



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA

AGITACIÓN VISUAL EN LA VICTORIA:

Sus murales, un acto de representación territorial y memorial

Alumna: Cárcamo Rojas, Susana

Profesora Guía: Pérez Pallares, Francisca

Tesis para optar al Título de Antropóloga Social

Tesis para optar al Grado de Licenciada en Antropología Social

Santiago, diciembre 2015.

Por sobre todo a los padres de mi madre y a ella

A mi querido Juan Carlos



Y a usted, estimado David Gordillo...

Agradecimientos

Para quienes, sin preguntar en la cotidianeidad, creyeron en la concreción total de lo que sigue. Para quienes hicieron de esto una polifonía de imágenes y palabras. Para quienes leerán sin determinismos teóricos el vaivén de recuerdos y olvidos, de colores dibujados, de figuras icónicas, de líneas y nombres, y de ideas que dejan de serlo cuando se dicen.

Agradecer de manera formal a cada victoriano y muralista. Agradecer a quienes que, con su sensibilidad y conocimiento del tema, me contextualizaron y aterrizaron. Agradezco a toda persona, que, con su simple y único dato, robusteció estas páginas. Agradezco a este arte, que también es expresión y práctica social, en definitiva, a este medio por pararse frente a mí para hablarme de mi ciudad. Una ciudad insensible de recibir -en momentos- al color y a las configuraciones no publicitarias, pero esto está cambiando. Agradezco a mi profesora guía por su paciencia y sugerencias. Agradezco a profesores y a otros (as) que, de manera más informal, ayudaron a concluir este escrito. Agradezco de manera especial, a mis grandes amigas en especial a Manu, Karen, Marce M. y Mari y a compañeras(os) y amigos(as) de universidad. Por otro lado, a mi hermana por su destreza lectora y correcciones varias. Agradezco de manera doblemente especial y personal, a mi madre, esencialmente por su comprensión y su manera de estar y agradezco también la preocupación del resto que preguntaban siempre por la innombrable; “¿Y la tesis, para cuándo?!”.

Agradezco a mis compañeras inseparables de vida -aunque suene extraño- mi gata y la música, y en la actualidad a Monito. Agradezco a otra compañera indispensable e intrínseca, la cámara fotográfica sin ella, probablemente cada mural hubiese pasado desapercibido. Y agradezco a quienes ya no están físicamente; a Meme y Tata, en fin y en principio, ante todo para ellos. Y en la actualidad le agradezco infinitamente a usted señora Mercedes Soto mi primera entrevistada de La Victoria, y de manera aún más especial y conmemorativa a mi querida señora Olga Cortés, gracias en donde esté por sus conversaciones, cariño y abrazos.

Resumen

La presente tesis “*Agitación visual en La Victoria: sus murales, un acto de representación territorial y memorial*” propone dar cuenta de qué manera procesos como el de territorialización y memorialización de sectores populares de la ciudad de Santiago, están experimentando actualmente una reelaboración, tomando el caso de la población La Victoria a través de sus murales como expresión de estos procesos en el contexto de globalización. Frente a este escenario, el mural logra constituirse en una forma particular de producción de territorio y memoria haciendo de él una forma particular de representación social donde la comunidad se identifica y reconoce en un espacio que ha sido públicamente construido a partir del hito fundacional que fue la toma de terreno. En función de lo precedente, resulta ser una investigación planteada desde la antropología urbana con elementos de una metodología visual siendo el periodo histórico de los murales fotografiados desde comienzos del año 1990 hasta el 2014 denominado como el periodo post pinochetista.

Palabras claves: territorio – memoria — identidad – representación social – imaginario - mural – muralista.

Índice

AGRADECIMIENTOS	2
RESUMEN	3
ÍNDICE	4
LISTA DE IMÁGENES	7
CAPÍTULO PRIMERO	15
I. INTRODUCCIÓN	15
1. Presentación	16
1.1. Acercamiento a la problemática: cuestiones y fines antropológicos	20
1.2.1. Objetivos de Investigación	25
1.2.1.1. Objetivo General	25
1.2.2.2. Objetivos Específicos	25
1.2.2.3. Hipótesis	26
CAPÍTULO SEGUNDO	27
II. MARCO TEÓRICO	27
1. Hacia una teorización conceptual	28
1.1. Alcances históricos: noción de representación social	28
1.1.1. Un diálogo indisoluble con lo imaginario	33
2. Identidad. Revisión de cuestiones y fines antropológicos	36
2.1. Sentido socio popular en la identidad	37
3. Territorio: aproximaciones a su definición	42
3.1. El sentido territorial en la ciudad	45
3.2. Sobre la noción de espacio, espacio público y lugar	49
3.2.1. En cuanto a frontera, límite y borde	55
4. Acercamiento a la noción de memoria	58

4.1. Disolución de la diada memoria – historia	62
CAPÍTULO TERCERO	66
III. MARCO EMPÍRICO	66
1. Principio metodológico	67
1.1. Método etnográfico	68
1.2. Estrategias etnográficas	69
1.3. Etapas de investigación	70
1.4. Caracterización de la muestra de estudio	72
1.4.1 Pobladores(as)	73
1.4.2. Muralistas	74
2. Metodología visual	76
2.1. Primer ejercicio aplicado: plano de abstracción (proyección imaginaria)	77
2.2. Fotografía: documento y registro	79
2.2.1 Segundo ejercicio aplicado: reconocimiento fotográfico	79
CAPÍTULO CUARTO	83
IV. DIÁLOGO HISTÓRICO ENTRE LA POBLACIÓN VICTORIA Y EL MURAL EN CHILE	83
1. Previo a la toma de terrenos: conformación histórica – espacial de Santiago	84
1.1. Mirada histórico geográfica de la población	90
2. El mural político social en Chile	92
CAPÍTULO QUINTO	97
V. MIRADA ETNOGRÁFICA DEL MURAL: MEMORIA, TERRITORIO E IMÁGENES	97
1. Una cuestión de viaje, de traslado de lugar	98
1.1. Reconfiguraciones de la memoria	99
1.1. Hecho fundacional: constructor de cotidianeidad y de lo conmemorativo	105
1.1.1. Prácticas conmemorativas; personajes y hechos históricos de la población	118
2. Reconfiguraciones espaciales del territorio	137
2.1. Producción y significado del territorio: un efecto entre lo imaginario y la alteridad	138
2.2. Reconocimiento y percepción territorial – espacial de La Victoria	148

2.3.	La calle nombrada: una relación con el territorio desde la identificación y ordenación espacial	169
3.	Interpretaciones visuales	178
3.1.	Transformación de la obra mural en lenguaje y agitación en La Victoria	195
3.2.	El mural categorizado: representatividad para el(la) poblador(a)	211
4.	El mural en La Victoria: una reinterpretación sobre su historia y sentido en base a lo testimonial	214
4.1.1.	Un cruce entre la definición y el sentido del mural para quien lo pinta y para quien lo ve	227
CAPÍTULO SEXTO		241
VI. CONCLUSIONES		241
1.	Conclusiones finales	242
BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE LA TESIS		248
ANEXOS		260
1.	Anexo I	260
1.2.	Anexo II.	264
1.2.1.	Matriz de análisis sobre territorio - espacio público – memoria – mural: entrevista a pobladores.	264
1.2.2.	Matriz de análisis sobre territorio – memoria – mural y muralismo: entrevistas a muralistas:	265

Lista de imágenes

Imagen 1: Cuadro 1. Pobladores entrevistados. Fuente: elaboración propia.

Imagen 2: Cuadro 2. Muralistas entrevistados. Fase exploratoria. Fuente: elaboración propia.

Imagen 3: Cuadro 3. Muralistas entrevistados. Fase etnográfica. Fuente: elaboración propia.

Imagen 4: Clasificación categorial reconocimiento fotográfico murales. Fuente: elaboración propia.

Imagen 5: Mural en el lado norte de los tajamares del río Mapocho. Para la campaña presidencial de la UP, 1970. Fuente: El mural como reflejo de la realidad social en Chile. Ebe Bellange, 1995. P. 48.

Imagen 6: Mural “El primer gol del pueblo chileno”. Autores Roberto Matta y BRP. Año de realización 1971. Antigua ubicación: costado de la Piscina Municipal de la comuna de La Granja. Ubicación actual: Centro Cultural Espacio Matta. Fuente: <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/10/30/arte-y-ciudad-el-primer-gol-del-pueblo-chileno-en-el-centro-cultural-espacio-matta/>. Fotografía de Andrea Manushevich Publicado 30 de octubre del 2014.

Imagen 7: Niños en los primeros días de la toma. Fuente: Poemas de la Población La Victoria. 50° Aniversario 1957 – 2007. Nuestra lucha es cambiar esta realidad no acomodarnos a ella. Octubre, 2007. P. 1.

Imagen 8. Mural realizado en avda. 30 de octubre. Autor: Akre y Juanano. Ubicación: Avda. 30 de octubre. Técnica: mixta, esmalte y látex al agua. Fuente. Archivo personal, terreno realizado durante año 2007 para el Aniversario n° 50 de la población.

Imagen 9: Imagen 9. Mural donde vivió André Jarlán. Actualmente capilla o casa parroquial. Ubicación: calle Ranquil (altura del 45). Fuente: archivo personal, terreno día sábado 4 de agosto del año 2010.

Imagen 10: Actual mural donde vivió André Jarlán. Homenaje a A. Jarlán y a P. Dubois. Realizado en octubre del 2012. Autor: ¿. Actualmente capilla o casa parroquial. Ubicación: calle Ranquil (altura del 45). Fuente: archivo personal, visita 4 septiembre del 2015.

Imagen 11: Escuela redonda en los primeros años de la toma de La Victoria. Fuente: Fuente: Poemas de la Población La Victoria. 50° Aniversario 1957 – 2007. Nuestra lucha es cambiar esta realidad no acomodarnos a ella. Octubre, 2007. P. 14.

Imagen 12: Centro de salud familiar La Feria donde anteriormente se ubicó la escuela redonda. Fuente: archivo personal, terreno agosto del año 2010.

Imagen 13 y 14: Autor: realización colectiva. Mural – mosaico Homenaje a los caídos de La Victoria en Dictadura (marzo 2015). Ubicación: Avda. 30 de octubre en el muro de la entrada del CESFAM hoy día llamado Padre Pierre Dubois. Fuente: archivo personal visita a la población septiembre del 2015 en el marco de la semana o Pascua de André Jarlán.

Imágenes 15 y 16: Mural del Centro de Encuentro y Formación Pedro Mariqueo pintado por las UMCT. Ubicación: Avda. 30 de octubre entre Raúl Fuica y Eugenio Matte. Fuente: archivo personal, visita a la población año 2003.

Imagen 17: Mural del Centro Cultural y Biblioteca Popular Pedro Mariqueo pintado por las UMCT. Ubicación: Avda. 30 de octubre entre Raúl Fuica y Eugenio Matte. Fuente: archivo personal, terreno realizado en octubre del 2007, aniversario n° 50. Restauración realizada por Mico.

Imagen 18: Primeras protestas en La Victoria, 80'. Fuente: “La Victoria, Rescatado su historia”. Varios autores. Editorial Arcis. Grupo de trabajo de La Victoria. Santiago, 2006P. 99.

Imagen 19: Marcha de los pobladores por la muerte del Padre André, septiembre de 1984. Fuente: “La Victoria, Rescatado su historia”. Varios autores. Editorial Arcis. Grupo de trabajo de La Victoria. Santiago, 2006. P 161.

Imagen 20: Pieza de André Jarlán y las arpilleras en las murallas. Ubicación: calle Ranquil (altura del 45). Fuente: archivo personal, terreno día sábado 4 de agosto del año 2010.

Imagen 21: Misa por el Padre André Jarlán. Ubicación Iglesia Católica en Galo González con Unidad Popular. Fuente: archivo personal terreno realizado 4 septiembre del 2010. Padre Pierre Dubois estaba vivo.

Imagen 22: Romería por A. Jarlán y P. Dubois. Ubicación: calle Unidad Popular con La Coruña. Fuente: archivo personal visita realizada día 4 septiembre del 2015.

Imagen 23: Proyección en mural del P. Dubois y A. Jarlán durante romería. Ubicación: Avda. 30 de octubre con Ranquil. Fuente: archivo personal visita realizada día 4 septiembre del 2015.

Imagen 24: Representación callejera (escena cuando muere A. Jarlán en su escritorio) durante romería. Ubicación: capilla católica, calle Ranquil Fuente: archivo personal visita realizada día 4 septiembre del 2015.

Imagen 25: Escritorio donde murió padre Jarlán (dormitorio), interior casa parroquial. Ubicación: calle Ranquil (altura del 45). Fuente: archivo personal, terreno día sábado 4 de agosto del año 2010.

Imagen 26: Inicio de la Retoma Avda. La Marina hacia La Victoria. Fuente: archivo personal, terreno realizado día 30 de octubre del 2010.

Imagen 27: La casa inicial. Esquina Avda. 30 de octubre con Eugenio Matte. Fuente: archivo personal, terreno realizado día 30 octubre del 2010.

Imagen 28: Intervención ornamental sobre mural Mural del colectivo La Garrapata esquina 30 de octubre con Eugenio Matte. Fuente: archivo personal, terreno realizado día 30 de octubre del 2010.

Imagen 29: Decoración de una casa para Halloween. Fuente: Archivo personal, terreno día 30 de octubre del 2010.

Imagen 30: Homenaje a los fundadores de la toma. Ubicación: cancha “Atlético Modelo” ubicada en calle 1° de mayo con 30 de octubre. Fuente: archivo personal, terreno realizado día 24 de octubre del 2010.

Imagen 31: Homenaje a los fundadores de la toma. Ubicación: Escuela Nuestra Señora de La Victoria ubicada también en 1° de mayo. Fuente: archivo personal, terreno realizado octubre del 2012.

Imagen 32: Aniversario nº 46 de la población, carnaval de La Victoria, octubre 2003. Foto análoga, vista de Avda. 30 de octubre (techo JJVV). Fuente: archivo personal, terreno académico, 2003.

Imagen 33 y 34: Recorrido carros alegóricos, carnaval de La Victoria, 1 noviembre 2010. Avda. 2 de abril. Fuente: archivo personal, terrenos año 2010.

Imagen 35: Carro de “Estrella Blanca saluda a La Victoria en su 53 aniversario”, carro del Transantiago dice la altura de la calle 4850. Fuente: archivo personal, terrenos año 2010.

Imágenes 36 y 37: Chocolatada para los niños de la cuadra Alicia Ramírez al llegar a Avda. Departamental. Fuente: Archivo personal, terreno realizado 2 de noviembre del 2011.

Imagen 28 y 39: Ornamentación/decoraciones callejeras para aniversario 50 de la población. Fuente: Archivo personal, visita realizada en octubre del año 2007.

Imagen 40: Calle Estrella Blanca del 48 al 50 saluda a La Victoria. Fuente: Archivo personal, visita realizada en octubre del año 2007.

Imagen 41: Calle Eugenio Matte del 4406 al 4496. Fuente: Archivo personal, visita realizada en octubre del año 2007.

Imagen 42: Vereda adornada de Eugenio Matte. Fuente: Archivo personal, visita realizada en octubre del año 2007.

Imagen 43: Bandera de La Victoria por sus 50 años Diseñada por José Molina. Calle Acevedo Hernández. Fuente: Archivo personal, visita realizada en octubre del año 2007.

Imagen 44: Calle Ranquil decorada. Fuente: archivo personal, terreno realizado el día 31 octubre del 2012.

Imagen 45: Avda. 30 de octubre con Avda. Clotario Blest “La Victoria Territorio Libre” Aniversario n° 53. Fuente: Archivo personal, terreno realizado en el mes de octubre del 2010.

Imagen 46: Talleres Populares en el 30° aniversario de la población La Victoria, año 1987. Fuente: El mural como reflejo de la realidad social en Chile. Ebe Bellange, 1995. P. 66.

Imagen 47: Autor: UMCT. Restauración: Mico. Ubicación Avda. 30 de octubre con Mártires de Chicago. Fuente: Archivo personal, terreno octubre del año 2013, en el marco de jornada muralista. (Foto 1 y 11).

Imágenes 48 y 49: Festival de hip hop aniversario n° 55 de La Victoria. Ubicación Avda. 30 de octubre. Fuente: archivo personal, terreno realizado el 3 de noviembre del 2012.

Imagen 50: Mural pintado en La Victoria, década del '80. Fuente: El mural como reflejo de la realidad social en Chile. Ebe Bellange, 1995. P. 65.

Imagen 51: Autor: colectivo muralista “La Garrapata”. Ubicación: Avda. 30 de octubre. Fuente: archivo personal, terreno 11 de octubre del año 2013.

Imagen 52: Fotografía donde aparece el Padre Pierre Dubois frente a un carabinero, principios de los '80. Fuente: <http://www.londres38.cl/1937/w3-article-93201.html>.

Imagen 53: Plano de la primera subdivisión del terreno de La Victoria. Fuente: “La Victoria. Rescatado su historia”. Varios autores. Editorial Arcis. Grupo de trabajo de La Victoria. Santiago de Chile 2007. P. 5.

Imagen 54: Plano político administrativo actual de la Población La Victoria. Fuente: archivo personal del entrevistado Luis Ramírez.

Imagen 55: Línea férrea, en los primeros años de la población. Ubicada en el límite poniente La Victoria. Fuente: “La Victoria. Rescatado su historia”. Varios autores. Editorial Arcis. Grupo de trabajo de La Victoria. Santiago de Chile, 2007. P. 31.

Imagen 56: Línea férrea y el tren que va hacia el sur. Fuente: archivo personal, terreno domingo 20 de noviembre del año 2011.

Imagen 57: Avda. Departamental hacia el oriente. Fuente: archivo personal, terreno día 3 abril del año 2010.

Imagen 58: Calle Villa Sur con Avda. 30 de octubre. Fuente: archivo personal, terreno día 3 abril del año 2010.

Imagen 59: Avda. 2 de abril hacia el oriente. Fuente: archivo personal, terreno día 3 abril del año 2010.

Imagen 60: Avda. Departamental con Avda. Clotario Blest. Fuente: archivo personal, terreno día 3 abril del año 2010.

Imagen 61: Plano abstracción de Nataly Rebolledo. (Grupo 1).

Imagen 62: Plano abstracción de Rodrigo Oyarce. (Grupo 1)

Imagen 63: Plano abstracción de Luis Ramírez. (Grupo 2)

Imagen 64: Plano abstracción de Gloria Rodríguez (Grupo 2)

Imagen 65: Plano abstracción de Yolanda Guajardo (Grupo 3)

Imagen 66: Plano abstracción de Luis Henríquez (Muralista)

Imagen 67: Plano abstracción de Rolando Millante (Muralista)

Imagen 68: Plano abstracción de José Molina (muralista/poblador).

Imagen 69: Plano abstracción de Virginia Martínez (muralista/pobladora).

Imagen 70: Calle Los Comandos caminada por vecinas de la población. Fuente archivo personal, terreno sábado 27 noviembre del 2010.

Imagen 71: Calle Los Comandos usada por un grupo de personas evangélicas. Fuente archivo personal, terreno sábado 27 noviembre del 2010.

Imagen 72: Foto carnet Ramona Parra. Fuente: Memoria chilena, Biblioteca Nacional de Chile.

Imagen 73: Calle Ramona Parra con calle Olga Donoso (orientación oriente a poniente). Fuente: archivo personal. Terreno realizado durante Jornada muralista por aniversario n° 58 de la población, 25 octubre 2014.

Imagen 74 y 75: Calle Ramona Parra con calle Olga Donoso (altura del tres mil). Fuente: archivo personal. Terreno realizado durante Jornada muralista por aniversario n° 58 de la población, 25 de octubre, 2014.

Imagen 76 y 77: Calle Ramona Parra con calle Olga Donoso (altura del tres mil). Fuente: archivo personal. Terreno realizado día 27 noviembre del 2010.

Imagen 78: Grafitero pintando en calle Ramona Parra con calle Olga Donoso (altura del tres mil, vereda poniente). Fuente: archivo personal. Terreno realizado durante Jornada muralista por aniversario n° 58 de la población, 25 de octubre, 2014.

Imagen 79: Afiche de difusión jornada muralista en la población La Victoria para su aniversario n° 57 año 2014. Fuente: www.pacgol.cl.

Imagen 80: Afiche digital de difusión jornada muralista en la población La Victoria para su aniversario n° 58 año 2015. Fuente: www.pacgol.cl.

Imagen 81: Autor David Alfaro Siqueiros, fragmento del mural "Nueva Democracia", 1945. Palacio de Bellas Artes, México. Fuente: <http://www.mentesalternas.com/2011/08/el-muralismo.html>.

Imagen 82: Autor: colectivo de arte “AKRE” dela Victoria. Ubicación: Avda. Departamental. Fuente: archivo personal, terreno realizado en el mes de abril del año 2010 en La Victoria.

Imagen 83: Mural población La Victoria. Sin autor ni año de realización. Ubicado en avda. 30 de octubre con Avda. Clotario Blest. Fuente: archivo personal, año 2003. Fotografías de Francisca Retamales.

Imagen 84: Mural población La Victoria. Fuente: “Pintura Callejera Chilena. Manufactura estética y provocación teórica” de Patricio Rodríguez – Plaza, 2005. P. 156.

Imágenes 85 y 86: mural realizado por colectivo MAR en octubre del año 2002. Ubicación Avda. 30 de octubre con Avda. Clotario Blest (ex Avda. La Feria). Fuente: archivo personal, año 2003. Fotografías de Francisca Retamales.

Imagen 87: Mural población La Victoria. Sin autor ni año de realización. Posiblemente ubicado en avda. 30 de octubre Fuente: “Pintura Callejera Chilena. Manufactura estética y provocación teórica”. Patricio Rodríguez – Plaza, 2005. P. 56.

Imagen 88: Mural realizado en La Victoria por el taller de gráfica mural, comienzos años 80’. Fuente: “El mural como reflejo de la realidad social en Chile”. Ebe Bellange, 1995. P. 58.

Imagen 89: Mural pintado por brigada popular en La Victoria, 1985. Fuente: “El mural como reflejo de la realidad social en Chile”. Ebe Bellange, 1995. P.71.

Imagen 90: Detalle del mural pintado en el 4to aniversario de la muerte del sacerdote André Jarlán. Año 1988. Autor: ¿. Ubicación: Avda. 30 de octubre con Ranquil. Fuente: El mural como reflejo de la realidad social en Chile. Ebe Bellange, 1995. P. 63.

Imagen 91: Sin autor ni año de realización. Ubicación: Calle Galo González con 30 de octubre. Fuente: terreno realizado sábado 4 septiembre del 2010.

Imagen 92: Mural realizado por Hozeh Seba “Doce Brillos”. Ubicación: Calle Galo González con 30 de octubre. Fuente: terreno realizado 20 noviembre 2011.

Imagen 93: Segunda restauración para el aniversario N° 55. Ubicación: Calle Galo González con 30 de octubre. Fuente: archivo personal, terreno año 2012.

Imagen 94: Mural pintado en La Victoria, años 80'. Fuente: El mural como reflejo de la realidad social en Chile. Ebe Bellange, 1995. P. 64.

Imagen 95: Mural realizado en La Victoria por una brigada muralista popular de Santiago. Década de 1980. Fuente: El mural como reflejo de la realidad social en Chile. Ebe Bellange, 1995. P. 58.

Imagen 96: Fotografía de niños en mural pintado en población La Victoria. Fuente: <https://www.facebook.com/PeriodicoElCiudadano/photos/a.382499597469.166391.14048602469/10153033718747470/?type=3&theater>.

Imagen 97: Autor: Álvaro Hoppe, 1984. Recorrido cortejo fúnebre del sacerdote André Jarlán, 1984. Fuente: <http://www.lanacion.cl/la-historia-de-la-misma-foto-con-28-anos-de-diferencia/noticias/2012-10-03/162559.html>.

Imagen 98: Autor UMCT. Ubicación: Avda. 30 de octubre Con Mártires de Chicago. Fuente: archivo personal, terreno realizado 30 de octubre del 2010. (foto 1 y 11).

Imagen 99: Autor UMCT. Ubicación: Avda. 30 de octubre con Mártires de Chicago. Fuente: archivo personal, terreno día 2 noviembre del año 2012.

Imagen 100: Autor: Las Autónomas. Ubicación: Ramona Parra con Cardenal Caro. Fuente: archivo personal. Visita durante el año 2004. (foto 21).

Imagen 101: Autor: Las Autónomas. Ubicación: Ramona Parra con Cardenal Caro. Fuente: archivo personal. Terreno realizado día 30 de octubre del 2010.

Imagen 102: Autor: Las Autónomas. Ubicación: Ramona Parra con Cardenal Caro. Fuente: archivo personal. Terreno realizado día 30 de octubre del 2010.

Imagen 103: Autor José “pelao” Molina. Ubicación: Avda. 30 de octubre. Fuente archivo personal terreno realizado mes de octubre 2007. (Foto 13).

Imagen 104: Autor: Colectivo MAR restaurando mural de Avda. 30 de octubre con Avda. Clotario Blest. Fuente: archivo personal, octubre 2007. (Foto 25 y 6).

Imagen 105: Autor: colectivo MAR. mural Homenaje a Jarlán y al Che. Ubicación: Avda. 30 de octubre con Ranquil. Fuente: archivo personal, terreno octubre del año 2011. (Foto 15).

Imagen 106: Autor: desconocido. Ubicación: Avda. 30 de octubre con Acevedo Hernández. Fuente: archivo personal terreno realizado 2010 (foto 12).

Imagen 107: Homenaje al padre André. Ubicación: 30 de octubre con Eugenio Matte. Fuente: archivo personal, terreno día 3 de noviembre del año 2012, durante festival de hip hop. (Foto 3).

Imagen 108: Autor: Cami Na. Graffiti "Justicia para Ema". Ubicación: Ramona Parra. Fuente: archivo personal terreno realizado 25 octubre 2014

CAPÍTULO PRIMERO

I. INTRODUCCIÓN

1. Presentación

La práctica del mural en las calles de la autodenominada “Población La Victoria”¹ y las imágenes que en él se han coloreado, serán el elemento conductor de esta tesis que en los próximos capítulos contextualizaremos histórica y antropológicamente. El objetivo medular será la caracterización, descripción y categorización del mural para generar un análisis sobre el diálogo promovido entre, la comunidad productora y el contenido socio/espacial circundante que le salvaguarda. Así mismo, el periodo a estudiar como contexto histórico será el transcurrido entre 1990 - 2014.

El mural en la calle, como una de las diversas modalidades de comunicación visual de la sociedad globalizada o según Néstor García Canclini (2005) de la ciudad socio comunicacional o informacional, revelará permanentemente la presencia de las *representaciones sociales*², -productora y producida por significados- que se crean en un fenómeno que acontece en un contexto multicultural como es el caso de la ciudad de Santiago. Ellas se levantan desde los significados otorgados por parte de los actores en cuestión, quienes sostienen la toma de decisiones y pensamientos colectivos que configurarán la imagen del mural en la medida que con ellos interactúan. Instancia abierta para que las nociones de representación, imaginario, memoria, territorio e identidad en su sentido social y colectivo, operen. Conocer ese contexto implicará reflexionar y presentar el hito fundacional que constituye la toma de terrenos de la población por personas provenientes del denominado *Cordón de la Miseria* que bordeaba el Zanjón de la Aguada, como efecto negativo del proceso de segregación espacial ocurrido a principios del siglo XX. Este es el punto clave para dirigir la atención hacia la producción muralista en un lugar históricamente afectado por ciertas decisiones socioeconómicas que, en la actualidad, combate además con la llamada crisis de identidad como uno de los rasgos activos de esta fase del desarrollo del capitalismo. En este sentido concebiremos al mural como una representación visual que internaliza determinados elementos visuales. Siguiendo esta reflexión, una de las premisas básicas de esta tesis es que las representaciones visuales se transforman en una res-

¹ Para mayores referencias de la población ver Capítulo IV.

² Se sugiere revisar Capítulos Segundo y Tercero de la presente investigación.

puesta identitaria de dos acciones significativas; la de mantener y reordenar constantemente un espacio territorial con una historia y símbolos comunes que devienen de una construcción social de la realidad gestada sobre una base ideológica de izquierda y que de esa manera dialoga e interacciona con el mundo. De allí que esta investigación toma como un referente teórico el *interaccionismo simbólico*³. Una segunda acción sería la de aglutinar los atributos propios de una población popular - urbana y de su habitante, el(la) poblador(a), que se han gestado en torno y como consecuencia de una política del espacio de carácter privatizadora y excluyente.

Desde el punto de vista metodológico efectuar un análisis del mural considerando a los actores involucrados, implica un levantamiento e interpretación de información a través del método etnográfico. La investigación se dividió en dos etapas; la primera enfocada a una revisión bibliográfica principalmente sobre el muralismo político - social en Chile y así como a la realización de entrevistas y conversaciones exploratorias con algunos muralistas residentes y no residentes de la población. Una segunda etapa se caracterizó por el trabajo de terreno intensivo que finalizó en visitas esporádicas durante el año 2012 y 2014. Cabe mencionar que el desarrollo de esta tesis se complementó con algunos lineamientos teóricos de la antropología visual⁴, por tratarse esencialmente de una investigación que, si bien se forjó desde el reconocimiento del territorio y sus habitantes, también lo hizo a partir del ejercicio fotográfico y su posterior análisis, acciones que nos vinculan a la idea de la imagen como forma de conocimiento y pensamiento. Esto permitió interpretar y describir los significados cedidos al mural por las personas entrevistadas, dando paso a la posibilidad de conocer los mecanismos por los cuales interactúa ese universo con lo espacial. Tal transferencia de conocimiento deseamos se en-

³ “La expresión “interacción simbólica” hace referencia, desde luego, al carácter peculiar y distintivo de la interacción, tal como esta se produce entre los seres humanos. Su peculiaridad reside en el hecho de que éstos interpretan o “definen” las acciones ajenas, sin limitarse a reaccionar únicamente ante ellas. Su “respuesta” no es elaborada directamente como consecuencias de las acciones de los demás, sino que se basa en el significado que otorgan a las mismas. De este modo, la interacción humana se ve mediatizada por el uso de símbolos, la interpretación o la comprensión del significado de las acciones del prójimo” (Blumer, 1982: 59-60).

⁴ Será definida como “un tipo particular de etnografía, considerada como técnica de recolección, como método de trabajo o a veces como una verdadera disciplina con sus propios objetivos de conocimiento, difiere de la tradición de la disciplina en cuanto a la legitimación de la “escritura” como la única manera de dar cuenta de un conocimiento antropológico” (Gómez, 2007:16).

marque alrededor de nuestro propio acercamiento sobre la temática a esbozar y sea una plataforma de aprendizaje fundamentalmente para los propios muralistas y pobladores(as). Frente a esto, la interrogante y el interés inicial del trabajo será el siguiente; *¿en qué medida el mural en La Victoria -a partir de sus propias características y funciones- podría constituirse en una práctica de territorialización y memorialización en la población?* Para responder esta pregunta, fue indispensable dividir la tesis en dos partes. La primera parte comprende los siguientes tres capítulos:

El primer capítulo concierne a la introducción, específicamente será una aproximación a la problemática en torno al contexto de ciudad globalizada como el hábitat y soporte del mural. Continúa el punto acercamiento a la problemática; cuestiones y fines antropológicos el cual enfatiza sobre el nexo producido entre la expresión urbana del mural con su base ideológica e identitaria de izquierda ligada a las clases populares. A continuación, se presentan los objetivos e hipótesis de investigación.

El segundo capítulo se centra en una reflexión teórico/conceptual en la cual se exponen principalmente los elementos teóricos vinculados a las nociones de representación social e imaginario, identidad desde su sentido popular, y el territorio, y con ello sus constructos que los delimitan y otorgan contenido como los conceptos de espacio, lugar y frontera. En última instancia se señalan los aportes teóricos más relevantes en torno a las concepciones de memoria y del proceso de memorialización. De este modo se dará paso al último punto del capítulo cuyo foco será explicar las diferencias entre memoria e historia, esencial para luego comprender íntegramente el vínculo casi natural que se hace en las narrativas de los(as) entrevistados(as).

El tercer capítulo expone la metodología de investigación utilizada en la fase de terreno en La Victoria articulada con las técnicas etnográficas aplicadas, las etapas de investigación y la caracterización de la muestra de estudio que dan cuenta del ejercicio antropológico efectuado principalmente durante los años 2010 y 2014. Por otro lado, contiene la metodología visual de análisis del mural. Una metodología cuyo eje estará en la aplicación de ejercicios visuales que considerarán a la imagen mental y fotografía entendida como documento y registro.

Esta segunda parte concierne específicamente al análisis de los resultados de la investigación, por un lado, de carácter bibliográfico y por el otro los del trabajo empírico. Esta sección se compone por los siguientes tres capítulos (IV, V y VI):

El cuarto capítulo hace dialogar el elemento histórico sucedido entre la población con el mural político en Chile. Tal capítulo se conformó en base a los siguientes tres puntos; el primero da cuenta del contexto histórico territorial de la ciudad de Santiago que será el contexto, en definitiva, político que encausa y que entrega los antecedentes socio espaciales de su conformación en contexto urbano. El punto siguiente es una síntesis acerca de la historia geográfica de la población La Victoria y finalmente el punto dos, aborda brevemente las referencias históricas del mural político social en Chile.

El quinto capítulo está dedicado a la mirada etnográfica del mural en torno a la población y con ello a la memoria y al territorio. Se demostrarán de este modo, los resultados del trabajo de campo basado en las técnicas etnográficas y sus respectivos ejercicios metodológicos. Cabe decir que este capítulo comienza por la temática del viaje, el cual rápidamente intenta reflejar el significado que conlleva la acción del traslado; me muevo desde mi lugar hacia el de estudio dentro de la ciudad, dando pie al análisis e interpretación de la información levantada en terreno y a las entrevistas realizadas. Esto se ordenó en cuatro subcapítulos dedicados especialmente a las reconfiguraciones en torno al espacio territorial, a la memoria ligada al hecho fundacional y a las prácticas socio espaciales, también a las prácticas conmemorativas y lo referente a las interpretaciones visuales como efecto del ejercicio visual realizado y también de las reinterpretaciones del mural adosado a los muros de la población.

El sexto capítulo presenta las conclusiones finales de la tesis siempre en permanente reflexión y en concordancia tanto con los objetivos propuestos como con la hipótesis y el enfoque etnográfico propuesto.

1.1. Acercamiento a la problemática: cuestiones y fines antropológicos

“La alteridad nos constituye como seres humanos y, a la vez, desafía nuestra imaginación social. Vivimos con otros, y nos hacemos, entrelazadamente. La cuestión del otro no es un tema presente sólo en la antropología, pero no hay antropología que no aborde la cuestión de la otredad” (Grimson et. al, 2011:9).

Contextualizar las prácticas de territorialización y memorialización surgidas a partir del diálogo entre el mural y poblador(a) dentro de un territorio de pequeña escala como el de la población La Victoria será imprescindible. Desde esto, podemos señalar que tales prácticas se incrustan en la correspondencia entre una crisis identitaria y la preeminencia que han adquirido fenómenos sociales como el de la desterritorialización –efecto de las nuevas estéticas de las ciudades actuales y de la apresurada transformación del mundo en una sociedad capitalmente urbana-, que ha reducido la experiencia socio sensual de los cuerpos⁵. Cuerpos que en la actualidad se encuentran movilizados y subyugados a lo privado y consecuentemente a los medios masivos de información y a cierto orden que reflejaría esa servidumbre a la seguridad. Esto ha desembocado en la restructuración capitalista a partir de los 80’, trayendo consigo una permanente movilización de fronteras y en su efecto la crisis señalada a nivel cultural(es). Tales identidades son las que entregaban al individuo determinado anclaje comunitario desde el cual participar en el mundo social.

Acorde a lo precedente, la acción de memorialización en la ciudad se activaría en la idea de los *lugares de la memoria* constituyéndose en la premisa sobre la especificidad de la ciudad⁶. En tanto la ciudad para Silva será de este modo el *“lugar del acontecimiento cultural y como escenario de un efecto imaginario”* (Silva, 1997:19), razón por la cual revaloraremos tal condición. En este sentido, operaría esa voluntad de ver la ciudad, por tanto, el imaginario sería el motor de las construcciones colectivas, siendo el mural una más, una producción visual que sirve para materializar una identidad. Siguiendo esta idea, tal fenómeno robustecería la “suerte” del ejercicio ciudadano, en términos de que a los individuos y a los pueblos encuentren *“en los imaginarios de sus sueños,*

⁵ Idea revisada en Daniela Vicherat (2007). Mayor referencia ver Capítulo II, punto 2.1. Sentido social en la identidad.

⁶ Se trata de abordar a la entidad ciudad, como una entidad social. Louis Wirth desde una perspectiva sociológica la posicionará como una *“forma específica de asociación humana”* (Wirth en Martorell, 1988:31).

objetivos para sus acciones presentes y futuras” (Wunenburger, 2003:53). Esta situación deviene del hecho innegable a que es en la ciudad donde se trazará y profundizará la necesidad de una identidad. Wunenburger enfatizará esta idea planteando que sus habitantes estarían condenados a producir una identidad, sin ésta, no habría un verdadero colectivo ni construcciones grupales. Para concretar esa producción identitaria aparecerán una diversidad de ejercicios los que reflejarían el dinamismo cultural que ha protagonizado nuestra sociedad moderna, inmersa dentro de mensajes o *fantasmagorías* en palabras de Armando Silva que están presentes en todas partes, fortaleciendo la idea de que la ciudad está configurada por un conjunto de expresiones y en ese sentido ella misma iría indicando estos espacios de ficción. Silva explicará de este modo *“que se nos atraviesan a diario: las vallas, la publicidad, los grafitis, los avisos callejeros, los publiz, los pictogramas, los cartelones de cine y tantas fantasmagorías”* (Silva, 1997:21). Resulta ser una cultura visual característica de la infraestructura tecnológica moderna que convive con cada uno de esos muros “silenciosos” que portan denuncias y declamaciones varias. Muros que tomaremos en el análisis en tanto superficialidad constitutiva del mural urbano en donde su componente fundamental será el soporte, entendido como *“una mezcla de materialidades que arman un muro desde una hibridez constructiva propia de las periferias latinoamericanas. Ello convierte al mural en un conjunto pictórico expuesto a las sinuosidades y a las variaciones de los tamaños”* (Rodríguez – Plaza, 2011:145). Este fenómeno logra vincularse con las áreas suburbanas de Santiago y con su epidermis, es decir, con sus superficialidades y soportes que serán sus muros y murallas, que no serán monumentales, sino pequeños de no más de dos metros y medio, son a escala humana como los muros de La Victoria.

Para ello, integrar al análisis la noción de *ralladura callejera*⁷ de Rodríguez – Plaza será primordial. En tanto, este fenómeno es parte de ese proceso de mundialización o globalización cuya infraestructura tecnológica provendrá de *“las estrategias económicas, los desarrollos culturales, la creación de mercados”* (Castells, 2003:14), que en sí mismas impondrían un discurso; el discurso de los medios de comunicación de masas que señalábamos. En tanto estos “motivarán” mayormente a que el espectador/receptor inten-

⁷ *“Ralladura de (rayar, de restregar presionando contra el rallador) entendida como incisión sobre una superficie”* (Rodríguez – Plaza, 2011:16).

te no preguntar sobre los significados de los mensajes emitidos, que por otra parte estarían siendo homogenizados por quienes controlan y manipulan las emisiones detrás de la pantalla (Solares, 2011:15).

El fenómeno planteado, será abordado por muchos intelectuales que confluirán en describirla como algo totalmente asimétrico y dualista, en términos de la masa de excluidos que generará actuando a través de globalizadores y globalizados según Bernardo Subercaseaux⁸. Éste último apostará por la norteamericanización como sinónimo de globalización, en donde la influencia de los medios de comunicación principalmente los medios audiovisuales estadounidenses conducirán hacia una dinámica homogeneizadora de carácter negativo, por ejemplo, para la supervivencia y desarrollo de las culturas latinoamericanas, como lo sería en el caso chileno de la cultura rural y popular como dos modos de vida constituyentes de la diversidad cultural del país. Este fenómeno será multidimensional; su expansión y distribución presenta no sólo una arista económica, sino que además una política, cultural y social, impactando directamente sobre la conformación de las identidades y en mayor grado por sobre las que emergen de la cultura popular como nutriente de ésta y de la cultura artística de cada país, la cual estaría en vías de erosionarse a causa de lo anterior. Esta dinámica nos conduce a reflexionar sobre lo que Castells (1999, 2003) define como sistema global instituido a través de las redes de intercambio y flujos de comunicación, proceso que excluye e incluye. Incluye en la medida de que valora los códigos dominantes y excluye a la vez lo desvalorizado por dichos códigos, prescindiendo finalmente de ciertos individuos y colectividades con y en sus respectivos territorios.

En una línea similar –en torno a esta exclusión resultante–, Pierre Bourdieu trabaja sobre las nociones de *pueblo* y *popular*, aludiendo que son usadas y sobre ellas la lingüística dominante cometería un abuso. Tal lenguaje tendería entonces a expulsar globalmente las hablas de los dominados. En este sentido, la noción de *lenguaje popular* sería “uno de los productos de la aplicación de las ta-

⁸ Será la lógica del mercado extendida por todo el planeta resultando ser un proceso “al que concurre un desarrollo incesante de nuevas tecnologías de comunicación e información, tecnologías que le han quebrado la mano al tiempo y al espacio, generando lo que algunos llaman un mercado – mundo y otros, aldea global” (Subercaseaux, 2001:3).

xonomías dualistas que estructuran el mundo social en función de las categorías de lo alto y lo bajo (un lenguaje “bajo”), lo fino y lo grosero (decir “groserías”) (...)” (Bourdieu, 2014:25), contexto ideológico que reproduciría esas categorías míticas que escinden las transposiciones dadas entre el habla dominante y esa habla popular.

Acorde a esto, La Victoria no ha estado exenta de la construcción identitaria nacional y global y de lo que implica la cimentación de subjetividades individuales en su interior. Esa cimentación, se ha establecido como una forma de dar un sentido a estas vidas a partir de quiénes son las personas históricamente, cuando ya el mercado no ha sido suficiente para otorgarles el sentido siguiendo a Castells (2010), momento propicio para que acontezca el auto reconocimiento arraigado en una identidad popular. Tal identidad ha sido producto de la conformación de una ideología de clase. Desde luego, a la brevedad podemos distinguir el aporte del pensamiento marxista en cuanto a que las clases sociales serían el efecto de las relaciones entre el nivel económico y el político - ideológico sobre los seres humanos, lo cual revelaría las resultas de la estructura global en el dominio de las relaciones sociales, retomando en parte lo señalado por Bourdieu (2014). El nivel de la superestructura –político/ideológico- es el enclave desde donde comprender el concepto y el proceso sucedido en la producción de imágenes. Aquí Nicos Hadjinicolaou (1999) insistirá en hablar sobre la ideología de imágenes. Ésta sería una representación de la realidad vivida, de la realidad que finalmente alude a cierta localización o posición social. En este sentido, *“Toda ideología en imágenes hace alusión a la realidad, a “una realidad” que es la combinación de la “conciencia” que tiene una clase de sí misma con su “visión sobre el mundo”* (Hadjinicolaou, 1999:103).

La cita precedente y lo anterior, viabiliza el entendimiento, por un lado, de la significación y el reconocimiento de las imágenes en los murales por parte del poblador(a), de su propia habla y de las condiciones materiales que permitieron su origen, su modo de habitar y su modo de ver. Todas esas situaciones desplegarían *“la cuestión del sentido, es decir, de los medios con que los seres humanos que habitan un espacio social se ponen de acuerdo sobre el modo de representarlo y de actuar sobre él, es el horizonte de las actividades antropológicas”* (Auge y et.al, 2005:19). Tal sentido y representación estarían a cargo de un arte popular que podemos comprender sólo a través de quienes serían sus representados, en su mayoría obreros de origen urbano, sin desear con

esta categorización excluir a campesinos y pequeños comerciantes, por ejemplo. A partir de esta idea, el concepto de *pueblo* halla su espacio de acción y de reconocimiento a partir de la misma imposición que ejerce el mercado global, de la cual en muchas ocasiones el pueblo aceptará sus exigencias, pero éste también la trasgredirá, devolviendo a su lugar esta suerte de agresión lingüística desarrollada por Bourdieu (2014). Esa trasgresión se gesta a partir de la posguerra europea generalizándose por Latinoamérica, Ricardo Carpani lo llamará la ofensiva del proletariado. Ofensiva que estará fuertemente expresada en el arte dependiendo de las necesidades y geografía de cada región, aquí las masas –en el sentido de la masa proletaria- *actuarían “revolucionariamente, decidiéndose a revertir el orden social (...) el arte latinoamericano (...) lleva implícita una reafirmación de los valores potenciales del hombre, una confianza en su capacidad de superación, un aliento vital positivo, que actúa como estimulante en el espectador y no como deprimente”* (Carpani, 1961:27-28).

Este arte en tanto, ha sido vinculado a una visión izquierdista que, en su contenido ideológico, responde a los valores fundamentales que son la igualdad, libertad y justicia contruidos históricamente a partir de una metáfora heredada de la revolución francesa cobrando una marcada identidad en el terreno de lo político (Pozzi y Cajías de la Vega, 2015:10). De este modo la correlación histórica dada entre espacio social y ser humano que lo habita en ciertas condiciones políticas, han dado forma al aspecto cultural de La Victoria, la cual no ha estado exenta de contingencia y coyuntura social. Su origen instaurará el escenario socio político articulador del proceso del derecho a la vivienda de los sectores populares, lo vivido y surgido en el período dictatorial -desde el año 73’ hasta finales de los 80’-, que hemos tomado como un desafío reflexivo dentro de la misma investigación en curso. Desde aquí la necesidad de abordar a esta población según Mathivet y Sugranyes como un *“espacio(s) con potencialidad emancipatoria(s) -a modo de Charlotte Mathivet y Claudio Pulgar- como territorio(s) donde los pobladores puedan ejercer poder “desde abajo””* (Sugranyes y Mathivet, 2011:214).

Para concretar lo preliminar, incluiremos la idea del cambio social en el transcurso de las décadas y los elementos culturales conservados en base a esta interconexión con la ciudad y con lo global y que a partir de este ejercicio se pueda rechazar esa imagen

negativa creada mayoritariamente desde el poder estatal asistencial. Todo esto conducido por la presencia del mural, que más que obra plástica sería un medio popular de comunicación y representación social. Sin duda, al comprender la idea de que la vida y espacio social están en permanente construcción o que en ellos no existe nada establecido e inamovible, solicita preguntarnos sobre el porqué de la necesidad imperante de que un pueblo, una comunidad deba tener memoria y de su intento por transmitirla y preservarla. Previo a eso, interesa preguntarnos si en el caso de esta población existe una memoria colectiva; *¿cómo ha sido definida y significada?, ¿qué estrategias se han adoptado para mantenerla?, ¿qué y quiénes eligen qué elementos resguardar o qué actores han definido el contenido del recuerdo?, ¿es legítimo el olvido?, ¿se integra a la idea de globalización o abuso de la memoria?*

1.2.1. Objetivos de Investigación

1.2.1.1. Objetivo General

“Identificar las principales características y funciones del mural de la calle que operan en las prácticas de territorialización y memorialización de la Población La Victoria”

1.2.2.2. Objetivos Específicos

- 1) Determinar las diferentes prácticas socio espaciales de los habitantes de la población asociadas a la apropiación e identificación con el territorio a partir del mural.
- 2) Describir e interpretar la materialidad visual del mural a partir de su contenido iconográfico y cómo ésta permite una reactivación y producción de memoria entre los pobladores.
- 3) Conformar un discurso identitario del territorio de la población, a partir de la iconicidad, y técnicas de los murales por medio del reconocimiento fotográfico.

1.2.2.3. Hipótesis

La población La Victoria en el marco del proceso de globalización, ha elaborado dinámicas singulares de producción cultural. Desde el punto de vista de Clifford Geertz (2003) tal producción, se corporizaría en determinados símbolos de carácter público que reflejarían modos de ver y sentir el mundo. Por otro lado, esta simbología sería operadora de procesos sociales concretos como el de reconstrucción territorial e identitaria, ambos, resultantes de un proceso de memorialización que se gestaría en un escenario dinámico de interacciones cotidianas e históricas espacialmente distribuidas por el mural. En este sentido, cierta regularidad empírica se manifestaría en torno a la idea de que, a mayor creación y persistencia del mural, mayor ordenamiento e identificación territorial por parte del(a) poblador(a), posibilitando la composición y apropiación de una identidad y memoria grupal que reivindicarían un sentido comunitario de acuerdo a la lógica de la alteridad, es decir, en relación con la ciudad y con lo global.

En torno a lo planteado, debemos señalar que tales dinámicas memoriales e identitarias creemos, se construyen y ocurren en ese territorio común estando o no presente en él. Esto, anhelamos nos permita incitar a un análisis y a una actividad antropológica que encuentren su especificidad en el acto de describir e interpretar todas estas relaciones intersubjetivas a partir de una cultura visual – el mural- manifestada en una vida cotidiana concreta en contexto de ciudad.

CAPÍTULO SEGUNDO

II. MARCO TEÓRICO

1. Hacia una teorización conceptual

A partir de la introducción y acorde a la investigación científica será fundamental construir proposiciones, porque los mismos objetivos se sustentan a través de ellas y así el análisis resultante debiese ahondar en la comprensión teórica de la problemática trabajada; *“En este sentido, la teoría es el hilo conductor, el andamiaje que atraviesa todas las etapas de una investigación”* (Sautu, et. al. 2005:39). Su indiscutible presencia, tendrá una importancia determinante en el proceso de investigación paralelo a *“la pluralidad de enfoques que pueden utilizarse para tratar de describir y explicar, la vida social”* (Boron, 2005: 19) que se condice con la adopción de ciertas consideraciones en torno a esa parte del universo social en estudio.

Requeriremos de esta manera, articular diálogo y entorno físico - cultural como primera dimensión teórica. Una segunda dimensión, tratará acerca del universo micro social, el cual produce ciertos mecanismos que se desplegarán y utilizarán por seres humanos que se apropian y organizan en el territorio, los espacios, lugares y fronteras en él existentes. De esta manera, lo propuesto pretenderá hilar y enmarcar ese proceso mediante la dimensión territorio – ciudad. En esta última, se relevarían las relaciones entre espacio urbano y mundo poblacional y con él la aparición del nuevo sujeto social, el poblador.

1.1. Alcances históricos: noción de representación social

El término de representación social comienza a utilizarse en la disciplina sociológica con Emilie Durkheim (1912). Por cierto, muchas serán las definiciones existentes sobre esta noción o más bien los conceptos que intentarán puntualizarla, pero su amplia y potente difusión provendrá de la sicología social: Serge Moscovici (1961, 1979, 1991) y Denise Jodelet (1984, 1989). Sus principios se caracterizarán principalmente por el estudio acerca del proceso de la interacción social que se establece entre individuo - medio ambiente y la correlación de influencias que allí surgen. Ambos autores basarán sus postulados en la proposición sociológica de Durkheim para quien resultara ser un proceso dual; colectivo e individual. El individuo por lo tanto pasaría a pensar su mundo en base a conceptos al mismo tiempo que se vería inmerso en una determinada vida social que es reflejo de un pensamiento

organizado, produciéndose de esta manera el pensamiento social constituido por lo imaginario, simbólico e ilusorio. De esta forma, Moscovici tomándose de las palabras de Durkheim (1912) explicará este proceso acorde a un entrecruzamiento de elementos; *“pensar conceptualmente no es simplemente aislar y agrupar un conjunto de caracteres comunes a cierta cantidad de objetos: es subsumir lo variable en lo permanente, lo individual en lo social”* (Moscovici, 2002: s/p).

En esta acción es cuando la realidad se construye y cuando la construcción de sí mismo comienza a emerger y cuando debemos tomar como elemento esencial al lenguaje. Mediante él, los significados y símbolos van permanentemente reconstruyéndose. A través de él se podrá transmitir y comunicar por ejemplo la memoria. Más aún en este interactuar cara a cara, las representaciones sociales se intercambiarán en un espacio público de forma verbal o no verbal entre los individuos que integran una pertinencia social específica como señala María Banchs basándose en Moscovici; los *“individuos insertos en una parcela del mundo desde la cual definen y tratan de entender su realidad (determinación social central), parcela ésta que, a su vez, forma parte de una sociedad global (...)”* (Banchs, 2001:16) que sin dudas influirá en sus ámbitos y producciones culturales e históricas. Así lo social de la representación recae y se la puede significar a partir de su propia función que es la de facilitar y posibilitar el acontecimiento de procesos sociales como el de la comunicación e intercambio social, construcción de identidad y realidad.

Siguiendo lo planteado, las ideas sobre la representación de Serge Moscovici, las consideramos como la antesala al cambio de modelo de las relaciones sociales que encabezará Guy Bajoit. Por otro lado, relevante serán las influencias teóricas de Moscovici las que procederán además de Durkheim, de Piaget, Vygotsky y Levy – Bruhl. Éste último guiará su estudio acorde a su hipótesis de discontinuidad; hacia la naturaleza de las representaciones en las culturas “primitivas” que debe ser el reproducir lo más fielmente posible el contexto que al individuo le rodea. Junto a Vygotsky serán los *“iniciadores de una serie de ideas y supuestos interconectados con respecto a la naturaleza de las funciones mentales superiores que durante un tiempo fueron dejados porque carecían de rigor formal y porque la sicología se desentendió de la cultura”* (Moscovici, s/a: 28). El aporte fundamental de estos autores, según Moscovici, es la idea de que no existe universalización de las formas culturales de pensamiento más bien, se manifiesta una

diversidad de formas de vida, siendo cada una de ellas altamente significativa en su contexto histórico y cultural. Si bien, en tanto se da esa diversidad de expresiones y formas de vida, existe al mismo tiempo la universalidad de la capacidad creadora del ser humano. De este modo Vygotsky (1986) en cuanto a su teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas, la concibe bajo una idea fundamental que es qué; “*llamamos tarea creadora a toda actividad humana generadora de algo nuevo*” (Vygotsky, 1986:2) en términos de que aquella tarea provendrá de una experiencia anterior. Es decir, esta se conservará para luego ser reproducida posiblemente en otro contexto social, pero en circunstancias idénticas según el autor. Esto es clave para comprender el proceso sobre el impulso reproductor o reproductivo vinculado a la memoria.

Por otro lado, podemos añadir que la teoría de Moscovici deviene intensamente de la idea de subjetivación porque las mismas personas son productoras de sentido. Esto radicaría en que la representación social sería parte de una doble elaboración; psicológica y social, en donde lo social transformaría un determinado conocimiento en representación y ésta a su vez transformaría lo social a partir de otros dos procesos que guiarán los comportamientos; el de objetivación y el de anclaje⁹, este último relacionado al proceso de inclusión tanto de ideas como de saberes sobre los objetos en las representaciones sociales. En tanto que la objetivación correspondería a la conversión de conceptos abstractos en materializaciones concretas; lo invisible pasaría a ser perceptible¹⁰. En este sentido, la comprensión de la realidad social y la primacía de lo colectivo, pasarían a convertirse en los fundamentos centrales de esta perspectiva, sin embargo y de acuerdo a lo señalado, existiría igualmente un espacio para él y los sujetos que interactúan con determinado objeto social.

Desde esto se desprende el procedimiento analítico elaborado por el autor, consistente en el esquema tríadico compuesto por: sujeto (*ego*) – objeto – otros, estos últimos, llamados *alter*. Tal esquema tendrá como fin, la construcción de significados, significados

⁹ “En este sentido, “el anclaje” como elaboración de un marco interpretativo y de orientación de los comportamientos, prolonga la remodelación cognitiva que implica el proceso de objetivación” (Viveros, 1993:244).

¹⁰ El proceso de objetivación comprende 3 fases según Jodelet (1984): construcción selectiva – esquema figurativo (núcleo figurativo)- naturalización. Mayor información ver en Sandra Araya (2002).

que surgirán de las variadas relaciones originadas allí. Este esquema estaría determinado por las mismas relaciones sociales y culturales que se manifiestan en su interior, espacio donde el conjunto de *alter* elaboraría permanentemente observaciones, críticas, comentarios no oficiales, los cuales influirían en las formas de educar, por ejemplo, a los hijos y además en la manera en cómo éstos –*alter*–planificarían sus vidas, y esencialmente en cómo construirán la realidad. La manera de este autor de definir la representación social radicaría según Sandra Araya que “(...) *las personas son concebidas como seres que piensan autónomamente y que producen y comunican constantemente representaciones y no como meras receptoras pasivas, por lo que cualquier determinismo social es rechazado*” (Araya, 2002:18).

Siguiendo esta reflexión, ciertas premisas del *interaccionismo simbólico* que consta ser una perspectiva teórica – metodológica perteneciente al paradigma interpretativo. Sus propuestas tienen que ver primero, con el estudio de la orientación que tendrán las acciones humanas hacia las cosas, en función de lo que ellas significan para los individuos. Segundo, la fuente de ese significado proviene de la interacción social que surge de las actividades de ellos(as) al momento de relacionarse. Por último, las personas son las que desarrollarán un proceso interpretativo a partir del cual podrán modificar y manipular esos significados. Se conducen por medio de la idea sobre el proceso de producción de significados de los objetos sociales, los cuales derivarán de algunos lineamientos realizados por los mismos actores sociales. Se tratará según lo que Banchs esboza a partir de Blumer (1982) de lo que significa observar una conducta, en cuanto a que ésta surge en esa negociación de significados producida en cada encuentro e interacción entre miembros de un grupo. Es decir; “*La manera como interactuamos no es producto de procesos cognitivos mediadores que determinan nuestro comportamiento (percepciones, actitudes, valores, etc.), sino de los procesos de interpretación y re significación conjunta que se dan en toda interacción*” (Banchs, 2001:14). Desde acá, se puede decir que la interacción simbólica se acerca y desentraña el proceso de relacionamiento y producción social, siendo relevante su premisa básica; “*la sociedad humana como acción tiene que ser el punto de partida*” en donde “*el significado que las cosas encierran para el ser humano constituye un elemento central en sí mismo*” (Blumer, 1982:3).

Esta perspectiva concibe al sujeto en dos direcciones; como actor colectivo y como individuo con capacidad de intervenir en el proceso señalado. Esto concuerda con lo que reivindica Armando Silva (1997) en cuanto a la idea *“del yo con mi entorno”*, es decir, al reconocimiento que tiene la persona con el territorio; a éste se le nombra, se le marca o materializa en una imagen, *“en un juego de operaciones simbólicas en las que, por su propia naturaleza, ubica sus contenidos y marca los límites”* (Silva, 1997:50 – 51)¹¹. En este sentido, cada actor social podrá intervenir sobre sus propias condiciones de existencia dando cuenta sobre la presencia de sus intereses acordes a la capacidad personal y lo que ésta pueda llegar a ejecutar.

Por su parte Jodelet dirá en relación al concepto de representación social que *“la cuestión del sujeto no ha sido objeto de una reflexión sistemática en el enfoque teórico de las representaciones sociales”* (Jodelet, 2008:34), principalmente por el abandono de esta noción a partir de la década del 40'. Abandono que se produce una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial por la misma filosofía y las ciencias sociales, en términos del propio cuestionamiento interno que se estaba dando frente a los antiguos paradigmas positivistas de décadas, razón por la se requería del nacimiento de un pensamiento posmoderno. Todo esto confirmaría una suerte de renovación de esos paradigmas científicos, indicando de este modo sobre la indudable rehabilitación de la noción de sujeto frente al cuestionamiento y al interés porque se reestablezca el vínculo social en términos de Moscovici al presentar las tres esferas por las que las representaciones sociales suceden y cimientan. Éstas corresponderían al plano de la; subjetividad - intersubjetividad – trans subjetividad, las que reflejan la idea de que toda representación sería una representación tanto, de un objeto como de un sujeto. A éste último, deberemos de abordar como un figurante social activo capaz de desenvolverse en un contexto social de inscripción¹² e interacción.

¹¹ Reflexión que volveremos a revisar en Armando Silva sobre la noción de territorio.

¹² La inscripción deberá de estudiar al sujeto de acuerdo a *“la pertenencia social definida en múltiples escalas: la del lugar en la estructura social y la de la posición en las posiciones sociales; la de la inserción en los grupos sociales y culturales que definen la identidad; la del contexto de vida donde se desarrollan las interacciones sociales; y la del espacio social y público”* (Jodelet, 2008:51).

1.1.1. Un diálogo indisoluble con lo imaginario

En este contexto, el fenómeno de la representación se incluye en la dinámica psíquica con la que se produce pensamiento y acción, proyectándose y posibilitando el salto hacia el proceso de construcción identitaria y con ella la fuerza con que lo imaginario actuaría en ese devenir. Aquí entonces, surge la necesidad de acercarse y analizar lo anterior, desde un enfoque antropológico que pueda relacionar lo subjetivo y objetivo como configuradores del imaginario tal como sostiene Gilbert Durand (2004). Siguiendo esta idea, situarse en la producción imaginaria que Durand inscribe en la noción de *trayecto antropológico* comprenderá en primer lugar, dar cuenta que toda cultura ha construido sistemas simbólicos que provienen de determinadas categorías motivantes (motivación simbólica) y por esto el siquismo humano guarda esa vinculación inquebrantable entre el o los deseos y los objetos presentes en el ambiente social y natural, aquí indudablemente revaloriza a la imagen simbólica resultante de ese proceso como fuente de conocimiento. A partir de esto, Durand propondrá que la imaginación se origina en una liberación, sin embargo, el imaginario de una cultura emergería de un intercambio conflictivo entre las pulsiones subjetivas y las asimiladoras, estas últimas derivadas de una represión social. En ese sentido el autor recalcará que *“las imágenes no valen por las raíces libidinosas que ocultan, sino por las flores poéticas y míticas que revelan”* (Durand, 2004: 42).

Del intercambio permanente entre las pulsiones individuales o subjetivas y las advertencias objetivas provenientes de lo social, siempre el sujeto dependerá de las características estructurales entregadas por su entorno social y material en donde está inserto, en otras palabras, de eso trata la construcción psicosocial. A partir de esto es cuando Durand comunica la noción de *trayecto antropológico* que es esa génesis recíproca entre el gesto y el entorno en el cual se encuentra la materia derivada en herramienta para el animal humano; aquí lo central será el símbolo que será la herramienta de la vida imaginativa. En este caso, el símbolo es el *“medio a través del cual el sentido puede manifestarse y realizarse (...), alude por tanto a una metafísica, toda metafísica es simbólica”*

(Solares, 2011:15-17). De modo que lo incierto configura la materia del símbolo¹³ que unida a otras materias simbólicas esclarecerán y ampliarán el significado de algún tema en particular, despertando el sentido de la idea originaria, de algo que es una forma que manifiesta algo, une la existencia con el ser, *“por él a modo de puente el ser se manifiesta así mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere”* (Chevalier, 1986:9). Por esta razón, la percepción de un símbolo, cualquiera sea, conlleva a una instancia personal, es decir, está en el plano del sujeto, sin embargo, se situará en permanente relación con su contexto y situación actual, estando influenciado por una tradición cultural determinada. La percepción en base a eso se adquiere y se recibe, de allí que se requiera de un modo de interpretación cultural que viabilice el reconocimiento y percepción del símbolo. En tanto lo viable para lo imaginario se encontraría en esa génesis oscilante entre lo pulsional y social que será finalmente una progresión reversible, espacio donde la investigación antropológica lo definirá como *“(...) ese trayecto en el cual la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el cual, recíprocamente como lo mostró Piaget, las representaciones subjetivas se explican por los “acomodamientos anteriores al sujeto” al medio objetivo”* (Durand, 2004:44).

El imaginario también ha sido abordado como sustantivo y sustituto de la imaginación, en cuanto le interesará estudiar la producción de imágenes, sus propiedades y efectos a través de los elementos simbólicos involucrados. Esos efectos se encontrarían en el proceso mencionado, que estaría anclado en cada subjetividad lo cual permitirá distinguirlo *“como al conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentido propios y figurados”* (Wunenburger, 2003:15). Por esto además se hablará del imaginario social como producto social capaz de activar la aparición y reiteración de ciertos comportamientos sociales. Es decir, el modo cómo imaginarán su existencia en relación a otras presencias y expectativas que se han conformado también a partir de ciertas ideas. Al respecto Francisca Pérez ba-

¹³ Su origen etimológico estaría en la palabra griega *symbolon*; *“proviene de las raíces symbollo, relacionar, y ballo, lanzar. Alude a un objeto que al ser lanzado abre la posibilidad de relacionarnos con el misterio que lo anima. Del alemán Sinn - bild, imagen y sentido, alude a la representación del sentido comprendido en una imagen que, sin embargo, no puede agotarlo, por lo que tendrá que ser recreado incesantemente”* (Solares, 2011:17).

sándose en lo planteado por Charles Taylor (2004) señalará que éstas “*norman y delimitan esas expectativas expresándose en imágenes, leyendas e historias*” (Pérez, 2014:87).

Acorde a este planteamiento, los imaginarios sociales consistirían en ideas que serán compartidas, expresadas en ciertas prácticas y transmitidas intergeneracional mente entre los miembros de un grupo humano. Desde esta perspectiva, la formación de una identidad se hará mediante imágenes que se tienen del mundo como se referirá Wunenburger en su modo de historizar el imaginario y enfáticamente cuando a éste lo aborda desde el mundo de las artes. Las artes imponen al humano la necesidad de fabricar imágenes, y en cuanto más exacta resulte esa creación proveniente de un artista o creador(a) que ya ha objetivado nuevas imágenes, existirá la posibilidad de que el esparcimiento superficial, se profundice en un proceso simbólico que podrá provocar un mejor autoconocimiento, un goce de los sentidos y así mismo una participación en un mundo común. Según esto, el imaginario de lo creado aparecería de modo similar a un espacio de realización, pero también de fijación y expansión de la subjetividad. Y en cuanto al “*imaginario artístico, como exterioriza la subjetividad, favorece una relación intersubjetiva. Por lo demás, la experiencia de recepción de imágenes artísticas afecta a cada uno en diversos niveles (...)*” (Wunenburger, 2003: 48). En consecuencia, la interpretación de la actividad simbólica quedaría definida como una diversificación y como “*cualquier esfuerzo intelectual cuyo objeto fuese reforzar la relación entre los unos y los otros dándole forma*” (Auge, 2007:19).

Se tratará entonces de las relaciones producidas entre representaciones sociales y subjetividad, donde el sujeto las interiorizará, apropiará y reconstruirá cual sea su campo cognitivo y emocional. Desde este punto de vista aquí la ideología cumpliría una función preponderante, en cuanto se trata de un conjunto integrado por representaciones, creencias y valores que adecuan la interacción del ser humano con la naturaleza, con los otros(as) y con la misma sociedad y la manera en cómo ellos(as) experimentan tipos de relaciones; relación real, vivida e imaginaria. Por ejemplo, en términos de Hadjinicolaou la ideología disimularía las contradicciones reales, es decir, lo producido entre esas relaciones y las condiciones de existencia reales de estructura, de su formación social; “*su papel específico y real de unidad es reflejar esta unidad reconstituyéndola sobre un plano imaginario*” (Hadjinicolaou, 1999:13).

Aclarar esto último, significa comprender el marco intersubjetivo desde donde el mural se erige como representación social y cómo el imaginario opera en tanto es el reflejo de los planteamientos enseñados.

Basándonos en lo planteado nos apoyaremos en lo que Mara Viveros sintetizará acerca de la representación social. En sus términos, hablar de su esencia es hablar de su carácter social como uno de los atributos fundamentales, por el cual un grupo social sabrá definirse y especificarse interna y externamente; *“En segundo lugar, porque es uno de los instrumentos a través de los cuales el individuo o el grupo aprehende su entorno, jugando un papel importante en la formación de las conductas y comunicaciones sociales (...) También intervienen en procesos tan variados como la difusión y asimilación de conocimientos, la definición de identidades personales y las transformaciones sociales”* (Viveros, 1993: 241). De este modo, también el individuo a través de ella, podrá orientar y organizar sus conductas y su propia comunicación social.

2. Identidad. Revisión de cuestiones y fines antropológicos

En el actual contexto de cultura de masas -como elemento fundamental de la producción de subjetividad capitalista- nos damos cuenta de que nuestro modo de vivir recientemente articulado ya ha quedado obsoleto a modo de Suely Rolnik (2006). La identidad, según Rolnik y Félix Guattari, será el elemento fundamental para producir subjetividad en nuestras sociedades contemporáneas, tratándose más bien de una subjetividad inconsciente que se halla en todos los niveles de producción y consumo viviendo de este modo, en una crisis permanente. En este sentido, podemos anunciar que la idea de esa obsolescencia se condice por lo tanto a un tipo de discordancia, es decir *“Vivimos siempre en desfase con respecto a la actualidad de nuestras experiencias. Somos íntimos de ese incesante socavamiento de modos de existencia promovidos por el mercado que hace y deshace mundos”* (Rolnik, 2006:21). Subyacente a esto, lo planteado por Guattari (2006) nos conlleva a hablar sobre la resistencia a la modalidad capitalista. Se trata de platicar sobre los procesos de producción creativa que construirán los propios modos de temporalización, espacialización y la propia subjetividad. Sería como el acceso a una transformación de subjetividades tanto colectivas como individuales.

Lo anunciado por Rolnik conlleva a reflexionar la proposición de Stuart Hall de que las identidades estarían siendo descentradas. Este planteamiento explicita que esas transformaciones contemporáneas *“estarían cambiando nuestras identidades personales, mirando nuestro sentido de nosotros mismos como sujetos integrados. Esta pérdida de un “sentido de uno mismo” estable a veces es llamada dislocación o descentralización del sujeto”* (Hall, 1992: s/n) quien, en la actualidad, poseerá varias identidades las que asumirá en distintos momentos de su biografía y en su interacción con el mundo. En este sentido, es un fenómeno que nos remitirá a la producción de identidad vinculada al reconocimiento, como un concepto de circunscripción a distintos marcos de referencia socio históricos que no se corresponderían con el proceso de singularización¹⁴ porque tal proceso llama a una conceptualización existencial, al modo de cuando por ejemplo *“un músico o un pintor está zambullido en todo lo que fue la historia de la pintura, en todo lo que la pintura despliega en torno suyo y, por lo tanto, la retoma de un modo singular”* (Guattari, 2006:86), haciendo de eso una esfera que produce subjetividad, pero que luego se le identificará bajo las coordenadas y subjetividad dominante. Momento en donde la identidad actuaría como *“(...) aquello que hace pasar la singularidad de las diferentes maneras de existir por un solo y mismo cuadro de referencia identificable”* (Guattari, 2006: 87). Aquí lo singularidad se ancla a lo socio popular.

2.1. Sentido socio popular en la identidad

La identidad social como factor esencial en el proceso de desarrollo y permanencia de una comunidad históricamente definida popular, instaría al propio poblador a convertirse en una imagen fundamental para su configuración simbólica y cultural. Esto último, da cuenta por el modo en que él mismo se representa y cómo se presenta frente a los(as) otros(as), haciendo de la alteridad algo primordial en el proceso que dicta por la significación de nuestra individualidad como seres únicos, independientemente de la existencia del sentido de pertenencia que tengamos con un lugar y con una colectividad. De este modo, nuestra propia individualidad y

¹⁴ Como *“(...) aquel modo en el que, en principio, funcionan y se articulan todos los elementos que constituyen el ego; es decir, con la forma en que sentimos, respiramos, tenemos o no voluntad de hablar, de estar aquí o de irnos rápidamente”* (Guattari, 2006:87).

así de la del(a) victoriano(a) no es sinónimo de individualismo. Reconocerse y estar conscientes de que se posee cierta actitud, implica de antemano una interacción con el entorno físico y humano al cual nos sentimos pertenecientes.

Para comprender la identidad social y las identidades que se han construido en esta población, es imprescindible pensarlo desde lo que Mario Garcés (1998) planteará sobre la reconstrucción de una historia marcada por lo popular y comunitario. Esta reconstrucción se condice directamente con lo que fueron los movimientos poblacionales¹⁵ en torno al tema de la vivienda extendido hasta las décadas del 70' y 80' en plena dictadura militar, pudiendo de esta manera conocer a partir de su génesis, lo que serán hasta hoy en día los lugares de residencia más distintivos de los sectores populares de la capital. Garcés lo planteará desde el sentido de pertenencia que conlleva la acción de hacerse un espacio y consiguientemente del modo de habitarlo, disponiendo a través de esto una raíz profundamente simbólica por lo que constituye la misma experiencia colectiva del haber originado una villa o una población que es lo que al poblador le hará otorgar un gran significado a la identidad; *“En efecto, ella constituye una experiencia cargada de significado histórico, en cuanto representa una ruptura con un pasado de pertenencia precaria a la sociedad urbana. Alcanzar una vivienda propia ha sido de este modo, una manera significativa de afirmar “un lugar” en la sociedad”* (Garcés, 2002:22).

Acorde a esto y a modo de comparación, encontramos un caso similar al de La Victoria, la del movimiento social llevado a cabo por los habitantes de la actual comuna de Huechuraba como otros tantos emprendidos en esos años que acometen por una transformación histórica. Tal caso, resultó una transformación caracterizada por un otorgamiento identitario -el de la identidad social- para el desarrollo en y para la comunidad, convirtiéndose en un recurso y capital social que según el autor cimentará *“un espacio digno y humano al interior de una ciudad frecuentemente hostil”* (Garcés, 1998:13). De esta forma, la identidad actuaría en base a una autopercepción inmersa en un modo particular de socialización que se manifiesta a partir del sentido comunitario, de pertenencia y de reconocimiento territorial. Siguiendo esta línea histórica la identidad se relaciona a la idea de la acción de verse a uno(a)

¹⁵ Para mayor referencia del concepto -población- ver (Mathivet y Pulgar 2011).

mismo(a) y la manera de cómo me proyecto como individuo frente a mi grupo social y a los otros; *“en esta transición la identidad se transforma en una experiencia concreta de relación con el entorno social inmediato o global; es el sentimiento de pertenecer a algo y al mismo tiempo de ser diferente de algo. Por abstracto que esto parezca, la capacidad de sentirse parte de, y la vez diferente de, es la condición para poder darle un sentido social a nuestros actos”* (Garcés, 1998:13).

De acuerdo a lo anterior, preeminentes serán las reflexiones sobre las narraciones de la propia historia y del concepto de identidad trabajadas por Garcés, quien ha investigado intensamente la temática de la historia oral en el enclave popular chileno, facilitando de algún modo una (re) significación de las experiencias tanto individuales como colectivas. Esto ha permitido que desde los pobladores del sector norte de la capital –siguiendo el caso de Huechuraba-, emerja una historia no escrita en los textos al menos oficiales de esa época convirtiéndose en un aporte según el autor, para la sociedad popular. Situación que en el caso de los habitantes de La Victoria se venía dando, por tratarse de una colectividad que había asentado las bases del movimiento socio popular del país, permitiendo que el foco de atención de cientistas sociales comenzara en esos momentos a residir necesariamente en el modo de construcción identitaria que tenía y tiene el poblador.

Lo precedente, nos remite a la reintegración del sujeto al proceso de análisis histórico y antropológico, específicamente del sujeto popular que aparece y se auto reconoce también en esta reconstrucción histórica en donde la recuperación de la historia propia, se convertirá en un ejercicio de autoestima social y en una apropiación y auto reconocimiento de una identidad en términos de lo citado. Ese planteamiento será una síntesis acerca del significado, por ejemplo, de la educación popular de esas décadas –70’ y 80’- como una forma de adentrarse al tratamiento de la historia oral como recurso esencial a la hora de reconstruir un pasado local a partir del supuesto de que, para producir un cambio social, será preciso desarrollar un cambio de conciencia. A partir de eso, Garcés advertirá que el desarrollo de ésta última y de la cultura, son posterior a la recuperación de la propia palabra, método que accede de alguna manera a estimular las capacidades que tienen los mismos sujetos para nombrar e intervenir sobre la realidad. Esto

fundaría la sistematización del “saber popular” que encausará precisamente ese cambio o esa transformación directamente relacionada con una memoria e identidad.

En este sentido y adelantándonos a lo referido con la noción de memoria, el autor explicará su relevancia en cuanto a que *“La recuperación de la memoria popular, como un factor relevante de la identidad popular se fue entonces develando como el terreno más fértil para el desarrollo de la historia oral”* (Garcés, 1996:2).

El sujeto poblador como habitante de lugares y ciudades, se encuentra en esta dinámica donde su representación e identidad deseada son objetivos a alcanzar. Identidad que llama a la realización de la propia vida no sin antes romper con la tensión entre el peso histórico cultural y con lo que cada sujeto desea crear a partir de su lógica interna. De este modo, se vivirá entre lo deseado y lo posible de hacer; *“Es por medio de este proceso que los individuos construyen su identidad: identidad que cada uno buscará realizar concretamente en torno a su familia, a su trabajo, a su comunidad, al Estado, a su escuela, su barrio (...) El trabajo sobre sí mismo, la identidad, supone siempre un “trabajo con los otros”, en relación con los otros, amarrando en vínculos sociales, y por tanto, comprometiéndose en lógicas de acción social”* (Márquez, 2004:13). La acción social sugerimos, ha permanecido aferrada en el caso del sujeto poblador dentro de su propia experiencia en población, por ejemplo, desde el mismo proceso de ocupación territorial fuertemente engendrado a partir de los años 40’ y que trascendió a las décadas posteriores catalogadas en ese momento *“operaciones sitios”* de las décadas del 80’ y 90’. Instancias en donde surgirán nuevas formas de sociabilidad tanto a nivel comunitario como en relación al Estado y gobierno local siguiendo a Garcés y todo lo conllevado en cuanto a tareas colectivas para conformar sus barrios y poblaciones. Esto ha dejado a la identidad anclada a esa búsqueda por la integración y el reconocimiento social como dos dimensiones ligadas a las demandas estatales y sociales como un modo de salir de su condición de pobres y asistidos como sostiene Márquez (2004).

Substantial nos resulta su estudio referido en primer lugar, a las condiciones analíticas por las cuales se ha abordado la condición de pobre, presentando a continuación las implicancias sociales de la pobreza en cuanto a su construcción identitaria fundamentada en las relaciones sociales que intervienen en tal proceso y al mismo cambio que pudiese abarcar una inserción y movilidad social. De esta manera, si hilamos lo dicho a la idea sobre representación social y al proceso de construcción identitaria para Bajoit (identidad para sí e identidad para el otro), Márquez se enmarcará en el carácter procesal de la identidad, en cuanto a interrogarse acerca de si el sujeto pobre definido a partir de su carencia y por la necesidad de ser asistido, tendrá la capacidad de construirse identitariamente a pesar de su posicionamiento social de excluido, en una sociedad donde los modelos de integración ya no estarían asegurados.

En lo anterior radicaría justamente el nivel de autonomía por parte de él o ella para contrarrestar un posicionamiento obligado de su condición, conduciéndolo(a) a negociar su definición social a pesar de la existencia de que “*los determinismos estructurales y los niveles de conciencia individual y colectiva están estructuralmente interrelacionados*” (Márquez, 2004:16). Entraríamos, por lo tanto, al lugar de la inscripción social, cultural e histórica en donde lo deseado y lo asignado interactuarán constantemente para que la distancia entre ambos estados se reduzca y demande al reconocimiento de la singularización que radica en una pertenencia y tenencia de una historia individual. Una historia que se consigna a un espacio y tiempo específicos, a un otorgamiento de un lugar y así mismo de una identidad de sujeto poblador y de su realización identitaria.

Sin embargo, frente a lo señalado, según la tesis de Charlotte Mathivet y Claudio Pulgar en cuanto a la identidad del poblador a partir de los años 90’ hasta la actualidad, explicarán que sobre ellas la dictadura militar junto con la llegada de la democracia, han anulado el sustento orgánico por donde esa identidad emergía y se reconocía. En ese sentido el poblador se reconocía como tal, ahora sólo es un habitante de la población, “*con poca identidad en torno a su territorio marginalizado y mal percibido*” (Mathivet y Pulgar, 2011: 211). Éste ha sido desheredado, por una parte, del legado de sus ancestros y de las promesas de la modernidad contemporánea. Los autores harán hincapié en decir que las causas de esta pérdida identitaria puede ser la continuidad de la política

habitacional “*que empezó durante la dictadura y siguió en democracia con los diferentes gobiernos de la concertación, traduciendo entre otras cosas, en la erradicación de los asentamientos precarios (campamentos, tomas de terreno)*” (Mathivet y Pulgar, 2011: 212).

Por otra parte, emprender la definición como lo hemos realizado y un posterior análisis sobre la presencia identitaria entre los habitantes de la población, confirma la idea de la misma dependencia surgida entre identidad y espacio público, en donde la presencia del cuerpo o, en otras palabras, la identidad entendida como un proceso y que se define y adquiere de manera relacional, se localizará contenida en él. Esto último, accede a enmarcarnos en el sentido de mediación entre cuerpo y entorno según Daniela Vicherat quien explica que “*Es a través del cuerpo que la experiencia cotidiana del mundo, los otros y nosotros mismos, se constituye. Es a través de la capacidad de ver a los otros y ser visto por otros que somos capaces de crear un espacio común*” (Vicherat, 2007:58). Reflexión que nos refuerza el ejercicio de observación de lo cotidiano, de lo que transcurre en el día a día entre determinados cuerpos todos cargados de una historia individual pero también colectiva que proporcionarán cierto marco social para la práctica de la libertad. Porque es allí en donde la identidad se hará presente emplazando a la alteridad o al juego relacional a que instale una dinámica democrática en lo público, y de paso, a la representación que se hallaba oculta. En definitiva, de un cuerpo que no podía exteriorizarse por sí mismo.

3. Territorio: aproximaciones a su definición

Tal como hemos planteado, la identidad indica una serie de atributos que le dan contenido y sujeción en el tiempo, lo cual no niega el sentido del cambio que ésta pudiese presentar en el desarrollo indudable de situaciones histórico culturales e individuales. En este sentido, la identidad confinará distintas dimensiones y desde allí variadas propiedades por las cuales distinguimos su proceso de construcción. De esta manera, podemos señalar que uno de sus elementos o atributos clave es el territorio, en otras palabras, en el territorio existirá la dimensión identitaria que se articulará en el proceso de socialización. Proceso que conlleva el reconocimien-

to y la diferenciación como mecanismos que serán simbolizados en la producción del habitar. El vínculo engendrado a partir de esta diada, ha sido profusamente estudiado por la arquitectura, la geografía y la misma antropología. Esta última, ha analizado especialmente lo concerniente al uso de espacios y especialmente al uso y desarrollo de los espacios locales que son también espacios de la vida cotidiana, destacando el desarrollo de determinados elementos endógenos que reforzarían esa unión y dependencia entre el humano y su medio. Esto se manifestaría según Armando Silva (1992) en los orígenes de la ciudad momento decisivo para comenzar a exponer su condición territorial. De ahí que el territorio urbano despliegue sus propias normas y vivencias y a su vez diferentes modalidades de identidad territorial, transformándolo en un entramado de la transversalidad. En definitiva, del movimiento dinámico y constante, instando a trabajar la noción de territorio como concepto y proceso en permanente reconstrucción, en términos de la significación que toda colectividad humana le confiere para conformar su organización social; *de su propio actuar emergería una identidad territorial o espacializada de carácter popular, esto como premisa fundamental.*

Esta premisa se refiere al hecho de que cualquier organización social toma diversos rostros en el transcurso de la historia comunitaria apelando por esa estrecha relación establecida entre forma espacial y entidad humana. Así mismo, estos elementos nacen de los momentos históricos que tendrán necesidades de proximidad, continuidad y similitud, lo que encausaría el proceso de apropiación y organización espacial. Así lo explica Daniela Vicherat a partir de la idea del cuerpo que como producto social gestado en la experiencia cotidiana y en su capacidad de ver y ser visto, será capaz de producir un espacio común. Es decir, la tendencia a convivir entre hombres y mujeres incitará a una ordenación, a una disposición social adecuada para cada uno y una en la permanencia de habitar un espacio denominado público. Así, esas necesidades tendrán que ser capaces de posibilitar *“el asentamiento de procesos de identificación y sentimientos de pertenencia con un determinado territorio, en tanto realidad material y simbólica”* (Vicherat, 2007:58). Por tanto, reflexionar sobre territorio según su dimensión física simbólica implicará considerarlo como un conjunto demarcado espacialmente lo que involucra establecer qué es lo propio y qué es lo ajeno, qué se asimila y transforma y que no, haciendo de esto un campo de construcción social – política a través del cual se construirán referentes simbólicos *“y relatos históri-*

*cos que permiten a un grupo humano compartir las mismas tradiciones y expresiones culturales”*¹⁶. Estas condiciones instarían a dinamizar al territorio posibilitando su conversión en un espacio de integración y reconocimiento del otro como propone Vicherat en términos de que en la expresión espacial las identidades toman cuerpo.

Frente a lo anterior -sólo a modo comparativo- Barabás basada en lo planteado por Raffestin (1980) concebirá al territorio “*como un espacio culturalmente construido, siendo éste valorizado y apropiado simbólica e instrumentalmente por la sociedad*” (Barabás, 2003:47). Es decir, será por medio de la apropiación simbólica que el territorio resultará heterogéneo y estratificado convirtiéndose en un sistema de símbolos, como una manera de habitar y clasificar el espacio a través de pautas que serán transmitidas culturalmente a partir de un orden social determinado. Podemos entonces indicar que “*el territorio es factor de disputa y de relaciones de poder entre grupos desiguales, no sólo en términos de recursos escasos y preciados por los que se compete, sino también como construcción simbólica, en la que el poder desigual y la negociación se establecen en las relaciones con lo sagrado*” (Barabás, 2003:47). Por otro lado, la territorialidad que a su vez implica acción, hará referencia al proceso histórico de articulación entre naturaleza – sociedad en contextos específicos de interacción (Barabás 2001 en Barabás, 2003:47). A partir de esto, se retorna a la idea de la existencia de elementos propios reforzadores de la unión y dependencia entre ser humano y entorno y, por ende, sobre los procesos de reconocimiento y diferenciación como algo intrínseco a la construcción identitaria ocurrida en un territorio.

En una línea similar, Viviana Manríquez significará a la territorialidad mediante la dinámica de la alteridad o identidades en contacto, que advierte sobre la innegable correlación entre identidad y territorio que viabiliza esa construcción identitaria mediante una materialidad de contactos permanentes o eventuales, aquí por tanto operará la idea del intercambio. En ese momento se forjarán correspondencias entre memoria y territorio, se producirán límites y áreas identitarias con diferentes grados de permeabilidad y flexibilidad. Manríquez utiliza el término “*membrete identitario*” para significar esos códigos diferenciadores que se gestan en torno a la noción de territorio y que viabilizarán a la identidad para que en él pueda ser distinguida como un juego de diferenciadores que

¹⁶ Revisar “SANTIAGO 2021: Región multicultural. Identidades Para El Desarrollo de la Región Post – Bicentenario” (S/a, 2010:24).

son ideados bien desde afuera, es decir, por otro(a) o bien por los miembros de una colectividad. Aquí las estrategias generadas para acceder a los recursos y a la ocupación de ellos en espacios determinados harán de la territorialidad en el mejor de los casos “*un significativo para expresar identidad o etnicidad que es percibida por los distintos grupos como diferente, a través de la percepción del espacio*” (Manríquez, 1999: 121).

3.1. El sentido territorial en la ciudad

Lo anterior devela la importancia que debemos conceder al mapa humano como un *ethos* –como el modo de estar y actuar de un pueblo- que actuará a partir de esa acción, del juego diferenciador, como una capacidad única para producir una forma de *auto referencia*¹⁷ con el territorio. Auto referencia que operará también en las poblaciones de la gran capital donde será indispensable su conversión en un espacio de integración, donde se forjan nuevas formas de organización territorial dentro una geografía que se ha vuelto más virtual que física. Por otro lado, esas nuevas formas de organización territorial se condicen con la posibilidad concreta de que la ciudad es la expresión máxima del territorio tal como lo plantea Sergio Boisier (2001). El autor la interpreta como una aglomeración territorial en donde cohabitarían asentamientos humanos con diferentes tamaños que comparten el rasgo de la permanencia en el tiempo y un compartir común de servicios y vida. Sin embargo, esto no inhabilitaría ese juego diferenciador para continuar con su potencial endógeno, en el que cada actor cumpliría su función y en donde cada integrante desplegaría sus mecanismos y códigos colectivos de identificación.

Este supuesto es intensamente trabajado por Boisier quien se referirá al humano como “*animal territorial*” porque ocupa, usa, demarca, ordena, y defiende su entorno físico por medio de determinadas acciones. Acciones que irán conformando y demarcando un espacio y una cultura territorial que será clave en el proceso de desarrollo. Aquí nos interesa rescatar acerca de la correlación

¹⁷ Este término se referirá a “*la capacidad para producir la identificación de la sociedad con su propio territorio, o, puesto de otro modo, la capacidad de esa cultura para introducir códigos referenciales territoriales en los mensajes de auto identificación*” (Boisier, s/a:s/n).

originada entre individuo y sociedad, es decir, la idea de que cada individuo intenta adquirir cierta categoría superior como lo es la de persona humana que habita y se moviliza dentro de una colectividad. Ésta también construirá su identidad apelando a una matriz de relaciones como la del vínculo con su territorio. A partir de esa condición su análisis lo desmontará en tres niveles: territorios naturales – equipados – organizados, siendo esta tercera categoría relevante para nuestra línea teórica. De acuerdo a esto, podemos anunciar que por organizados *“denota territorios ocupados por comunidades o sociedades estables, con un patrón de asentamiento humano discernible, con estructuras sociales, tecnologías y económicas, con cultura e identidad”* (Boisier, 2001:13).

Se desprende de lo anterior que el individuo de la modernidad practicará la sociabilidad con el espacio, con su entorno más próximo entablando ciertas maneras de actuar frente a la diversidad de estímulos procedentes de otras formas de cultura de desarrollo. En este sentido *“aprende a saber, a conocer, a amar, está indisolublemente ligada a un territorio de escala pequeña, a un territorio de cotidianeidad, con el cual interactúa”* (Boisier, 2001:2). Aquí el término de territorialidad se liga al de sociabilidad. Ambos, confinarán elementos propicios para establecer por un lado la preservación y por otro, la adscripción al territorio. Estas serían prácticas que imprimen cierta agresividad en situaciones concretas como al momento de suponer una amenaza por sobre la propiedad territorial que es colectiva y así mismo individual. Siguiendo esta lógica, se concurrirá a cierta conducta territorial que reflejaría lo anterior y aún más, retomaría la perspectiva de la identidad como un elemento cargado de significados cuyo origen se enraíza en prácticas acordadas dentro del contexto físico en el que se desenvuelven. De un modo más simple, *“la territorialidad está siempre cuando se juega en el equipo local que supuestamente debe defender su territorio”* (Boisier, 2001:2). En esa defensa surge la necesidad de referirnos al término de *proxemia* propuesto por Ray L. Birdwhistell y que Manuel Delgado describirá por medio del significado de territorialidad; ella protege tal relación e identificación que él y los individuos mantienen con su territorio. Esta dinámica se complementa a la idea de pertenencia y defensa de esa misma área, Delgado lo explicará bajo la tutela del término espacio público. En él, el proceso de territorialización vendrá dado *“sobre todo por los pactos que las personas establecen a propósito de cuál es su territorio y cuáles son los límites de este territorio”* (Delgado, 1999:30).

En tanto para Silva (1992), el proceso de conformación de un territorio se efectuaría sobre la idea de su reconocimiento, que es justamente lo que permitirá abordarlo como una entidad simbólica y también física, a la que se le otorgará dimensiones espaciales. Estas dimensiones se movilizarán mediante el ejercicio dinámico diferenciador producido desde fuera y desde dentro, concretando una identidad territorial que comprendería además de membretes identitarios, una gama de operaciones lingüísticas y visuales que seguirían condicionando esa identidad y al reconocimiento del yo con mi entorno. Por cuanto el argumento de Boisier sobre las estrategias de preservación y defensa territorial que se dispondrían frente a alguna amenaza externa dialoga en cierta medida con lo propuesto por Silva; el reconocimiento territorial que ocurre cuando ya se lo ha demarcado, recorrido, identificado y apropiado de manera simbólica, es decir, finalmente es la misma territorialización para Delgado, en cuanto esos ejercicios se llevarían a cabo en el instante de la visita del extranjero; al territorio se le reconocerá en virtud de esa presencia.

A partir de lo anterior, Silva propone sobre la idea de territorialización en un contexto de alta peligrosidad y tensión, en definitiva, en una situación extrema. Siguiendo esta reflexión, el extranjero sería indicado *“como por fuera del campo respectivo. Habría que decir que, en nuestro léxico, el territorio se “territorializa” en la medida en que estrecha sus límites y no permite (más bien excluye) la presencia extranjera”* (Silva, 1997:53). El territorio entonces como elaboración simbólica al momento de territorializarse permite que se fortalezcan tales procesos en la ciudad a tono a una cultura visual que tendrá mucho que hacer y decir. Ella, instalada en un espacio físico constituido por bordes, límites y fronteras parafraseando al urbanista Kevin Lynch (1960) del cual Silva basará gran parte de su trabajo sobre los imaginarios urbanos. Lynch irá construyendo de manera colectiva en la permanencia de la cotidianidad, una gama de formas de percepción y marcación territorial bastante amplia. Es por esa razón que Silva arraiga en la noción y en la propia construcción de territorio su condición de complejidad simbólica *“que no se cansa de apropiar y volver a nombrar las cosas en característico ejercicio existencial – lingüístico: aquello que vivo nombro; sutiles y fecundas estrategias del lenguaje”* (Silva, 1997:55).

Así mismo, Silva destaca acerca de la expresión simbólica que subyace en relación con el suelo habitado. Con el sentido de apropiación de alguna manera el territorio será connotado de manera explícita en relación con su pasado y con quienes lo habitaron, porque existe en todo territorio un origen lejano que fue también practicado, y recorrido en cuanto a que en él se anduvo, a él se le nombró y se le nombra, como un acto de extensión lingüística e imaginaria y que, junto con pisarlo, marcarlo, se erige como entidad física, permitiendo la asunción del acto denominativo. De allí que el autor propondrá que el territorio como espacio se habita en conjunto con los nuestros y en *“donde el recuerdo del antepasado y la evocación del futuro permiten referenciarlo como un lugar que aquel nombró con ciertos límites geográficos y simbólicos”* (Silva, 1997: 48).

Su estatuto simbólico testimonia al acto de apropiación de un espacio que implicará su marca ideológica y también económica, en tanto como una construcción progresiva y compleja de una identificación común de lugar que posee un doble sentido; para sus habitantes como para el resto de los habitantes de la ciudad, idea desarrollada por Luis Campos (2008). Tal vinculación formará el contexto del espacio urbano en donde la forma de organizar las relaciones con los otros marcará sus identificaciones, distancias y las pertenencias al espacio que será percibido a través del posicionamiento y acción, dadas a partir de la movilidad y el anclaje con el territorio. De tal modo que el sentido de apropiación consistirá en una construcción progresiva que habla sobre una significación del espacio y construcción territorial singulares, que se gestarán, por ejemplo, a partir de una toma de terrenos. El carácter de toma de terrenos alude de inmediato su condición de territorio como argumenta Campos, más cuando el territorio se encuentra intensamente vinculado a la idea y a la acción de apropiación, porque en muchos contextos y momentos –al territorio- se le considera como un fragmento de espacio perteneciente a alguien, que es o fue de alguien más o de alguna nación o Estado.

3.2. Sobre la noción de espacio, espacio público y lugar

“La ciudad es, sobre todo, espacio público y no pareciera que los que allí vivimos, la gran mayoría de la población, pudiéramos renunciar a ella sin perder vínculos sociales y valores culturales, sin empobrecernos” (Borja y Muxí, 2000:18).

En torno al concepto de territorio son fundamentales las ideas de espacio y lugar. Éstas remiten e integran considerables aspectos materiales, simbólicos, funcionales o bien fenomenológicos enérgicamente presentes en las condiciones materiales actuales de las ciudades contemporáneas. De un modo general, existe un alto nivel de significación otorgada a ambas nociones asumiendo con esto sus delimitaciones a partir del sentido que posee el territorio de la ciudad o de algún barrio, villa o población en donde el fenómeno de la cotidianeidad cruzada con la presencia de la calle, reflejarán la idea de lo público articulado con lo privado. A partir de esta correspondencia surgirá la temática sobre la construcción de la vida cotidiana y en ella la construcción de espacios, fenómeno examinado por Berger y Luckmann (2001) y que al menos aquí, requeriremos presentar concisamente para entender el proceso de interacción entre las personas mediante determinados códigos culturales y lingüísticos y, en consecuencia, mediante códigos espaciales como señala Lefebvre (1993) que viabilizarán el carácter de las prácticas espaciales. De acuerdo a esto, lo anterior se enmarcaría desde el campo de acción y pensamiento de lo que por sentido común concebimos, es decir, sería aquello que se comparte con otros por excelencia en los quehaceres y rutinas de la vida cotidiana. Su origen y desarrollo les sirve a los miembros de un grupo para desenvolverse, vivir y describir la realidad que le rodea.

En esa conformación, la subjetividad totalizada de experiencias y de una conciencia intencionada, podrá distinguir precisamente esas diversas realidades, como la de la vida cotidiana, denominada por Berger y Luckmann (2001) como la *suprema realidad*; a esta, el individuo la aprehende mediante su cuerpo en el presente, procediendo con ello hacia una experimentación de la cotidianeidad a nivel temporal y espacial. Esto se convierte en el mundo en donde las representaciones se forman y ponen en contacto en cuanto ellos(as) están y actúan en él, así sus significados se corresponderán con los míos. Simbiosis que confirma la idea de que

“no puedo existir en la vida cotidiana sin interactuar y comunicarme continuamente con otros (...) También sé por supuesto, que los otros tienen de este mundo común una perspectiva que no es idéntica a la mía” (Berger y Luckmann, 2001:40-41).

Siguiendo el planteamiento anterior, la calle como elemento de lo público, traspasa la historia lo que implica reflexionar sobre el fenómeno de la cotidianeidad en donde se gesticulan y reproducen elementos de distinción identitaria entre los propios habitantes, quienes totalizarán esa zona particular en relación a los otros lugares de la ciudad. En otras palabras, *“La cotidianeidad es un espacio abierto para la comunicación, pues hay diálogo en el lugar en el cual las personas desarrollan su proyecto de vida, dentro del cual las personas se ubican”* (Buendía, 2006:40). También compartirán intereses que serán reflejados en ciertas prácticas cotidianas, haciendo de ellas un modo de pertenecer, de definir conveniencias, que advierten sobre las configuraciones del espacio. A partir de eso Pérez abordará lo anterior citando a Segaud (2007) en cuanto a que; *“sobre todo en los estudios de evaluación post ocupación (post occupancy evaluation), en donde convergen tanto diseñadores como investigadores de las ciencias del comportamiento incluyendo además a los propios usuarios”* (Pérez, 2014:104), precisamente con la finalidad de conformar una antropología del espacio. La cual pone atención en las prácticas de la cotidianeidad como el andar, el ocupar y el habitar de cómo irán siendo reappropriadas por los transeúntes y a la vez transformadas en maneras de utilizar y andar por determinados espacios. Dinámica que torna casi imposible tomar y definir al espacio como algo dado, porque forma parte de las rutinas diarias, pero a su vez, a éste se le representa y se le vive. Es decir, los consumidores - usuarios constantemente se van apropiando de una organización espacial, lo que irá modificando el funcionamiento y carácter del lugar a través de esas prácticas que dejarán huellas.

Las huellas por tanto se incrustarán en ese *“espacio construido desde la perspectiva funcionalista en la cual circulan en recorridos imprevisibles que sólo son legibles al ir más allá del dato estadístico, el cual solo da cuenta de lo homogéneo (...)”* (Pérez, 2006:200), implicando ser aventuras urbanas situadas y movilizadas bajo el dominio del espacio/tiempo y ejecutadas en un fragmento de la ciudad que separa lo público de lo privado. Esto último en cuanto a lo que sería un barrio según Michel de Certeau como; *“ese trozo de ciudad que atraviesa un límite que distingue el espacio privado del espacio público: es lo que resulta de an-*

dar, de la sucesión de pasos sobre una calle, poco a poco expresada por su vínculo orgánico con la vivienda.” (De Certeau, 1996:9). Ese vínculo, por ejemplo, con la casa de la clase obrera se alzarán tras la segregación físico-espacial quedando en una posición inestable en el mercado del trabajo, y de este modo producirá de la misma forma un espacio donde sucederán flujos, expresiones simbólicas, recreaciones sociales, a él mismo se le experimentará, se le significará y nombrará.

Lo mencionado se imbrica con el marco reflexivo sobre lo urbano propuesto por Henri Lefebvre (1993) para quien el espacio se alza desde el conjunto de esas prácticas sociales emanadas de la vida cotidiana que consisten en el uso inmediato que de éste se haga. Éstas lo ordenarán viabilizando la existencia de un sistema espacial que debe explicarse mediante ellas y mediante la asociación efectiva y afectiva con las memorias colectivas de formas de vida disímiles. En tanto los códigos presentes en ese sistema espacial, deberán transcribirse a través de las relaciones sociales que allí se originan y reproducen tomando en cuenta el contexto histórico particular que es el sostenedor finalmente de esas prácticas y tipos de relaciones. En esto, el punto de vista marxista de Lefebvre se distingue a la brevedad, en términos de que lo descrito da cuenta de que la neutralidad del espacio es imposible, más bien es ideológicamente construido y vivido y, por tanto, será producto de contradicciones sociales. De esta forma, se podrá conformar una historia del espacio según Pérez en términos de Lefebvre, una vez se pase *“por la reconstrucción de las prácticas espaciales y sobre todo a partir de la comprensión del espacio como “una realidad social, es decir un conjunto de relaciones y formas”* (Pérez, 2014:82) que expresarán concretamente la forma simbólica de imaginarlo. Lo anterior de cierta forma disputaría su posicionamiento frente a la nueva estructura del espacio en cuanto a que la arquitectura y el sentido reflejarán la concepción de la ciudad moderna.

Esta última y su correspondiente el urbanismo del siglo XX, equiparán a sus ciudades modernas de espacios segregados y monovalentes según Borja y Muxí (2000) haciendo que el rasgo de rentabilidad económica predomine por sobre sus funciones naturales, como la de ser garante de la mezcla y el encuentro social, además de otorgar forma y sentido al conjunto de la ciudad. Cabe mencionar que, a pesar de lo puntualizado, el significado del espacio público radicarán en que todo este conjunto que es la ciudad se haga mediante él. El espacio público es el lugar de la representación, en donde la sociedad se hace visible, *“Del ágora a la plaza de las*

manifestaciones políticas multitudinarias del siglo XX, es a partir de estos espacios que se puede relatar, comprender la historia de una ciudad” (Borja y Muxí, 2000:7). Será por esto mismo que al espacio se le debe pensar doblemente, como una concepción y un uso y sumado a lo público, será el lugar de acción como destacara Isaac Joseph. Se trata de una coproducción ya que se reproduce y conforma a través de usos conferidos por el residente o por el extranjero, de manera que su exposición y accesibilidad sería abierta y constante. De esta forma espacio público *“es espacio de representación, a partir del momento en que es puesto en escena, es simultáneamente concepción y uso, contexto para actividades y realización de dichas actividades”* (Joseph, 1999:51).

En tanto, retomar la idea de relación entre lugar y espacio sugerida por De Certeau es fundamental. De Certeau se basará en Foucault en cuanto a que *“El espacio para él, es un “lugar practicado”, “un cruce de elementos en movimiento”* (Auge, 2004:85) y en donde el poder podrá ser irrumpido a través de ciertas prácticas cotidianas de los habitantes. Aquí la relación entre espacio y lugar no se excluye, al contrario, ambos serán tomados y reproducidos por sujetos históricos que transitan o bien habitan determinada población o barrio. Ahora, su diferencia es que en un lugar están puestos los elementos y los objetos bajo un orden específico dentro de un sitio que pasará a ser propio, acorde a esto *“Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad”* (De Certeau, 1996:129). En cambio, dentro del espacio cabe la posibilidad de considerar el tiempo y la velocidad de las distintas movilidades; viajes, recorridos, diversas prácticas que lo hacen estar en una continua transformación, en una continua intervención; *“a diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio “propio”* (De Certeau, 1996:129). Así entonces este espacio *“(…) consiste en una marca territorial que se usa e inventa en la medida en que el ciudadano lo nombra o inscribe”* (Silva, 1997:55). Por lo tanto, sería el opuesto de ese espacio oficial como un espacio no ideado bajo la perspectiva de cada ciudadano, es decir, el que ya está planificado o diseñado por la institucionalidad como el espacio dado de Lefebvre (1993).

Por cuanto, para Foucault los espacios públicos son ante todo lugares donde el poder se expresa y ejerce, es decir, el espacio es el lugar donde el poder se despliega independiente de la voluntad de los hombres, por lo que una posible transformación estaría estre-

chamente relacionada con ciertas alteraciones en las necesidades sociales del propio espacio. Sin embargo, en ambos existirá el espacio social habitado como efecto de un conflicto *“permanente entre poder y resistencia al poder, un producto de las operaciones que lo orientan, temporalizan, sitúan y lo hacen funcionar. En cada una de estas operaciones, actúa una fuerza hegemónica y disciplinaria, y otra que se le contrapone”* (De Certau, 2008:1). Será en ese contexto en que a los territorios de las ciudades se les marca y nombra de manera permanente a través de distintos medios y según cuales sean los niveles de ímpetu ciudadano que, en definitiva, serán los usos sociales característicos de la vida urbana, pero en algunos de esos usos encierra cierta violencia en tanto nos remitimos a su mismo origen; la visión jurídica por la que se ha abordado al espacio público.

Siguiendo con lo anterior, la presente cita inscribe la noción de espacio advirtiéndolo sobre su preponderancia filosófica e indicando que finalmente éste será siempre concesionado a partir de un acto violento; *“(...) se infiere que todo “dar lugar”, toda “concesión” de sitios y puestos tiene lugar en base a la exclusión, destrucción y, al cabo, roza (tala y quema) de terrenos ya ocupados (por la naturaleza salvaje o por otros hombres). Hacerse sitio, abrir camino, dejar paso son acciones que implican el desembarazarse de lo ajeno y hostil para la vida de un individuo o de un grupo humano. No hay ni habido jamás un espacio “abierto” de antemano, sino que lo han abierto la espada y la llama, el hacha y el arado. Y el arte consagra esa violencia primigenia”*¹⁸ (Duque, 2001:13). Aquí la acción de espaciar se refuerza y actúa como desplazamiento. Un desplazamiento forzado que se da en momentos de crisis social. En ese sentido, podrá protagonizarlo cualquier grupo humano en donde la amenaza de su territorio, el incumplimiento y abandono institucional, se les han sobrepuesto propiciando una movilización como lo hizo la colectividad que hoy en día conforma la población La Victoria. En ese hecho se contiene toda la problemática que por un lado la originó e instó a producir un contra espacio, como aquel que es contestatario y que se construye a partir de la resistencia, en contraposición a los espacios que la institucionalidad dominante ha construido. De este modo dirá Márquez que *“toda movilidad social, cultural y econó-*

¹⁸ Duque infiere sobre el análisis fenomenológico de Heidegger acerca del espaciar en cuanto a que el Hombre brindará una meditación sobre la relación humana con el espacio, fundamental para tratar la problemática correspondiente al arte público y espacio político. Ver Félix Duque (2001).

mica deja huellas en el espacio y el tiempo: huellas de recorridos, de cambios de residencia, de apropiaciones del suelo, de instalaciones y desinstalaciones, de idas y venidas” (Márquez, 2014: 53).

Si bien se podrá hablar en un primer momento de un desplazamiento forzado también se podrá hablar en un segundo momento de la decisión y organización social concreta como carácter substancial de la toma lo que posibilitará hablar, según Cortés y Reyes, del proceso de lugarización del espacio *“es decir, el paso desde un espacio físico ajeno e indeterminado a un lugar con una valorización social específica (...). En este sentido, la apropiación que el poblador hace del espacio implica que el terreno deja de ser una mera mercancía y adquiere una connotación y significación particular que lo dota de autenticidad”* (Cortés y Reyes, 2007:17). Esto fortalecería esa relación entre poblador y espacio, principalmente si nos referimos al tema de autoconstrucción como forma de levantamiento y conformación orgánica de la población. Tal reflexión se complementa con la idea sobre la apropiación del espacio que se habita, es decir, sería una apropiación en conjunto con la misma construcción del lugar que no es sino, el mismo territorio. Allí la categoría de *topofilia* acuñada por Gastón Bachelard (1957) y posteriormente tomada por Yi Fu Tuan (1974), opera de manera exclusiva en tanto se mantiene una relación con el lugar de carácter intuitivo – emocional; se trata de un sentimiento, de lo que resulta ser en el mundo como base de la concepción identitaria y que marca nuestra específica diferencia estableciéndonos como seres espaciales (Yory, 2003:375).

Desde esta perspectiva Carlos Yory desarrollará la categoría mencionada, dando cuenta que el lugar como sentimiento refleja esa relación que los individuos tienen consigo mismos y con el mundo, en otras palabras, el sentimiento se concreta en las distintas maneras que existen de habitar un espacio. Lo medular de esta idea, y la diferencia radical con lo anteriormente expuesto, es que el espacio no es el discurso, según Yory el espacio se inaugura de tal forma, es decir, como *discurso*: el discurso de la vida (en tanto formas de habitar) que en él transcurren (Yory, 2003:375). Se daría de este modo el acto de la auto fundación y autoafirmación del ser humano; también somos habitando como condición primaria de ese ser en el mundo; nos mostramos como seres espaciales y espaciadores que conformamos ese espacio humano cargado de significaciones. Un espacio humano que otorga sentido y orienta-

ción, es por eso que Yory trabaja la noción de lugar en cuanto que se establecería a partir del intervalo existente entre un hacia y un desde; *“en este sentido, no es que estemos “adscritos a un lugar” sino a una determinada idea de mundo a través de él (...), habitar implicará, fundamentalmente, “pertenecer”, estar afiliado y, por lo mismo, en filiación (he ahí la dimensión filica, de esa particular forma de topos al que estamos haciendo alusión)”* (Yory, 2003:376-377) y de este modo existirá un lugar humano y otro cultural a través de los cuales podremos comprender la idea de *topofilia* y su connatural sentido de pertenencia.

Ese es el momento de la reciprocidad y compromisos varios para con la ciudad o con el propio lugar de residencia, ese es el instante para poder recordar que el espacio público es la ciudad y conforme a eso *“La historia de la ciudad es la de su espacio público. Las relaciones entre los habitantes y entre el poder y la ciudadanía se materializan, se expresan en la conformación de las calles, las plazas, los parques, los lugares de encuentro ciudadano, en los monumentos”* (Borja y Muxí, 1998:8). De este modo, el planteamiento de estos autores sobre el espacio público se distinguirá por tres caracteres elementales en cuanto es espacio físico, pero también simbólico y político y, en consecuencia, el espacio principal del urbanismo, de la cultura urbana y de la ciudadanía.

3.2.1. En cuanto a frontera, límite y borde

“Es decir, porque existe el límite creemos que se puede aceptar que algo separa lo que nos es dado, de aquello que nos tomamos”
(Armando Silva, 1997:55).

A partir de lo planteado, hablar sobre los conceptos de frontera, límite y borde nos resulta indispensable porque será a través de ellos que la noción de territorio tendrá la posibilidad de constituirse como elemento para gestar identidad y memoria y para que su auto representación se de en variados escenarios.

El concepto de frontera o borde se construye en cualquier espacio sea éste rural o urbano, pero será en este último donde operará de manera dinámica y variada. Frontera de acuerdo a lo trabajado por Gloria Anzaldúa (1999) tenderá a manifestarse en distintos niveles, por ejemplo, como una línea de demarcación imaginaria, es decir, ficticia, la cual se ha concientizado cultural e histórica-

mente hasta convertirla en una forma física, en algo tangible. En este sentido, circunscribe una línea divisoria entre lo seguro e inseguro, de lo que está bien o mal situado o colocado, en palabras más simples. Por tanto, nos encamina hacia la idea de que existe un otro y un nosotros; al primero se le trazarán líneas demarcatorias de carácter simbólicas o materiales. De este modo me distinguiré y me separaré de ese otro u otra, muchas veces bajo la tutela de la normativación de la vida y de las relaciones sociales estipuladas e inamovibles. A raíz de esto se presentaría en este transcurrir, un hecho simbólico, psicológico y social, es decir un espacio pensado y reformulado desde la idea de la diferencia y distinción entre dos o más grupos identitarios.

La idea anterior se concreta en nuestra misma ciudad plagada de fronteras y distinciones sociales en donde el río Mapocho fijará un territorio precisamente de frontera, comprendido como el lugar en donde opera la distinción entre el nosotros de los otros. Márquez siguiendo el planteamiento de Gloria Anzaldúa (1999) se referirá a esta noción *“como un lugar vago e indeterminado que habla de un estado permanente de transición. Sus habitantes son los que atravesaron esa frontera, los raros, los molestos, los indeseados, los mulatos, los indios, los muertos, los locos, los extranjeros; aquellos que ya cruzaron la frontera o caminan por el precario límite de lo normal”* (Márquez, 2014:51). Por otro lado, el río Mapocho del que Márquez se referirá como el borde por excelencia de la capital, se asemejará a una senda porque *“la gente observa la ciudad mientras va a través de ella y conforme a estas sendas se organizan y conectan los demás elementos ambientales”* (Lynch 1970:48) convirtiéndose en la unidad geográfica que ordenará la imagen mental de las personas. Los bordes en este sentido integrarán como elemento lineal, al muro que, junto a los cruces de ferrocarril o las playas, constituirán referencias laterales que podrán unir dos lugares, dos regiones, dos poblaciones, haciendo de esos elementos fronterizos rasgos organizadores que lograrán conservar las llamadas por el autor, zonas generalizadas. Ejemplo de ello será el caso del perímetro de una ciudad trazado por el agua o por una muralla.

Según Lynch, la senda será el elemento urbano predominante, aunque su grado de importancia dependerá del grado de familiaridad que tenga el individuo respecto a su ciudad y lugar de residencia. Este grado de familiaridad se correlacionará con el uso que a estos elementos se le practique, dirá Lynch *“La concentración de un uso o una actividad especial en una calle, puede darle a ésta*

prominencia en las mentes de los observadores” (Lynch 1970: 51). En este sentido, la calle será percibida por el habitante como una continuación del espacio doméstico, pasando a constituirse como el ámbito por donde la historia de su propio lugar ha transcurrido. Para los simples transeúntes sólo se tratará de un espacio que fomenta los encuentros y vínculos denominados desprogramados o espontáneos, permitiendo a las personas realizar la práctica del caminar y de toparse; es el lugar de los intercambios culturales. Atravesar la calle es algo constante que nos hace recordar que su rol es ser lugar de paso que relaciona piezas urbanas. De este modo el transitar en ellas, se volcará en reflejo condicionado entre los urbanitas; cuando se sale de los hogares, procederemos a atravesar calles y avenidas haciendo de esta práctica un momento de cruce con otro urbanita. Así mismo la calle también atravesará la historia de una colectividad, ésta la ocupará a pesar de su definición geométrica, mediante eventos o actividades, es decir, constantemente estará siendo intervenida por los habitantes de la urbanidad; *“la calle geométricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes”* (De Certeau, 1996:129).

El conjunto de esos elementos intervendrá en el proceso de la territorialización de los límites. Los límites al ser indicativos y culturales se estrecharán en ese proceso como dirá Silva (1997) frente al desconocido o extranjero en el territorio, sobre todo cuando se trata de territorios que se encuentran asediados. Allí el orden de lo que era conocido, de lo que permanecía funcionando bajo un telón de confianza, encabezará el reconocimiento e indicación de esa visita foránea que sería de cierto modo una frontera visual; no se le conoce, pero se le puede aproximar, mirar, hablar, sacar o echar. Ese estado permanente de transición, dejará huellas como parte del proceso del caminante quien construirá sus propias trayectorias dando cuenta por dónde pasa y por dónde no, pudiendo plasmarse en mapas urbanos. El mapa urbano como una superficie de proyección en la cual siempre está latente el peligro de olvidar o no considerar el acto mismo de pasar; *“La huella sustituye a la práctica. Manifiesta la propiedad (voraz) que tiene el sistema geográfico de poder metamorfosear la acción para hacerla legible, pero la huella hace olvidar una manera de ser en el mundo”* (De Certeau, 2008:6). Sin embargo, las huellas pasarían a marcar algunos elementos fronterizos existentes en toda ciudad los que se reconocerán precisamente como límites geográficos y simbólicos según Silva (1997). Esas huellas provienen del recorrido por

el territorio y de esas delimitaciones físicas e imaginarias que se dan a lo largo del tiempo como las sendas representadas en calles, líneas férreas o de tránsito y senderos que serán reconocidos y denominados por los transeúntes dentro de un orden espacial particular.

En este orden el caminante organizará un conjunto de posibilidades y prohibiciones, pudiendo hablar de una actualización de esa enunciación peatonal con la que De Certeau se referirá al acto de caminar. La marcha, por tanto, será la apropiación de ese sistema u orden topográfico, en el cual el caminante seleccionará creando una organicidad móvil del medio ambiente, en cuanto a que *“El usuario de la ciudad toma fragmentos del enunciado para actualizarlos en secreto”* (De Certeau, 2008:7) como plantea De Certeau a partir de lo señalado por Barthes (1971). Se deberá en tanto, emprender un análisis territorial tomando en cuenta la idea de que el territorio al tener límites imprecisos y que muchas veces serán circunstanciales en la medida que se evoquen, es decir, mientras de ellos se habla, mientras se los transite, mientras se les viva, mientras se les marque y mientras se les reconozca en su simbología diversa, morará en ellos la frontera visual que es el borde visual que funciona como un nudo, a él se arribará y desde él se partirá (Silva, 1997:52).

4. Acercamiento a la noción de memoria

“Solo se puede narrar verdaderamente el pasado como es, no como era. Ya que el recordar el pasado es un acto social del presente hecho por hombres del presente y que afecta el sistema social del presente” (Wallerstein, 1984 en Carrasco, 2002:79).

¿Qué es la memoria?, ¿cuántos tipos de memoria existen?, ¿es lo mismo hablar de historia que hablar de memoria?, ¿cuál es el rol de la memoria colectiva y cómo opera en la construcción de la identidad? Se trata de preguntas básicas que delimitarán esta noción tan trabajada por las ciencias sociales y enérgicamente por la antropología que a través de su enfoque etnográfico intentará rebuscar en actos, en eventos y en palabras o bien en materializaciones simbólicas, señales que den cuenta del recuerdo o del dato retrospectivo, de su forma de registro, de su trasmisión entre los sujetos y en cómo se va conformando colectivamente cuando el componente

vital de su disposición, ha emanado de situaciones traumáticas. Estas situaciones dejarán huellas que han de expresarse y ser reconocidas en el relato oral y en las mismas marcas visuales como los murales. Reflexionar además su modo de emplazamiento en el territorio y desde eso cómo resulta el acto de conmemorar y a su vez, que es lo que la distingue de la historia nos es primordial. Al menos esto es lo que nos interesa rescatar; la memoria entendida como una práctica social más allá de ser la capacidad psíquica de recordar.

En respuesta a lo anterior, creemos adecuado partir por la definición que aporta la ciencia biológica, que, sin embargo, no escapa radicalmente a los planteamientos de autores como Maurice Halbwachs, Elizabeth Jelin, Joel Candau, y Todorov, por nombrar sólo algunos desde donde la antropología social se apoya teóricamente para trabajar conceptos como el de recuerdo, su reconocimiento y conservación, su posterior evocación, experiencia, y transmisión social como un proceso de aprendizaje. Hablar sobre ese aprendizaje y el condicionamiento y características principales de la memoria, implica emprender un acercamiento a su base anatómica – biológica. Tal fisonomía indicará su premisa esencial; como facultad se encuentra en todos los grupos humanos, de allí Candau (1996) dirá que su origen se localiza en la naturaleza. Siguiendo esta línea, para Iván Izquierdo resultará ser un aprendizaje movido por actitudes aprendidas a lo largo del tiempo.

Serán facultades síquicas con las que se nace como el almacenaje y evocación de recuerdos que le permitirán precisar a la memoria *“como la conservación y evocación de información adquirida por la experiencia. La adquisición de memorias es lo que entendemos por “aprendizaje”. Aprendemos memorias. La vida es un continuo aprender: la vida es un continuo hacer memorias. Es obvio que habrá tantas memorias posibles como hay experiencias”* (Izquierdo, 1992:9). Joel Candau (1996) por ejemplo, ordenará su obra mediante la creación de una antropología de la memoria que se deberá de observar y tomar en su doble dimensión; olvido y recuerdo. Diada que convocará a la antropología a que preste atención a los mecanismos de elaboración de las modalidades de la memoria que social e individualmente se baten para proveer forma a las representaciones del pasado. De esta manera la memoria necesariamente involucrará determinadas abstracciones a partir de las cuales, todo ser humano pasará a representar. Proceso que terminará

constituyéndose en uno de traducción; “entre la realidad y su “representación” en la memoria, y otro entre esa representación y lo que evocamos” (Izquierdo, 1992: 11).

De esto último, tratará lo precedente, la idea de que en la actualidad se construyen y se da forma a esas representaciones de un pasado que ha resultado de la transmisión de saberes. Transmisión dirigida a partir de la propia base bioquímica que resguarda y guía la dinámica neuronal de la memoria, gestando la rememoración como producto de una re categorización continua, en donde finalmente “(...) la memoria es plástica, flexible, fluctuante, lábil, está dotada de ubicuidad, de una gran capacidad adaptativa y varía de un individuo a otro” (Candeau, 1996:13). Por esta razón es que el estudio de la memoria derivará en varias concepciones colocando el acento en su estructuración, en sus aspectos biológicos y en sobre las actividades de auto organización como explica Le Goff. Su trabajo le conllevó a denominar como mnemotécnica a los sistemas de educación de ésta que han sido diversos dependiendo de las sociedades y épocas en las que han existido, es decir, sus expresiones concretas varían de cultura a cultura. Memoria para él vendrá a constituirse “como capacidad de conservar determinadas informaciones, remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas” (Le Goff, 1991: 131). Por otra parte, debemos recordar sobre esa variación cultural tanto del pensamiento humano como de los sistemas que tiene cada grupo para recordar. Aquí retomamos la idea de la universalidad de la capacidad creadora del ser humano apta para generar algo nuevo desde el impulso reproductor que viene de una experiencia anterior como anunciara Vygotsky (1986).

Desde otra esquina, surge el siguiente cuestionamiento, ¿cuál es la necesidad de recordar por la vía del mural? Y en correlación a esto nos planteamos sobre la necesidad de conformar memoria colectiva; ¿Es un abuso presentar el pasado histórico en términos de recuerdo cuando no lo hemos vivido personalmente? Porque ciertamente existen problemas y usos de ella que nos obliga a debatir sobre la carga que se podría producir al exigir que una comunidad recuerde incluso hechos violentos que asistieron en su organicidad. De allí que Serna anunciase que “ha sido frecuente exigir de los contemporáneos pertenencias irrevocables, ataduras indesli-

gables, herencias evidentes, expropiándoles de su primera condición que es la de ser individuos, la de ser actores finitos y contingentes” (Serna, 2001:2). Lo citado, implica señalar que los estudios sobre memoria se han ido elaborando primordialmente en términos de los rasgos de base que ésta posee, en cuanto a su capacidad adaptativa y flexible. En esto radica la complejidad de hallar y definir una memoria colectiva, más cuando es comprendida como entidad propia, como si existiera por encima y separada de los individuos como repasa Jelin (2002).

En tanto, cada individuo tejerá sus propios recuerdos, en palabras más exactas se hablaría de, según Jelin a partir de lo destacado por Ricoeur (1999) en una *“singularidad de los recuerdos que define la identidad personal y la continuidad de sí mismo en el tiempo”* (Jelin, 2002:19). Por lo que existirán recuerdos ajenos que tienen un cierto deber para con los otros recuerdos, debiendo pactar de este modo un pasado común que estimula pensar en su proceso de construcción. Jelin lo expondrá en base a lo que Pollak (1989) señala en términos de que *“Esto implica dar lugar a distintos actores sociales (inclusive a los marginados y excluidos) y a las disputas y negociaciones de sentidos del pasado en escenarios distintos”* (Jelin, 2002:22). Tal situación operará con lo que explicara Maurice Halbwachs (1925) acerca de la localización de los recuerdos que deviene del ejercicio de reconocer como el sentimiento *“de haber tenido presente en otro momento a una persona o a una imagen que hemos visto, sin que podamos saber en qué circunstancias. Cuando esta idea se agrega a ese sentimiento, el recuerdo se encuentra a la vez reconocido y localizado”* (Halbwachs, 2004: 139), palabras con las que el autor sintetizará lo referido por los sicólogos. Bajo eso, los recuerdos podrán regresar requiriendo de un proceso reflexivo y de un marco social que sería la colectividad en que se ha participado o de la que aún se forma parte, así se conformaría ese primer intento de localización. De allí que otros autores confirmarán esa idea refiriéndose a que esos procesos precisamente no ocurren en individuos aislados *“sino insertos en redes sociales, en grupos, instituciones y culturas”* (Jelin, 2002:19).

En el proceso mencionado es cuando se comenzará a hablar de las artes de la memoria como dijera Candeau, las maneras que hay de ayudar a la memoria. De acuerdo a este inicio en la operación de la reconstrucción y representación del pasado, el rol de la ima-

gen cobra prestancia. Se trata del recorrido mental que provoca la reminiscencia que finalmente es la unión entre imagen y memoria, como repasara Candeau sería la *topofilia de la memoria*, como el artificio mnemónico, “*esa propensión del recuerdo para construirse espacialmente, para inscribirse en un espacio, en un lugar*” (Candeau, 1996:37), así en tanto la reubicación de un individuo en el lugar del aprendizaje optimizaría y estimularía la evocación. Sobre este planteamiento se desprende la presencia de una memoria fotográfica, definida como la memoria de las imágenes, éstas últimas se imprimirán “*en la memoria casi exclusivamente gracias a su precisión emocional, mientras que en el caso de la memoria narrativa deben sumarse factores interpretativos a los emocionales*” (Assmann, 2007:198). Esta reflexión remite al concepto *topofilia* visto anteriormente, en cuanto guarda directa relación con el conjunto de relaciones emotivas y afectivas que el individuo inviste con su entorno, con su lugar habitacional principalmente. De allí que sea una estrategia para hacer lugar, para supeditarse de esta manera al recuerdo de la imagen espaciada en muros; en tanto el mural ocupa un espacio, que es el muro.

4.1. Disolución de la diada memoria – historia

Lo social de la memoria cultivará el espacio propicio para que emerja la premisa central de Halbwachs (1925); la memoria es un fenómeno social, es decir, la memoria sólo se desarrollaría en contacto con los demás. De allí que provenga el nombre de su obra los cuadros sociales de la memoria cuyo contenido Pierre Nora (2006 [1984]) la diferenciará con la historia; “*La memoria surge de un grupo al cual fusiona, lo que significa, como dijo Halbwachs, que tantas memorias como grupos, que es por naturaleza múltiple y desmultiplicada, colectiva, plural e individualizada. (...) La memoria se enraíza en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen y el objeto*” (Nora, 2006: 21). El término historia por otra parte, es homologado constantemente al de memoria, la frase “*un país sin historia es un país sin memoria*” refleja la confusión colectiva, la creencia en que ambas se conforman de la misma manera y que ambas significan lo mismo, no pudiendo considerar de este modo, que todo opone a estas nociones según Nora. La historia supone un conflicto cuando se le escribe, todo pareciese estar segmentado por periodos y fechas. En fin, se trata de una representación y reconstrucción del pasado que nunca se completa, o en otras palabras es algo incompleta de lo que ya no es. En este sentido, no se

encontrará abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, la memoria sí lo estaría debido a sus poderosas características como son su posibilidad de reafirmación y su sensibilidad. Nora explica tales atributos desde la objetivación que se le debiese conferir diciendo que *“se nutre de recuerdos borrosos, empalmados, globales o flotantes, particulares o simbólicos; es sensible a todas las transferencias, pantallas, censuras y proyecciones. La historia, por ser operación intelectual y laicizante, requiere análisis y discurso crítico”* (Nora, 2006: 21).

Por otro lado, la autora Estela Schindel (2009) explicitará acerca de las formas de materializar la memoria entregando así mismo, puntos estratégicos para indagar sobre esta noción que subyace al proceso mencionado. Proceso que concluye en una determinada memorialización cuando ya se han llevado acabo ciertas acciones dirigidas a que una colectividad se manifieste conmemorativamente frente a su pasado, principalmente cuando éste ha sido violento dejando ausencias humanas y un espacio público cargado de remembranzas impetuosas vividas por ella. Esta idea se constituirá como *“Uno de los ámbitos en que se despliegan esas memorias y en el que compiten por la preeminencia de sus respectivas versión y valoración del pasado es el de su inscripción, señalamiento o marcación territorial (...) En esas prácticas cristalizan los modos que se va dando la sociedad de recordar y elaborar el pasado, combinando la necesidad privada e individual de homenajear a las víctimas con la aspiración colectiva de narrar la historia y plasmarla en el espacio público. Estos esfuerzos pueden definirse como procesos de “memorialización” y como tales deben distinguirse del simple ejercicio de la memoria: la facultad psíquica de recordar”* (Schindel, 2009: 69-68).

La cita precedente se organiza a partir de la idea *“alzar la memoria”* de Jelin (2002) pretendiendo convertirse en un valioso recurso de investigación al tratar esa actuación de los recuerdos y olvidos, silencios y gestos, narrativas y actos, en fin, como un juego de saberes pero que en su interior existirán diversas emociones en diferentes y disímiles momentos y así *“(...) cambian su sentido en distintos contextos políticos y sociales. Hubo un “antes” de la marca territorial, y habrá un “después”*” (Jelin, 2002:5). Acorde a esto también surgirá un debate estético que, según la autora, es una parte constitutiva de los proyectos de marcas, monumentos y memoriales en cuanto al proyecto de rememoración del pasado que se ha elegido.

Por tanto, saberes y emociones serán alzados desde una individualidad, pero también desde una dimensión grupal forjada a través de la propia vivencia y a través del o los olvidos propios y colectivos, según Tzvetan Todorov *“la memoria no se opone al olvido”* (Todorov, 2000:15). Para él, será esencial la superación del sufrimiento del pasado -principalmente cuando la carga emocional proviene de un pasado totalitario- por medio de su inscripción en la memoria colectiva como una manera menos dolorosa y culposa de pensar el futuro. Situación que permitirá conjugar memoria e identidad, en tanto que el acto de recordar es en sí mismo una vuelta al pasado o a ese pasado en particular. Allí estaría el inicio de nuestra identidad y en donde además se incrusta la problemática de la memoria, que no es la del recordar o no recordar, sino de qué manera ésta pudiese repercutir *“en las sociedades y ante todo en sus modos de asimilar y o elaborar los duelos padecidos”* (Nieto, 2006: 86) como acentuara primeramente Todorov. Se tratará entonces, de dispensar a la memoria de una salida a esos acontecimientos traumáticos de los que se debe aprender y no necesariamente olvidar, principalmente para el íntegro desarrollo de la comunidad y de las generaciones nuevas. A partir de esto, nada debiese coartar o impedir la recuperación de la memoria, ésta es ante todo una interacción entre supresión y conservación y como tal *“es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados”* (Todorov, 2000: 16).

El testimonio deberá convertirse en un deber, así al menos considerará el autor sobre el proceso de recuperación del pasado y de su utilización posterior, es decir, sobre el uso que se hará del acontecimiento nefasto, de eso tratará el principio; *“Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el deber de acordarse, el de testimoniar”* (Todorov, 2000: 18). De acá devendrá además la aplicación del uso ejemplar por sobre el literal; el primero sacará lecciones del trauma sufrido coartando al sometimiento del presente al pasado y a la vez, luchando contra las mismas u otras formas de injusticias actuales. En definitiva, se convertirá en un ejercicio *de separación del yo para ir hacia otro* en palabras de Todorov.

Apoyándonos en lo anterior, hablar sobre los pasados violentos de algunas colectividades delibera el pensar sobre la memoria de la sangre o de la tierra. Manríquez y Sánchez bien se referirán a este proceso considerando a la memoria colectiva como construcción social y cultural en donde será primordial la sujeción en los lazos parentales, en cuanto a quienes habitaron los mismos espacios, lugares y también límites, indicando la importancia de pertenecer a un determinado territorio y así mismo acerca del grado de conocimiento que se tiene de éste como el lugar de origen de los antepasados. De este modo Manríquez y Sánchez basándose en Ricoeur (2003) plantearán que *“En relación a las “memorias de la tierra”, observamos cómo los indígenas construyen y despliegan una memoria acerca de los espacios y territorios de los antiguos que “teje, a la vez, una memoria íntima y una memoria compartida entre próximos” que se transforma gradualmente en memoria colectiva”* (Manríquez y Sánchez, 2003:51-52). Aquí el mecanismo de la oralidad se ancla en la existencia de la palabra y ésta, en el sonido, convirtiéndose en respuesta de la memoria; el pensamiento y conocimiento se retienen y recobran por medio de la memoria y la oralidad los expresará por medio de un ritmo y sonoridad únicos, irrepetibles entre uno y otro momento de la cotidianeidad, según Walter Ong *“en su constitución física como sonido, la palabra hablada proviene del interior humano y hace que los seres humanos se comuniquen entre sí como interiores consientes, como personas, la palabra hablada hace que los seres humanos formen grupos estrechamente unidos”* (Ong, 1987:77).

Todo lo precedente nos indicaría que la conjunción comunitaria se despliega fuertemente en la cotidianeidad, donde la memoria colectiva se irá actualizando en la medida que el territorio se le crea y conciba como propio y en la medida de que la toponimia también refleje esa consideración y un contenido simbólico y ritual, esto, siempre acorde y en estrecha relación con la naturaleza.

CAPÍTULO TERCERO

III. MARCO EMPÍRICO

1. Principio metodológico

La metodología la entendemos “*como el modo en que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas. En las ciencias sociales se aplica a la manera de realizar la investigación*” (Taylor y Bogdan, 1987:15). Siguiendo esta idea, el modo de enfoque adoptado para el desarrollo de esta investigación será de carácter cualitativo, es decir, se trata de un proceso de análisis basado en la inducción¹⁹ que toma en cuenta la fase de exploración y descripción de las cualidades de un fenómeno determinado, permitiendo la incorporación de hechos que no se habían previsto en esa primera etapa. Tal descripción, es capaz de producir datos representativos sobre el hecho estudiado, lo cual le convertirá en un proyecto de corte más especulativo; su desarrollo ocurre con el mismo avance de la investigación.

Este tipo de investigación pone énfasis en un fenómeno particular de la práctica empírica, posibilitando la descripción en su totalidad desde la subjetividad del “estudiado” en relación a los otros y en relación a cómo éste percibe su lugar condicionado por las variables del tiempo y espacio. Lo anterior se interpretará desde una perspectiva fenomenológica en tanto examina lo que las personas consideran significativo de su realidad²⁰. Ambas variables forjarán una actividad simbólica particular reflejada mediante el acto del habla y mediante ciertas manifestaciones como la del mural que complementa la comunicación y a su vez, el reconocimiento entre los demás individuos, otorgando dos unidades: una forma a ese espacio y una expresión al tiempo. En tanto, el desarrollo de esta investigación requirió de estrategias a desplegar en el trabajo de campo, lo que implicó posicionarse en un territorio social e históricamente construido. Estas estrategias fueron la observación participante directa y la realización de entrevistas no directivas o etnográficas. El objetivo de ambas técnicas, fue interpretar los datos levantados de acuerdo al marco contextual de la situación so-

¹⁹ Término referido al desarrollo de conceptos que parten de la pauta de datos, su cuerpo conceptual no sería en este sentido para evaluar modelos o teorías preconcebidas. Los investigadores que adoptan tal investigación siguen y hacen de ella, un diseño flexible en la medida de su desarrollo (Taylor y Bogdan, 1987:20).

²⁰ Una de las perspectivas teóricas más utilizadas en el siglo XX por cientistas sociales; “*quiere entender los fenómenos sociales desde la propia perspectiva del actor. Examina el modo en que se experimenta el mundo*” (Taylor y Bogdan, 1987:16), procurando generar datos descriptivos a través del método cualitativo.

cial a investigar, enfatizando a partir de eso en los significados que los propios actores otorgan a su experiencia en el proceso de comprensión de su realidad.

1.1. Método etnográfico

En base a lo expuesto, se optó por utilizar el método etnográfico como enfoque e instrumento capaz de analizar el mundo social y la experiencia en él por parte de los individuos. Mundo y experiencias que se concretan en lo que Guber (2001) definirá como práctica de conocimiento, que intenta comprender el fenómeno social desde la perspectiva del sujeto bajo el ejercicio reconstrucción, descripción, interpretación y sistematización de los datos. Acorde a eso, Velasco y de Díaz de Rada (1997)²¹ sugerirán en una primera instancia, realizar un trabajo de campo en un determinado período de tiempo previamente designado, en donde se recopile y registren datos. Esta estrategia significó un proceso que requirió la incorporación de ciertas técnicas para diseñar la pauta de entrevistas y su posterior análisis.

En cuanto a la observación directa y/o participante o participación observante Guber (2001) esta consiste ser un proceso dentro de otro, porque incorporará actos como: escuchar, preguntar, y registrar, que influirán de manera directa sobre el contexto social estudiado. Este contexto resultará ser un lugar con una historia y códigos particulares entre sus habitantes, lo mismo ocurre en la práctica del mural que posee antecedentes históricos propios, reproduciéndose y permaneciendo como una práctica de representación. De esta manera ese contexto, formará parte del proceso etnográfico como explicita González a partir de lo indicado por Fassin (1982) en términos de que; *“La realidad no puede aprehenderse directamente. Requiere de un mecanismo de representación y estos mecanismos tienen elementos selectivos. La representación es mediada por el instrumento, por el proceso de representación, la manera como se recabaron los datos, en términos de tiempo y eventos muestreados además de los eventos que rodean la observación”* (González, 2004: 3- 45).

²¹ Mayor referencia ver en Velasco y de Díaz de Rada (1997).

En tanto al tipo de observación empleada, ésta se interpretará en base a una instrumentación de carácter abierto e incluyente, como el registro narrativo y de audio, que darán cuenta de las notas descriptivas. En este sentido, las observaciones y notas de campo deberán entregar resultados confiables, comprensibles y coherentes primero, en cuanto a su redacción y segundo, al contexto del cual surgieron determinadas descripciones e inducciones; *“El producto etnográfico se evalúa en la medida que éste recapitule la escena cultural estudiada, de forma tal que los lectores visualicen la misma escena de la que fue testigo el investigador”* (Beals, Spindler y Spindler 1973 en González, 2004:7). Esa recapitulación emergerá de la escritura etnográfica que supone el hallazgo y establecimiento del discurso central del que habla Mary Louise Pratt. Discurso que sintetiza lo que fue el encuentro cara a cara con el(los) otro(s) en lo posible, situando a éste último en el mismo tiempo del que investiga sin negar su subjetividad. En este momento aparecerá el lector, personaje al que siempre se debe considerar tanto en el momento del viaje como al regreso. Cuando la narrativa personal se substancie en un nuevo producto hará cómplice a quien no estuvo ahí; *“Los viajes del etnógrafo, pues, a fin de ilustrar al lector, deberán experimentar la sensación de viajar a través del texto”* (Pratt, 1991:81).

1.2. Estrategias etnográficas

Lo anterior se desarrolló en base a técnicas de recolección y descripción de datos como la transcripción y sistematización de la expresión oral de los sujetos por medio de la grabación de entrevistas. En cuanto a la herramienta de transcripción de los diversos testimonios obtenidos dentro y fuera de la población, constituyó una fuente de reflexión teórica porque se trata de una abstracción atenta a la relación entre los resultados y el procedimiento metodológico elegido. En este sentido *“(...) la transcripción literal de una entrevista con una persona: este es un testimonio de vida; para interpretarlo tenemos que pensar en términos de los significados que aparecen allí expresados, y esta tarea es de reflexión teórica”* (Sautu y et.al. 2005:22).

Para alcanzar esa significación fue necesaria una aproximación entre dos reflexividades; la del investigador e informante. En cuanto a eso Guber señala que la entrevista *“es una situación cara -a -cara donde se encuentran distintas reflexividades, pero, también*

donde se produce una nueva reflexividad (...) es una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación” (Guber, 2001:76). Se trata, por tanto, de abordar diversas dimensiones de la vida de los(as) entrevistados(as) siempre acorde a la temática central, a través de encuentros reiterados claves para la conformación de un discurso e imaginario definidos. Las técnicas tendrán la finalidad de acopiar información ausente en el soporte escrito como; eventos, procesos, entonaciones de cada individuo que “actúa” de testigo y/o participante de ciertos sucesos. En base a esto, la importancia de la oralidad radicarán en la particularidad de cada entrevista porque será única e irrepetible; *“Cada entrevista (proceso de recolección de oralidad) produce un conocimiento que es fruto único y exclusivo de la interferencia entre dos personas (entrevistado y entrevistador)”* (Civallero, 2006:11).

La entrevista, como técnica metodológica, se utilizó para conocer la perspectiva de los actores sociales. En tanto, su proceso de realización se estructuró por conversaciones y entrevistas de carácter exploratorio en el primer ciclo, que permitieron acceder a diversos testimonios de los habitantes de la población. En la etapa siguiente se ejecutó la entrevista etnográfica de carácter semiestructurada. Para llevar a cabo lo anterior, se elaboró una pauta de preguntas que respondió a ciertos criterios preestablecidos que fueron modificándose en el mismo proceso dialógico, es decir, con otras preguntas que fueron apareciendo de acuerdo a las nuevas temáticas abordadas por los(as) entrevistados(as).

1.3. Etapas de investigación

La primera etapa consistió en el reconocimiento del lugar de estudio. Se debe tomar en cuenta que desde el año 2004 se ha visitado la población en el marco de otros trabajos académicos en los cuales se conversó y entrevistó a personas residentes del lugar. Algunos extractos de esos testimonios también fueron utilizados en el análisis etnográfico. Por otro lado, se fue conformando un corpus visual de más de 200 fotografías principalmente sobre, cotidianidad – espacialidad territorial – murales- prácticas conmemorativas. En términos generales, la fase exploratoria también implicó el encuentro con muralistas profundizando aún más, por ejemplo, sobre

la historia del muralismo en Chile y en La Victoria, del proceso personal y colectivo de pintar, la importancia entregada al ejercicio del pintar, y cuál es su motivación principal para hacerlo, entre otras materias. También derivó en un acercamiento a la población y a sus habitantes, llevándose a cabo conversaciones informales principalmente con personas de la tercera edad y con algunos muralistas del lugar. Estas conversaciones y entrevistas fueron guías para reconocer el lugar, su historia, y también para generar otros contactos; adultos mayores que llegaron con la toma de terrenos o una vez conformada la población.

La segunda etapa transcurrió entre mediados del año 2010 y principios del 2014, caracterizada por el desarrollo del proceso etnográfico, es decir, visitas permanentes al lugar ya sea para presenciar y también participar de las actividades programadas como, por ejemplo, durante la semana de aniversario de la población como una de las principales actividades de carácter conmemorativo. Además, se efectuaron terrenos con fines metodológicos, como realización de entrevistas a pobladores y a muralistas para conocer su dinámica socio espacial a través de notas de campo, registro fotográfico, y observaciones in situ. Se indagó por medio de los contactos tanto de pobladores como de muralistas sobre sus prácticas sociales generadas en el lugar para conocer el nivel de relación que poseen con su entorno y con el mural.

La última fase abordó, por un lado, la sistematización y análisis de los datos y notas de campo recogidas en terreno; conversaciones informales y el material de las entrevistas etnográficas. Cabe indicar que este tipo de entrevista se empleó a partir de seis ejes básicos²² incluyendo los datos personales del entrevistado(a). Para el grupo de pobladores, fueron los siguientes ejes: a) Orígenes e historia de la población, b) Significado del territorio, c) Imaginario de la población, d) Percepción de memoria/memoria grupal, e) Orígenes del mural en La Victoria, y f) Definiciones conceptuales. Al grupo de personas mayores además de indagar en esos ejes, se les preguntó lo relacionado²³ a los recuerdos que tienen acerca del origen de la población, cómo y por qué llegaron, desde cuándo ven murales en la población y si ha variado el modo de trabajarlos, sus temáticas y el grado de representación que tienen para ellos.

²² Ver anexo 1. Punto 1.1.

²³ Ver anexo 1. Punto 1.2.

También se enfatizó en los posibles cambios -de diversa índole- ocurridos en el lugar desde el momento de su llegada hasta ahora y lo concerniente a su localización en términos de organización vial, espacios públicos y una posible división territorial en la población.

Fueron un total de 12 entrevistas semiestructuradas realizadas a pobladores²⁴ y muralistas y 4 entrevistas de carácter exploratorio a muralistas que, en ocasiones, se les entrevistó fuera de la población ya sea por no vivir en el lugar, motivos de trabajo u otras causas. Por otro lado, la información recogida fue ordenada mediante ciertos ejes que derivaron en categorías provisionales. Provisionales en un primer momento porque a partir del relato y de la adquisición progresiva de un conocimiento espacial - humano de la población hubo modificaciones; como la aparición de nuevos antecedentes y condiciones de estudio. De esta manera las categorías finales fueron sistematizadas conceptualmente en matrices de análisis simple²⁵ con el objetivo de hallar elementos primordiales y de esta manera realizar un análisis interpretativo/descriptivo de lo investigado acorde a las representaciones iconográficas de los murales. A raíz de esto, esas representaciones se clasificaron a través de subcategorías que surgieron de la metodología visual empleada.

Las notas de campo fueron obtenidas a lo largo de cada visita efectuada a la población en el transcurso tanto, de la fase exploratoria como en el segundo ciclo. Lo mismo ocurrió con la observación participante desarrollada, por ejemplo, durante las actividades conmemorativas propias de la población como las registradas durante la semana de André Jarlán a comienzos del mes de septiembre, o las desarrolladas durante algunos aniversarios que incluyeron jornadas muralistas principalmente durante la segunda fase.

1.4. Caracterización de la muestra de estudio

El establecimiento de esta muestra, se confeccionó en base a la delimitación del campo de observación y posterior a la selección de los instrumentos de recolección de datos, como el registro narrativo de las notas de campo y el registro de audio.

²⁴ Ver punto siguiente: Caracterización de la muestra de estudio.

²⁵ Ver anexo 2. Punto 2.1.

1.4.1 Pobladores(as)

Los(as) pobladores(as) entrevistados(as) se les dividió en tres grupos. Cada uno constituido por parejas; hombre y mujer, cuyo rango de edad fluctuó entre los 26 y 75 años.

Los tres grupos quedaron integrados de la siguiente manera:

- 1) Primer grupo; adulto joven y adulto entre los 26 y 40 años de edad que representan la visión pos dictadura de la población.
- 2) Segundo grupo; adulto entre los 41 y 60 años de edad que nacieron al poco tiempo de conformada la población y vivieron el periodo de la dictadura militar.
- 3) Tercer grupo; adulto mayor entre los 61 y 75 años de edad correspondiente a personas que llegaron con la toma de terrenos o al poco tiempo de efectuarse.

Cuadro 1. Pobladores entrevistados:

GRUPO	HOMBRE	MUJER
GRUPO 1	RODRIGO OYARCE	NATALY REBO- LLEDO
GRUPO 2	LUIS RAMIREZ	GLORIA RODRI- GUEZ
GRUPO 3	JUAN VALEN- ZUELA	YOLANDA GUA- JARDO

Imagen 1. Fuente: Elaboración propia.

El propósito de esta muestra, fue obtener un universo múltiple de informantes pudiendo reflejar sobre la diversidad etaria presente en esta población, lo que permitió acceder a los testimonios subjetivos de cada uno(a), es decir, una opinión forjada en un momento exclusivo. La división por género también entregó una gama informativa más heterogénea en términos de lo que piensan y recuerdan hombres y mujeres ya sea sobre situaciones cotidianas e históricas en un contexto y espacio únicos como la toma de terreno, el periodo de la dictadura militar y la actualidad a partir del año 90’.

1.4.2. Muralistas

A este grupo, también se le realizaron entrevistas semiestructuradas, por un lado, a muralistas pobladores de La Victoria que han participado en esta actividad hace bastantes años y también a muralistas pertenecientes a colectivos que hoy en día están retomando los muros de la capital y de la población. En el siguiente cuadro se presenta la nominación de cada muralista entrevistado acorde a dos criterios; el de procedencia, es decir, si viven o no en la población, y segundo, el de pertenencia. Éste último referido al grupo, colectivo o brigada que integran. Señalar, además, que no se les dividió en grupos etarios, pero vale mencionar que sus edades fluctúan entre los 30 y 65 años de edad. Este agrupó se integró en total por 10 personas; algunas de la fase exploratoria y otras de la fase etnográfica. De estos(as) entrevistados(as) se requirió un relato que diera cuenta de sus vivencias con la actividad muralista, del conocimiento y el nivel de acercamiento que han tenido de y en la población y sobre sus modos de trabajo, estilos y los motivos que poseen para pintar.

Cuadro 2. Muralistas entrevistados: fase exploratoria

NOMBRE	PROCEDENCIA	PERTENENCIA
ANTONIO KADI-	SANTIAGO	INDEPEN-

MA		DIENTE
HANY SILVA	LA VICTORIA/SANTIAGO	COLECTIVO LAS AUTÓNOMAS
SEBASTIÁN RUZ	LA VICTORIA	MAR y PACGOL
ALEJANDRO “MONO” GONZÁLEZ	SANTIAGO	EX BRP. INDEPENDIENTE

Imagen 2. Fuente: Elaboración propia.

Cuadro 3. Muralistas entrevistados: fase etnográfica

NOMBRE	PROCEDENCIA	PERTENENCIA
ROLANDO MILLANTE	SANTIAGO	LA GARRAPATA
ANDRÉS FUENTEALBA	SANTIAGO	COLECTIVO MURALISTA LA MATRAKA
VIRGINIA MARTÍNEZ (VICKI)	LA VICTORIA	AUTÓNOMAS Y LA MATRAKA

LUIS HENRÍQUEZ (MICO)	SANTIAGO	EX UMCT. INDE- PENDIENTE
PATRICIO AL- BORNOZ (ECOS)	SANTIAGO	BRP - ECOS
JOSÉ MOLINA (PELAO MOLINA)	LA VICTORIA	KTT

Imagen 3. Fuente: Elaboración propia.

A algunos integrantes tanto de la fase exploratoria como etnográfica, se les aplicó los ejercicios metodológicos realizados a los informantes del Cuadro 1, es decir, el reconocimiento fotográfico y la confección del plano de abstracción, principalmente a quienes viven en la población o tienen un mayor grado de aproximación y conocimiento del lugar. Aclarar que este grupo fue elegido a partir del trabajo de campo realizado dentro y fuera de la población durante las etapas de investigación anunciadas.

2. Metodología visual

La imagen intrínsecamente posee y concede validación sobre todo si hablamos de trabajar con relatos orales, en tanto estos, ejercen su función evocativa y provocativa de la memoria como señala Gabriela Raposo (Raposo, 2009:2-3). Con lo anterior, se pretenderá aproximar lo producido entre; imagen/antropología/ciudad. En base a esto y posterior a las entrevistas, se realizaron dos ejercicios para evaluar el nivel de conocimiento y reminiscencia – como memoria individual- de los entrevistados, desde donde se extrajo el concepto de imaginabilidad²⁶ en términos de la relación producida entre imagen y forma física del territorio de la población. Su ob-

²⁶ La imaginabilidad operaría como una aprehensión sensorial del individuo en tanto que; “se trata de esa forma, de ese color o de esa distribución que facilita la elaboración de imágenes mentales del medio ambiente que son vívidamente identificadas, poderosamente estructuradas y de suma utilidad. A esto se le podría dar, asimismo, el nombre de legibilidad, o quizás el de visibilidad, en un sentido realizado” (Lynch, 1970: 18) en lo que respecta al caso de este cambiante medio urbano.

jetivo; visualizar el grado de reconocimiento en torno a la figura del mural, momento en que la memoria opera por medio del lenguaje reflexivo que construye realidad. De este modo, *“esa construcción se remite, sin embargo, a una imagen presente en la memoria, en este caso una imagen mental que ha sido capturada y significada, y que es recreada toda vez que esa imagen es rescatada y descrita (interpretada) en cada nueva narración”* (Raposo, 2009:5).

2.1. Primer ejercicio aplicado: plano de abstracción (proyección imaginaria)

La elaboración de este plano se basó en el nombramiento y ubicación de calles o cuadras según su disposición espacial, la señalización de algún centro público o vecinal o de alguno que le representara. El reconocimiento de espacios públicos dentro y fuera del entorno de la población, y la existencia o no de límites imaginarios que tuviera el poblador desde su(s) experiencia(s). A este señalamiento de posibles espacios públicos y en correspondencia con cada proyección del imaginario, se preguntó sobre la espacialidad, por ejemplo, la presencia de determinadas áreas²⁷ –vinculadas a dimensiones del espacio público y de la memoria grupal- de carácter cívico, cultural, político y recreativo que pudiesen reconocer del territorio. La idea entonces, es que el(la) entrevistado(a) dibuje en una hoja tamaño carta y con lápiz grafito –para tener la posibilidad de borrar lo marcado o escrito-, el plano de la población, es decir, la imagen mental que posee de ésta que dé cuenta de la identidad, estructura y significado que tenga, ya sea un objeto o un lugar para así conocer la relación espacial entre sujeto y ambiente. Esto se estableció bajo tres criterios básicos: a) Emplazamiento del territorio, b) imaginario y proyección del territorio, y c) relación con el territorio²⁸.

Kevin Lynch (1960) bien lo aplicó en su estudio realizado sobre tres ciudades estadounidenses en la década del 60', con el propósito de solucionar el problema de diseño urbano mediante la búsqueda de dar una forma visual a la ciudad, en otras palabras, develar

²⁷ Se sugiere revisar el punto “Desarrollo del Proyecto” de “Herminda de La Victoria: Recuperación de memoria histórica y diseño participativo de espacios públicos” de Olga Segovia y Diego Rodríguez en: “Espacios públicos y Construcción Social. Hacia un ejercicio de ciudadanía” (2007).

²⁸ Cabe señalar que este criterio lo hemos desarrollado en el punto 2.3 la calle nombrada perteneciente al subcapítulo 2 el cual desarrolla por un lado la noción de *toponimia* y el sentido de la *topofilia* en cuanto se focaliza a esa valoración y apropiación específica que el habitante o poblador(a) hace del espacio territorial.

la función de la forma en sí. Para ello estudió la imagen mental que los habitantes tenían de su ciudad, es decir, consideró la ciudad en cuanto percibida por sus habitantes mediante la aplicación de entrevistas, el recorrido por la ciudad con cada entrevistado y el trazado de un plano mental o de una abstracción *“no de la realidad física misma, sino de las impresiones generalizadas que la forma real causa en un observador preparado en cierta forma”* (Lynch, 1970:171), centrándose en la relación producida entre imagen y forma física. Esto develaría el proceso de orientación, cuyo vínculo trascendental será la formación de la *imagen ambiental*²⁹. Su función original radicaría en otorgar el sentido de movilidad, estructuración e identificación en cuanto al reconocimiento que tiene el propio habitante respecto de los puntos diferenciados que sirven para la realización individual y/o colectiva de alguna actividad o acción y así mismo su capacidad de nominación; *“En realidad, el mismo acto de nombrar y diferenciar el medio ambiente lo vivifica y aumenta así la profundidad y la poesía de la experiencia humana”* (Lynch, 1970: 150).

En consideración a lo anterior, el trabajo de Carlos Cárdenas (2006) pretenderá adentrarse al análisis científico a partir de la construcción de otros saberes librados por una antropología visual aplicada, que centrará su mirada en la identidad juvenil surgida en localidades populares -con características urbanas rurales- de la capital colombiana. De esta manera ¿qué será lo medular a interpretar? se pregunta el autor; una traducción conceptual de los lenguajes del orden abstracto, concreto y cotidiano a partir de ciertas metodologías que utilizan precisamente la imagen y lo que ellas comunican. Más allá del recurso fotográfico se haya el plano de abstracción (o también llamado mapa mental), la cartografía etnográfica y social, el dibujo, y la utilización de tecnología (pero no exclusivamente el vídeo y la fotografía). Veíamos en la metodología que hay otras técnicas al servicio de la interpretación de pensamiento según Cárdenas. Esto nos ayuda a complementar conocimiento y práctica.

²⁹ Definida como *“la representación mental generalizada del mundo físico exterior que posee el individuo. Esta imagen es producto al mismo tiempo de la sensación inmediata y del recuerdo de experiencias anteriores, y se la utiliza para interpretar la información y orientar la acción”* (Lynch, 1970: 12). De este modo su interpretación deberá distribuirla en: identidad, estructura y significado, siendo este último relevante de considerar para el análisis etnográfico por su riqueza simbólica que remite al significado práctico o emotivo para el observador, *“el significado es asimismo una relación, pero se trata de una relación completamente diferente de la espacial o pautal”* (Lynch, 1970: 16-17).

2.2. Fotografía: documento y registro

Por otra parte, la imagen documentada –como mediadora cultural de una diversidad de mensajes comunicativos- pasará a ser imagen antropológica y de esta manera, un instrumento de análisis metodológico. Siguiendo esta idea Luis Lara agrega una referencia histórica que es que desde hace unos cinco años a la fotografía se le concibe y utiliza como documento histórico-artístico lo que ha facilitado su entrada paulatina a las investigaciones académicas, “*pues se considera que constituye una fuente visual crucial para afrontar determinados estudios relacionados con el terreno de Clío*” (Lara, 2005:2). De acuerdo a esto, se desprende el surgimiento y finalidad de la fotografía etnográfica dentro de un nuevo campo de investigación dentro de las ciencias sociales que será el de la antropología visual a fines de la década del 60’, esto como “*fruto de asumir que la cultura se manifiesta mediante signos físicos, y, por lo tanto, visibles*” (Brisset, 1999:1). Este hecho reflejará una riqueza icónica indiscutible contenida en una fotografía, especialmente al referiremos a la fotografía de creaciones plásticas como el mural. Los hechos y objetos presentes serán sustituidos por una iconicidad específica que apelará a la idea de *imagen – laberinto*. Proposición que intenta expresar sobre la latencia de una profundidad simbólica, que deberá gestionar la interpretación antropológica. Tal interpretación, se requiere leer en dos niveles; uno histórico y uno actual. El primero remitirá a la interrogante del cómo fueron construidas y percibidas en su momento, y el segundo, atañe a los significados dados por el espectador del presente (Brisset, 1999:1). Recalcar de este modo, que la fotografía como fuente de análisis y documento histórico, dependerá casi exclusivamente del lenguaje propio del investigador, transformándose en un medio que informa sobre un contexto particular en donde la relevancia conferida a los relatos de cada entrevistado(a), será crucial para construir el análisis visual.

2.2.1 Segundo ejercicio aplicado: reconocimiento fotográfico

Las fotos entregan imágenes alternas que producen fragmentos distintivos ayudando a conformar un relato histórico. Este narrará una cultura y expresión particular -el mural como comunicación visual- acopiada de reminiscencias. Esto significó describirlas e

interpretarlas acorde al vínculo existente entre investigador, obra plástica y poblador(a). Así, la imagen entendida como discurso de cada relato de vida, *“fotografía y visita a terreno, y a la vez también como expresión discursiva de un identitario común, lo cual se evidencia especialmente en la repetición de lo narrado y en sus valorizaciones por parte de los entrevistados”* (Raposo, 2009:6). Del mismo modo, las cualidades narrativas se proyectarán en la expresión del mural y este y sus contenidos en tanto objetos, testimoniarán y revelarán el pasado por medio de la fotografía, su cualidad documentaria.

Este reconocimiento tanto expresión analógica como herramienta metodológica permite dar cuenta de la relación producida entre; emisor y receptor, claves en este proceso dialógico. Tal ejercicio consistió en el reconocimiento de un registro visual integrado por un total de 28 imágenes fotográficas a color en formato análogo, formado a partir del año 2004 hasta el 2007, año en que La Victoria cumplió 50 años cuando se visitó el lugar en el marco de trabajos académicos y por motivos personales. Por lo que pertenecen al corpus fotográfico personal de la investigadora junto a más de 200 fotografías. Tal conformación fotográfica³⁰ fue posible gracias a los datos entregados por los muralistas autores(as) de esos murales, a quienes se les preguntó sobre los siguientes cinco puntos: a) título del mural³¹, b) año de realización c) autor(a), d) ubicación y e) técnica utilizada.

Consecutivamente el ejercicio se aplicó a los(as) entrevistados(as) pobladores(as) en base a tres criterios básicos³²; a) reconocimiento del mural (ubicación del mural), b) nivel de afinidad y/o representatividad que tiene el sujeto con los murales y c) elementos distintivos del mural, para luego recoger los antecedentes retrospectivos y prospectivos entregados por cada uno(a). Además, se les preguntó sobre los recuerdos y datos que manejasen acerca de los comienzos de la actividad muralista en la población, y qué significados y percepciones tienen de esta práctica. Toda esta información fue ordenada en una matriz de análisis simple construi-

³⁰ Cabe mencionar que este registro visual fue seleccionado para la tesis posterior a dos exposiciones fotográficas exhibidas entre el año 2008 y 2009.

³¹ Más bien cómo ellos(as) les denominarían en base a las temáticas abordadas.

³² Ver Capítulo V.

da en base a los tres criterios mencionados. Las subcategorías que pudieron desprenderse fueron; a) definición de mural y b) características y/o componentes de éste.

Para el grupo de muralistas el ejercicio se articuló en base a cuatro ejes básicos además de los datos personales como nombre completo, edad, ocupación y a qué colectivo muralista pertenece. Estos cuatro ejes fueron los siguientes³³: a) Definición conceptual, b) Proceso de creación y características del mural, c) El mural en La Victoria, y e) Temática muralista. Para sistematizar la información obtenida fue indispensable confeccionar una matriz de análisis capaz de extraer categorías precisas que expusieran sus percepciones y vivencias. Al igual que a los(as) pobladores(as) se les preguntó qué se les venía en mente por las nociones de territorio, espacio público y memoria.

Por otro lado, complementar lo anterior significó utilizar algunos de los extractos más representativos de este grupo ahondando en sus propias definiciones sobre el mural y sus componentes. De esta manera, las categorías surgidas de esos cuatro ejes fueron: a) antecedentes sobre el mural en la población, b) recuerdos del pintar allí, c) las funciones y técnicas del mural y d) iconografía y temáticas principales trabajadas en el mural según la pertenencia; si provenía de un colectivo o de una brigada o si trabaja de manera individual. Respecto a los criterios c y d, podemos señalar que en ellos convergió información bastante concreta y precisa en términos descriptivos, en cuanto a las técnicas que ellos(as) utilizan al pintar, los materiales usados, las temáticas principales a desarrollar en un mural y lo relacionado al concepto de ícono. En relación a esto último, el objetivo central fue conseguir que el(a) entrevistado(a) respondiera la primera idea que manejase en torno a ese concepto, por lo que no resultó un relato extenso en el transcurso de la entrevista, al contrario, fue preciso. No así el punto sobre las temáticas que ellos han conocido y reconocido en otros murales, desde su inserción en el trabajo muralista y sobre las motivaciones y temáticas personales o grupales dispuestas a representar en el muro lo cual se verá a partir del punto 4 del Capítulo Quinto.

³³ Ver anexo 1. Punto 1.3.

De acuerdo a lo propuesto y a los testimonios de los(as) pobladores(as) entrevistados(as), se pudieron determinar cinco categorías de análisis de las 28 imágenes de murales. Cabe mencionar, que más de un mural atenta más de una categoría³⁴ situación que revisaremos en el Capítulo Quinto (punto 3. Interpretaciones visuales).

La clasificación resultante es la siguiente:

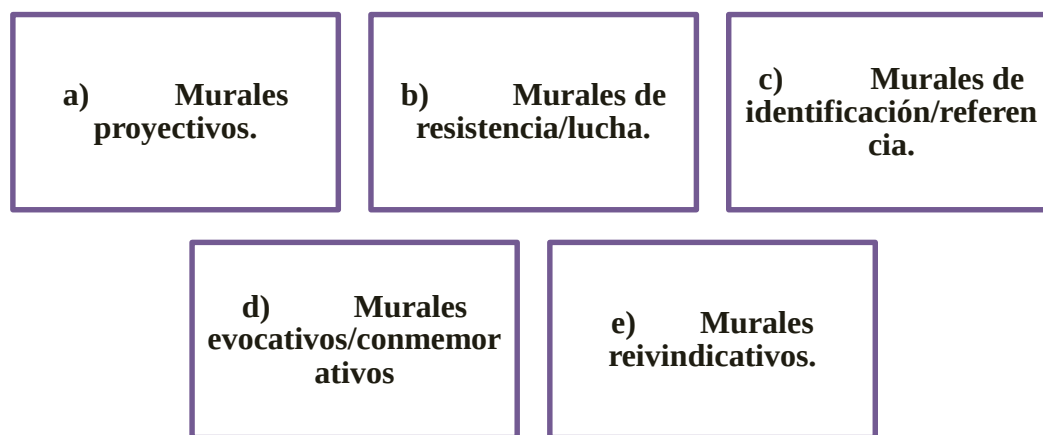


Imagen 4. Clasificación categorial reconocimiento fotográfico murales. Fuente: elaboración propia

³⁴ Los resultados de este ejercicio metodológico y su división categorial son presentados en el capítulo V.

CAPÍTULO CUARTO

IV. DIÁLOGO HISTÓRICO ENTRE LA POBLACIÓN VICTORIA Y EL MURAL EN CHILE

1. Previo a la toma de terrenos: conformación histórica – espacial de Santiago

Enseñar las referencias de La Victoria significó posicionar la temática del espacio urbano como el generador de procesos negativos. Tales procesos como el surgimiento de nuevas dinámicas polarizadoras y privatizadoras y con ellas, la exclusión social, serán los efectos de la expansión de las grandes ciudades a mediados del siglo XIX no solo en Chile, sino que será un fenómeno masivo luego de las innovaciones económicas y tecnológicas vividas en el continente europeo –principalmente en Inglaterra- como efecto de las ideas iluministas. Esta fase neo colonial, término abordado por Almandoz (2002) y retomado por Pérez, servirá para describir el proceso del cambio en la fisonomía de la ciudad a fines del siglo XIX. Tal cambio será propiciado por el mismo contexto de transformación de las repúblicas nacientes en América del Sur luego de su independencia de la corona española. De esto, se producirá el éxito de las repúblicas capitalistas que *“dependerá en gran medida de la estabilidad política y económica de cada país. Uruguay, Argentina y Chile, y así como el imperio brasileño, se trasformaron en líderes de la expansión económica hasta la primera guerra mundial (...)”* (Pérez, 2014:43).

Chile, durante el siglo referido, poseerá una economía centrada en la exportación de trigo y salitre, que luego transitará a una de carácter agrícola y minero diversificándose fuerte y ampliamente a partir de esa fase, situación que será el punto de partida para que se comience a gestar la planificación territorial de la Región Metropolitana. Se tratará de una planificación que, en su inicio, estará comandada por el intendente Benjamín Vicuña Mackenna, impulsor de las ideas sobre progreso e higiene de la ciudad y quien considerará lo urbano como el término y acción más semejante a la civilización europea. Cabe agregar, que durante la segunda mitad del XIX existirá una estabilidad económica en el país manifestada vigorosamente en la capital chilena, convirtiéndose en el espacio propicio y articulador para la migración campo ciudad; comenzarán las oleadas migratorias desde regiones hacia el centro urbano mayoritariamente por parte de la población campesina.

Esta última, será la antecesora directa de los habitantes que ocuparán los posteriores sectores populares de Santiago con un marcado modo de vida rural, en lo que respecta desde su imaginario hasta ciertas prácticas y maneras de vivir extendidas por el centro y periferia de la ciudad; en los conventillos, poblaciones callampas y posteriormente en tomas de terrenos³⁵.

En tanto, las causas del surgimiento de las poblaciones callampas –ocupaciones ilegales de terrenos antecesoras directas de las poblaciones populares- en Santiago entre la década del 30’ y 60’ se resumen en la siguiente cita; “(...) *la ciudad capital, comenzó hacia la segunda mitad del siglo XIX a rodearse de suburbios populares. Lentamente la ciudad comenzó a alojar una población popular flotante entre rural y urbana. Al fin del siglo, la transformación de Santiago en una ciudad “industrial” se había llevado a cabo conjuntamente con el proceso de proletarización de su población popular, la cual no sólo era fuerza de trabajo, o sea trabajadores, sino también poblador de la ciudad capital. Este poblador es, por lo general, un trabajador que habita en un conventillo. Es en conventillero*” (Gómez, 1994:16). Esta situación irá en aumento a comienzos de los 30’, cuando perderán importancia los centros fundacionales de las ciudades, pero sin embargo se producirá una explosión demográfica sobre todo de las capas sociales más pobres. Contrariamente a esto, los sectores dominantes acogerán una marcada europeización urbana ya manifestada a finales de ese siglo con la remodelación de la fachada santiaguina.

Este exhaustivo crecimiento urbano hará que el gran Santiago en las primeras décadas del XX, se convierta en el centro (re) articulador del movimiento migratorio y con ello, en el centro financiero, político y administrativo del país. Vicente Espinoza se referirá al nuevo esquema de desarrollo urbano que permanecerá fielmente sujeto a la acumulación financiera producto de su participación en el mercado internacional; “*mientras otras ciudades iban decayendo paulatinamente en su peso relativo, Santiago se fue convirtiendo en la ciudad del Estado y en el eje recolector y distribuidor del capital financiero nacional*” (Espinoza, 1988:15). Resultado

³⁵ Mayor referencia del concepto y otros casos de tomas de terrenos ver en Mathivet y Pulgar (2011).

de esto; la llegada de una gran cantidad de población que provocará un cambio drástico en su fisonomía, haciendo del patrón de asentamiento un elemento incitador y reproductor de la segregación urbana.

Santiago crecerá hacia sus bordes entre los años 30' y 60', periodo en donde se establecerán núcleos expansivos de la ciudad como el de la zona sur con las comunas de San Miguel y La Cisterna, *“de este modo se fue configurando una segregación por clases sociales en las distintas comunas, lo que de alguna manera responde y cobra sentido la tradición urbana diferenciada que se instaló tempranamente”* (Pérez, 2014:46). Tal condición ya se podía revelar desde el arribo de los españoles al territorio, cuando los de mayor rango se adjudicaban los terrenos ubicados en el centro de la ciudad, es decir en la Plaza de Armas quedando los de rango menor ubicados en el lado sur de la Alameda, lo que Espinoza denominará el cañón seco del Mapocho. Desde ese momento, la espacialidad de la ciudad se verá afectada por el fenómeno mencionado, que incluso hasta nuestros días se puede constatar en la conformación territorial formalizada desde el centro hacia la periferia. En ese entonces y a partir de la segunda mitad del siglo XIX tal distribución se reflejará en que los indios, yanaconas y criollos serán desplazados y relegados a la zona norte de Santiago en donde comenzarán a habitar de manera aislada y desde la misma exclusión para posteriormente convertirse en el sector que dará vida al barrio “La Chimba”; actuales comunas de Recoleta e Independencia.

De este modo el sector colindante a la angosta franja correspondiente al río Mapocho, se convertirá en la frontera de la ciudad. Estableciéndose como el borde visual principal de ésta, a donde se llega y desde donde se parte, fijando el límite entre la *“ciudad propia”*³⁶ a modo de Vicuña Mackenna y la ciudad bárbara. Esta última una especie de ciudadela paralela al otro lado del río que distinguirá el lugar del nosotros y el de los otros; *“La Chimba se levanta como un territorio físico y simbólico en el que se configuran los referentes identitarios que darán forma a la ciudad de los otros”* (Márquez, 2014:51). Por otro lado, Bernarda Gallardo

³⁶ Sería el espacio interior del camino de cintura correspondiente al barrio central de la capital. Este barrio corría entorno a Avenida Matta, Vicuña Mackenna, partes intrincadas de la Chimba y Avenida Matucana. Lo relevante es su funcionalidad; *“fijaba los límites de la gobernabilidad y responsabilidad municipal de Santiago y era un “cordón sanitario” que segregaba la zona marginal, verdaderos descampados donde se concentraban los migrantes del campo”* (S/a, 2010:34).

planteará la génesis de la formación de la ciudad conforme a un nuevo orden social comandado por la supremacía militar de los conquistadores. En este sentido, para ella será *“El nuevo orden social, que empieza a gestarse en el país en ese entonces, es también un orden espacial, que encuentra en la ciudad su inicial y principal soporte. La ciudad en tanto sede de este nuevo poder (de los poderes militares, político – administrativos, eclesiales y económico comerciales) es la concreción material de la dominación colonial española, de su institucionalidad social, su cultura”* (Gallardo, 1986:54 – 55).

La ciudad excluida con el correr del tiempo, crecerá en la medida que la misma población aumenta, reubicándose también en el lado sur de la capital como se mencionó. De hecho, será la porción territorial más poblada a partir del 1900 pero no así la con mejor calidad de vida ni con la mejor infraestructura, si la comparamos con un centro santiaguino protegido por el *“camino de cintura”*³⁷ como delimitante de la *“ciudad propia”*. Éste se caracterizará por su consolidación arquitectónica, paisajística y por detentar el flujo económico; *“Entre el camino de cintura y el ferrocarril de circunvalación, los sectores de menor ingreso se balancearían entre el Matadero y la Penitenciaría –al decir Vicuña Mackenna-, cubriendo las áreas norte, sur y poniente de la ciudad”* (S/a, 2010:16). Este panorama conllevará a una redefinición de las relaciones entre los grupos dominantes y subalternos, estos últimos serán el subproletariado; mano de obra del potente proceso de industrialización sustitutiva de importaciones (ISI) que provocará una reestructuración de la distribución de clases y su diversificación. A partir de este fenómeno mercantil se producirán dos hechos según Gallardo (1986): la densificación de la población urbana, una especulación económica del suelo y una apropiación y uso de éste por parte de la clase dominante. La siguiente cita alude lo señalado, en cuanto a la causa directa de la escasez de suelo y con ello su efecto que será la segregación espacial medida en términos económicos y sociopolíticos, lo que da muestra de la estrategia de la clase dominante y por consiguiente del contexto social y de las causas políticas que condicionaron la toma de terrenos; *“En este sentido, la escasez del suelo urbano tiene que ver directamente con el problema del valor -de cambio- o precio del suelo ur-*

³⁷ El plan regulador de 1872 dirá que *“el camino de cintura establecerá alrededor de los centros poblados una especie de cordón sanitario por medio de sus plantaciones, contra las influencias pestilenciales de los arrabales (...) esta ciudad completamente bárbara, injertada en la culta capital de Chile y que tiene casi la misma área de lo que puede decirse forma a Santiago propio”* (Espinoza, 1988:20).

bano y de lo que podemos llamar la “monopolización” de suelos urbanos por parte de los sectores económica y políticamente dominantes” (Gallardo, 1986:57). Por tanto, esta apropiación privada del espacio urbano y su consumo productivo en el proceso de producción y acumulación, irrumpirán como dos fenómenos que producirán la escasez.

El proceso mencionado de monopolización y de escasez de suelo conllevará al fenómeno del poblamiento informal de la capital reconocida en ese entonces por Vicuña Mackenna. Esto se labrará en un contexto político social en donde el Estado no otorgaba respuestas apropiadas en torno a la crisis de expansión urbana desde comienzos del XX hasta fines de los años 30’, haciendo de la paulatina ocupación de los márgenes de la ciudad una tendencia adoptada por los recién llegados en palabras de Manuel Loyola (2006). Por otra parte, y como antecedente directo de lo que será la reivindicación de la organización popular, será la creación de los Consejos de Habitación popular³⁸ contrariamente al actuar ineficiente de la dictación de la Ley de Habitación Obrera del año 1906 (ley 1.838)³⁹ que muchos la proclamaron como la primera ley preocupada sobre la cuestión social del país. Sin embargo, el profundo nivel de demolición de viviendas agudizará la escasez habitacional, por lo que esta ley no desplegará ni el vigor ni la eficacia esperada en reformar las condiciones de vida de los sectores vulnerables como el grupo de los albergados cesantes; aquellos trabajadores del salitre que lograban llegar o bien volver a la ciudad para alcanzar un nivel de vida digno, luego de que la pasada bonanza salitrera decayera principalmente producto de la baja demanda externa que presentaba el *“oro blanco”* en las primeras décadas del XX.

Acorde al panorama descrito, la década del 50’ será el periodo de los gobiernos radicales. El presidente Carlos Ibáñez en el poder deseaba llegar a una estabilización económica y con ello resolver el problema habitacional de las clases populares por medio de la

³⁸ *“Destinados a promover la construcción de vivienda y a higienizar, es decir, a rehabilitar viviendas y a demoler conventillos o casas colectivas consideradas insalubres”* (Alvarado et. al 1973 en Valdés, 1982:87).

³⁹ Será *“la primera acción legal relacionada directamente con el problema de la vivienda”* (Espinoza, 1988:32).

intervención de la CORVI⁴⁰. Se erigirá de esta manera la historia social de la vivienda popular, que a modo de Espinoza (1988) se enmarcará dentro de la fase de recomposición humana y territorial que se encontraba en curso, tras el fracaso de los objetivos populistas de Ibáñez y la gran vacante política partidista que se instalaba entre la población fundamentalmente popular. Loyola (2006) ubicará este fenómeno social como el antecedente directo de la toma de terrenos de La Victoria, acción que se convertirá en una muestra concreta primero, de lo que fueron las “invasiones” de terreno en su mayor parte fiscal y segundo, de la gran organización poblacional durante la crisis urbana de los años 50’. Por tanto, esta demanda de corte político, se instalará entre las prioridades a nivel nacional según iba cambiando el modo de actuar del movimiento popular.

Este pasaje se contendrá de una variada creación de estructuras de representación como comités solidarios, de apoyo electoral, bolsas de cesantes, de sanidad, etc., que movilizados harán sentir su voz; *“Desde comienzos de los años 50’ es posible constatar la aparición de un tipo particular de organización poblacional que tuvo directa participación en las luchas por la vivienda propia: las organizaciones de las “familias sin casa”. Para comienzos de la década siguiente, su presencia era generalizada en todos los barrios de Santiago, existiendo una mayor concentración de las mismas en las poblaciones de la zona sur de la ciudad”* (Loyola, 2006:24 – 25). Así, la conformación de las poblaciones “callampas”, se convertirá en otra modalidad de habitar la ciudad como prolongadoras del movimiento de los “sin casa”. Este tipo de poblamiento presentará una masa pobladora capaz de exigir terrenos mínimamente urbanizados y un apoyo concreto para poder llevar acabo el ejercicio de autoconstrucción de viviendas, logrando hacer efectivo los beneficios contemplados en las leyes de *“fomento de habitación barata”*.

En síntesis, la situación planteada conseguirá transformarse a través del reordenamiento del gran Santiago. Será un reordenamiento encausado por los *“pobres de la ciudad”* en palabras de Garcés (2002), que modificarán sus formas definitivas de asentamiento y apropiación de la que es también su ciudad, dando origen a las poblaciones, barrios y villas más representativos de la capital. Esto

⁴⁰ Corporación de la Vivienda creada en el año 1953 durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, que estará a cargo de la construcción de vivienda urbana popular. Su creación estará *“dentro de un plan de reestructuración general de la administración pública, había constituido la gran esperanza de “solución del problema habitacional”, según lo planteado por el gobierno de Ibáñez”* (Loyola, 2006:20).

demuestra un largo periodo de organización batida por estas familias que tomarán en sus propias manos la solución habitacional, obteniendo así un derecho intrínseco previamente negado como declara Gómez en cuanto a que *“Para las clases populares el acceso a la vivienda no pasa por el mercado, sino por la lucha por conquistar que el capitalismo les niega”* (Gómez, 1994:15). Lo dicho refleja y anticipa, la motivación por la que los y las *“sin casa”* impulsarían numerosas movilizaciones en el transcurso del siglo XX.

1.1. Mirada histórico geográfica de la población

Frente a lo anterior, nos es indispensable enmarcar el escenario geomorfológico en el que La Victoria⁴¹ emerge como población emblemática en el contexto de la problemática por la vivienda que en el mismo PLADECO (Plan de Desarrollo Comunal) sigue registrándose como una acción de movilización popular. Ésta en conjunto con otras formas de asentamiento irán urbanizando esta zona capitalina bajo esa acción, la del desplazamiento humano y material; la ocupación ilegal de terrenos, cabe mencionar que la población hasta finales de los años 80’ perteneció a la comuna de San Miguel, pero en el año 1981 se dictará el Decreto Ley 1-3260 originando la presente ordenación de la comuna de Pedro Aguirre Cerda a partir de la fusión de ciertos sectores periféricos de San Miguel, Santiago Centro y La Cisterna y con ello el traspaso de La Victoria a su administración.

La comuna en la actualidad, se ubica en el sector sur específicamente en el área peri central de la provincia de Santiago. Sus límites son los siguientes: por el Norte el Zanjón de la Aguada, por el Sur Avda. Lo Ovalle, por el Oriente Carretera José Joaquín Prieto y por el Poniente Variante Cerrillos. Otro dato relevante a señalar, es que esta comuna ocupa una superficie de 846, 77 hectáreas de la RM⁴² y su superficie es de 9,7 km². Está dividida en 8 distritos censales con un total de 27 unidades vecinales que conforman el territorio comunal, uno de estos distritos corresponde al de la población La Victoria que tiene una superficie de 1,1 km².

⁴¹ Se comprende hoy en día *“por 97 cuadradas, 3.200 sitios, y 21.000 habitantes (...)”* (s/a, 2007:7)

⁴² Ver PLADECO PAC Tomo I (2009).

Por otra parte, en cuanto a las características de la zona sur de la ciudad de Santiago, podemos indicar que se extiende desde el brazo seco del río Mapocho (La Cañada, Alameda) hasta el Zajón de la Aguada⁴³ que fuera lugar de habitación para los sectores populares desplazados desde el centro de la capital. Esta área será un espacio urbano a cuya composición humana –integrada por personas con el más bajo nivel de producción y consumo de bienes- se le suma el deficiente sistema de riego para labores agrícolas que se convertían en terrenos de menor valor a diferencia de los que componían la zona norte y centro de Santiago.

Tomando en cuenta ese origen, podemos decir que La Victoria resultó del marco ideológico desarrollista instituido en esos años, que encauzó la conformación de un Estado exigente en sus principios modernizadores, pero que mantuvo la exclusión social y la intolerancia a la diferencia cultural. En este sentido, Teresa Valdés (1982) sugerirá elaborar un análisis histórico cultural de esta población desde una perspectiva estructural, es decir, se requerirá abordarla como un lugar cuya conformación y modo de vida de sus pobladores ha derivado del modelo de acumulación económica implantado en el país. Esto involucraría una relación con la sociedad global y su inserción en ella; La Victoria es parte de la capital y eso ha generado al mismo tiempo una percepción de mundo específica y una memoria que tiene un modo de recordar y olvidar dentro de una espacialidad definida.

⁴³ “(...) Era de uno de los sectores callamperos más conocidos. En este largo y angosto terreno vivían más de 35.000 personas en sus carpas y casitas precarias. La vida era dura. En el Zanjón existía un solo pilón de agua por cada 1.500 personas. (...) entre 1947 y 1957, reiterados incendios destruyeron más de 600 viviendas en el Zanjón. Dado el peligro constante de incendios, enfermedades y muerte, al Zajón de la Aguada se le refería como el “cordón de miseria” (s/a, 2007:13).

2. El mural político social en Chile

“Esas obras rompían hace 20 años, con los cánones del arte tradicional: eran anónimas, perecederas, ajenas a los circuitos comerciales del arte. Luego del golpe de Estado los murales fueron silenciados bajo una capa de cal. De ellos sólo queda el registro fotográfico escaso y disperso” (Saúl, 1991:115).

Estos antecedentes se desprenden de la búsqueda bibliográfica que en su mayor parte ha descrito la práctica del mural en el país, respondiendo al aspecto histórico - político en el que se ha desenvuelto y propagado. Con esto deseamos entregar, sólo un abanico referencial que permita posteriormente vincularlo al punto de vista antropológico, es decir, sobre la interacción ocurrida entre mural, creador y receptor en base al ejercicio del reconocimiento fotográfico. Se debe señalar que existe escasa bibliografía que aborde de modo sistemático la relación entre habitante y mural desde el punto de vista sobre todo antropológico. En tanto, el material revisado responde en general, a una idea circunscrita a una artisticidad más que a esa vinculación mencionada. Hay por otra parte, trabajos históricos que presentan el proceso de gestación y promoción del muralismo en el país y sus mayores influencias como el muralismo mexicano que con su ideario revolucionario dan paso y se fundarán como el elemento visual por excelencia de la realidad social mexicana. En cuanto en Chile, debemos recalcar que el mural en la calle presentará gran relevancia desde mediados de los años 60', periodo donde se iniciará el mural de propaganda política a partir de la campaña presidencial de Eduardo Frei Montalva. Campaña que tuvo como insignia visual las denominadas *“estrellas de Frei”*. Algunas con características monumentales que, en los primeros días de la campaña, oficialmente abierta en mayo del 63', comenzarán a llenar los muros de las calles de Valparaíso, ciudad que se convertirá en un fenómeno político – cultural traspasando su efervescencia más allá de sus fronteras según Patricio Cleary (1988).

Cleary da cuenta de la búsqueda espacial para pintar, es decir, de un muro estratégico visible a la distancia; se tomarán definitivamente Avenida España como punto de unión entre las ciudades de Valparaíso y Viña del Mar. Posteriormente en el mes de julio del año 1963 lograrán teñir de colores el muro de esa arteria, el pintor Jorge Osorio y el estudiante de arquitectura Osvaldo Stranger

pintarán el primer mural político que se haya conocido hasta ese momento en el país. Posteriormente, Salvador Allende solicitará la reproducción de esa iniciativa, dando paso al periodo de apogeo del mural durante la campaña de la UP en el año 70' a través de las conocidas X de Allende, convirtiéndose de esta forma en un fenómeno nacional de masas. Este hecho fue transcendental para lo que será el mural político – social principalmente de los años 80', el que ya cobraba notoriedad en su proceso de creación a partir de la década del 60'. Esto al menos como antecedente en lo que a historia oficial hemos podido conocer, ya que el pintor y muralista Antonio Kadima da cuenta de una referencia no menor acerca del origen del mural político en el país. Así nos lo relató en la fase exploratoria de investigación, que por otra parte resultan ser frases que reflejan la tarea no terminada por parte de la historiografía y por parte de los mismos muralistas, en la reconstrucción de los componentes estéticos del mural;

*“la historia más o menos oficial para la campaña de Salvador Allende aparecen los muralistas que eran más menos rayadores con color, pero mira yo estuve por ejemplo relegado en Alto del Carmen y descubrí una propaganda para Pedro Aguirre Cerda, en una muralla de adobe que todavía se mantenía en una vieja muralla que estaba sola y aún estaban los colores. Estaba el escudo del partido radical y había un monito y eso te digo de ¿cuándo?, de los 40'. **Entonces como en todas las cosas hay una historia oficial e intuyo que debe haber una historia no oficial**”* (Antonio Kadima. Entrevista exploratoria, 2008).

Siguiendo la idea anterior, la historia da cuenta de que la campaña presidencial allendista de 1964 será el hito en cuanto a que desde la plástica se delinearán los objetivos de la campaña política⁴⁴. Así, la idea de una aventura gestada en plena efervescencia política y cultural *“pasó a convertirse en uno de los aportes más pujantes y originales de la creatividad popular chilena, cuyos ecos como ya hemos dicho, llegaron más allá de nuestras fronteras”* (Cleary, 1988: 195).

Imagen 5. Mural en el lado norte de los tajamares del río Mapocho. Realizado para la campaña presidencial de la UP, 1970. Fuente: El mural como reflejo de la realidad social en Chile. Ebe Bellange, 1995. P. 48.



⁴⁴ (“Estallido en el muro”, 1990).

Por otro lado, Saúl Ernesto (1972; 1991) otorgará referencias históricas fundamentales para entender el contexto político - social en el cual se produjo el mural entre las décadas del 70' y 90' instalando en paralelo, el concepto de pintura social para denotarlo. Abordará las referencias de sus orígenes más antiguos, desde el arte rupestre hasta lo realizado en las décadas mencionadas. Ejemplo de esto, es la referencia que entrega acerca de la participación de pintores consagrados que trabajarán en conjunto con las brigadas muralistas como fue el caso de Roberto Matta que en el año 1971 será invitado por el gobierno de Chile a pintar en la comuna de La Granja junto con las BRP el mural titulado *“El Primer Gol del Pueblo Chileno”*. Se trata de un mural de 25 metros de largo y un poco más de 4 metros de altura, creado en homenaje al primer año de la UP, *“Utilizando una estética que pasa por el*



cómico y el grafiti, Matta intenta simbolizar el triunfo epocal de los más humildes y sencillos, de ahí su título”. El mural, se restaurará durante tres años (2005 al 2008), actualmente se encuentra en exhibición en el Centro Cultural Espacio Matta.

Imagen 6. Mural ““El primer gol del pueblo chileno”. Autores Roberto Matta y BRP del año 1971. Antigua ubicación: costado de la Piscina Municipal de la comuna de La Granja. Ubicación actual: Centro Cultural Espacio Matta⁴⁵.

El libro de Eduardo Castillo “Puño y Letra” (2006) proporciona un abanico temático entregando las reseñas elementales de ese proceso histórico de donde proviene el mural político y de la sucesión de hechos de la misma línea. Aludirá a raíz de esto, acerca de una gráfica popular que pasará a ser un medio de agitación ideológica ocupando lo público o mejor dicho la propia calle como sustento de propagación. Una propagación realizada desde el anonimato y colectividad como condiciones principales de estos medios de comunicación alternativa; el mural, el afiche, el cartel y el panfleto como descendientes de la lira popular y antecesores del

⁴⁵ Fuente: <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/10/30/arte-y-ciudad-el-primer-gol-del-pueblo-chileno-en-el-centro-cultural-espacio-matta/>. Fotografía de Andrea Manushevich Publicado 30 de octubre del 2014.

trabajo brigadista. En tanto Castillo basándose en Rodríguez – Plaza sintetiza la condición del mural de ser un medio de comunicación alternativa al adjudicarle gran importancia al tema de la ciudad, específicamente a los muros colindantes de la Plaza Italia. Sector citadino donde termina la comuna de Providencia y comienza la de Santiago hacia la costa y hacia los bordes del lado norte, por ejemplo, que topan con la comuna de Recoleta e Independencia. Este ordenamiento remite al carácter “fronterizo” de esta ciudad, en la cual se produce *“la constante instalación de textos a gran formato”* y que en el pasado reciente *“buscaba afirmar la conciencia política de quienes se desplazaban a su labor desde los sectores populares hacia las comunas del lado oriente de la ciudad”* (Castillo, 2006:88-89).

Por otro lado, Alejandra Sandoval (2001) investiga la Brigada Chacón desde sus orígenes y propuestas artísticas políticas. Se trata de una brigada⁴⁶ que se autodefine como un medio de comunicación alternativo por el deseo de crear una conciencia crítica de ciudadanía, cuyo carácter político proclamaría una reivindicación de la política como práctica de comunicación de ideas. De este modo efectúa un recorrido terminológico reteniendo al grafiti como intervención urbana y lo que significaron las brigadas muralistas como opción de propaganda política durante la UP para posicionar históricamente al mural social. Calificativo que abogará por una estética urbana producida en un sector popular; *“Espontáneamente se fueron formando grupos de pintores, que después se convirtieron en verdaderas brigadas poblacionales y los talleres populares. Los sectores más marginados encontraron en el “mural social” un medio de expresar su protesta”* (Sandoval, 2001:44). Siguiendo esta reflexión, lo propuesto por Patricio Rodríguez – Plaza sobre la pintura callejera en el país, apunta a una caracterización y reubicación en las murallas del espacio público del Chile moderno en tanto; *“movimiento y existencia desperdigada por entre la retoricidad y los manoseos de la ciudad”* (Rodríguez – Plaza, 2005:1). Una pintura que aparte de almacenar fisonomías de una determinada especificidad histórica se la define como un

⁴⁶ Su nombre, será un homenaje al obrero de origen campesino Juan Chacón Corona (1896-1965) militante del PC desde su fundación en 1922, también *“patriota y constructor sencillo (ignorado por la mayoría, como tantos) de las transformaciones que lograron hacer parir la era”* (Sandoval, 2001:63).

*hecho estético total*⁴⁷ que puede rescatar términos e interpretaciones en torno al mural al que se podrá de construir en sus mínimas partes, esto de acuerdo a su contexto histórico político en el que se reproduce y que se extiende hasta la época pos pinochetista (1990 – 2010). En este contexto Rodríguez – Plaza sostendrá que *“En este escenario pos pinochetista –según la expresión de Marco Antonio de la Parra-, los murales van decreciendo en su condición épico - contestataria para integrarse a temas y maneras más “abiertas”, más ambiguas, quizás hasta más creativas, pero también menos potenciadas como fuerza que se genera desde situaciones límites (...) Sin embargo, ellas continúan existiendo, pese a los cambios que vive la sociedad en su conjunto. Y, para demostrarlo, nada más claro que la brigada Chacón”* (Rodríguez – Plaza, 2011:65), cuyo motor será *“descartuchar la política”*⁴⁸. Esta acción implicará sin duda alguna, el llamado a un cambio socio político y de hacer explícito el carácter artístico de la imagen del mural.

En relación a lo anterior, el artista visual y muralista Alejandro “Mono” González (2013) mencionará sobre el origen del mural no en el ámbito de la academia, sino que en la calle y a su producción durante los años 80’, periodo en que aparecerá un nuevo eje articulador del movimiento muralista; el sólido conocimiento del territorio por parte de los pobladores. De esta manera, la reproducción del fenómeno del mural en los márgenes de la ciudad, tendrá como uno de sus enclaves principales la población La Victoria. Esta década aún bajo la dictadura militar, será la antesala inmediata para que en los 90’ y 2000 emerjan las imágenes de murales que analizaremos posteriormente.

⁴⁷ Referido al momento de otorgar un *“sentido político, polémico y eventualmente conflictual y esencialmente urbano y confinado en lo fundamental a los muros, a las murallas y a las paredes de los espacios ciudadanos abiertos a lo público”* (Rodríguez – Plaza, 2005: 5).

⁴⁸ *“Descartuchar” la política pasa también por una escribanía que sobredimensione la oralidad. El muro no se pinta, sino que se le sobreimprime una información que nuevamente le impone un aire diferente*” (Rodríguez – Plaza, 2011: 65).

CAPÍTULO QUINTO

V. MIRADA ETNOGRÁFICA DEL MURAL: MEMORIA, TERRITORIO E IMÁGENES



Imagen 7: Niños en los primeros días de la toma. Año 1957.

Fuente: Poemas de la Población La Victoria. 50° Aniversario 1957 – 2007. Nuestra lucha es cambiar esta realidad no acomodarnos a ella. Octubre, 2007. P. 1.



Imagen 8. Mural realizado en avda. 30 de octubre. Autor: colectivo Akre y Juanano. Año 2007, para el aniversario n° 50 de la población.

Fuente. Archivo personal, terreno realizado durante el año 2007 durante el Aniversario de la población.

1. Una cuestión de viaje, de traslado de lugar

Comenzar este punto conlleva evaluar y dar cuenta sobre los principios metodológicos escogidos para interpretar lo escuchado y visto. En este sentido, retomar a Blumer (1982) es indispensable por asentar la idea de centrarse en la observación una vez que él investigador se sumerge y confronta con el mundo empírico. Mirada que nos acerca al enfoque etnográfico que constituye una práctica de conocimiento que intenta dejar espacio a la diferencia y al conocimiento del otro, *“Precisamente la etnografía ha pretendido ser un método de conocimiento “no ficcional” del Otro, que reparará en las diferencias, pero superando los prejuicios y estereotipos presentes en el imaginario social”* (Barabás, 2003:15). Por otra parte, el traslado dentro de una ciudad implica saberes, prácticas, diálogo, y observación. Involucra desde un tránsito corporal y mental, así como la planificación y organización del trabajo de campo en todas sus etapas. Todo ello requiere de un traslado; desde el propio lugar hacia otro terreno.

En el desarrollo del siguiente capítulo, se presentarán los antecedentes que forjaron la conformación del territorio, y del componente humano de la población, condiciones esenciales para entender la práctica y simbología de la obra del mural. Por lo tanto, importante es basarnos en los términos, definiciones y significaciones sobre el territorio, espacio, memoria e identidad existentes en los testimonios. Para ello, formas de recordar y olvidos, prácticas colectivas, los antes y ahora, fronteras imaginarias, límites geográficos, marcación de avenidas y calles, serán elementales para comprender la conformación espacial en conjunto a los murales. Esto lo desarrollaremos apoyándonos en la articulación producida entre; información teórica y extractos narrativos (conversaciones y entrevistas) principalmente de los(as) pobladores(as) entrevistados(as) de quienes se clasificaron sus respuestas principalmente en torno a dos principios básicos: I) memorialización y memoria grupal y II) reconocimiento y percepción del territorio de La Victoria.

1.1. Reconfiguraciones de la memoria

“Un día 30 de octubre/a estos terrenos llegué y con gran sacrificio, /aquí en los yuyos quedé. Me hirieron tanto mis ojos, /cuando mi mujer llegó, /cuando nos vimos entre yuyos, /lloramos juntos los dos. /Esto no fue cobardía, /lo que a los pobladores nos pasó, /que por causa de la CORVI que muchos años nos tramitó. /Dándote un beso en la boca, /mujercita de mi amor/quiero contarte las penas que tengo en el corazón. /Ya nos trajimos las cosas, /con orgullo y con fervor, /sabiendo que este terreno/será para nuestros hijos/y para los dos”⁴⁹.

Las narrativas surgidas de estas categorías manifiestan una continuidad de experiencias vividas en un tiempo y espacio que se irán construyendo junto con la cotidianeidad, y con la memoria. De esta forma, los relatos del pasado plantean la legitimidad de la palabra como herramienta constructora de realidad y constructora de una historia local. Cabe mencionar que en cada narración surgió lo seleccionado a recordar, sobre todo cuando se instó por conversar aquello que enmarcó la opción de la toma de terrenos y la paulatina conformación territorial y humana una vez realizada. Por otro lado, desafiante resultó significar e interpretar las definiciones de memoria entregadas por los(as) entrevistados(as), porque en cada una surgieron reflexiones que si bien diferentes, la mayoría emitió ideas enraizadas en noción de historia y en la dualidad complementaria del antes/ahora y olvido/recuerdo –como organizadores de memoria que delimitarán el pasado del presente- ajustándose a la concepción del territorio marcado.

Si retomamos la idea de inscripción y marca territorial no es más que un soporte, para que el hecho fundacional, el periodo de la dictadura y el periodo a partir de los años 90’ puedan representar y reactualizar ese pasado en el mural que podemos entenderlo como un aprendizaje que se relaciona directamente con la proyección y reconocimiento de una identidad, con la identidad victoriana y con la identidad individual visibilizada en la figura del(a) poblador(a). De acuerdo a esto, para Rodrigo Oyarce (31) poblador y muralista del colectivo “MAR”⁵⁰, memoria corresponderá a un proceso definitorio, donde el yo estará inserto y anclado en y a partir de una historia y ésta aferrada a un espacio territorial determinado. En este sentido, lo aludido desembocará en un imaginario de lo que es ser un poblador quien tendrá un poder popular que deviene de una organización que a él le precede pero que retomará en la me-

⁴⁹ Ver poema de Luis Vázquez: “Poesía de la toma de terrenos. La noche del 30 de octubre de 1957” (2007).

⁵⁰ Colectivo Muralistas Acción Rebelde formado a principios de los 2000 por adolescentes y jóvenes de esta población. En la actualidad firman sus murales como MAR o PACGOL o mediante la unión de ambos nombres.

dida que hable acerca de lo que sus abuelos(as) le relataron y en la medida que él vaya resignificando el hecho histórico mediante la demarcación de espacios de creación dentro de la población;

*“El organizarse los llevó a ellos a construir una vida o sea llegó a construir una población a propósito de demandar el derecho a vivienda. **Entonces de ahí nacen otros elementos, entonces yo creo que puramente ahí hay una posición de poder popular**”* (Rodrigo Oyarce. Entrevista 2014).

La memoria lo conformaría como sujeto; poseerá memoria de la cual está hecho y eso implica armarse a través de los recuerdos colectivos y personales, también de lo que ha olvidado. En términos experienciales, narra desde el sentido de pertenencia al lugar y territorio de La Victoria, también de su actual rol como integrante del colectivo PAC Gol⁵¹. Rodrigo explica que las acciones del colectivo están focalizadas en el trabajo cultural con niños y jóvenes de la población y del resto de la comuna. Aquí primarán las ideas de recuperación del pasado, la historia poblacional en donde la tragedia determina parte del contexto cultural que hoy existe pero que auxilió a impulsar la toma de terrenos. Esto en tanto será canalizado en el colectivo por medio de la enseñanza del arte urbano a través de las técnicas del estencil, graffiti y mural; el muro para los(as) coordinadores del grupo será el medio de comunicación popular. En los muros para él, se recupera la memoria colectiva, por ejemplo, la desventura que implicó la dictadura militar para la población. Este periodo en Chile, conllevará a que hechos específicos como muertes, y allanamientos, perpetuarán el estado represivo esparciendo el miedo e inseguridad en esta población. Todo esto da un giro cuando se opta porque ese tiempo traumático, sea expresado mediante los colores en los muros, donde el imaginario representa la situación actual de la población y además el espacio territorial donde se vive como mencionara el entrevistado. Expresividad que se producirá en conjunto con otras actividades como las colonias urbanas⁵² iniciadas a mediados de los años 80’ al alero de las comunidades cristianas en plena represión militar y

⁵¹ Cicla de la comuna Pedro Aguirre Cerda y Gol resume la actividad deportiva mayormente realizada por niños y jóvenes que es el futbol callejero, cuyos objetivos básicos serán potenciar las destrezas personales, el trabajo en equipo y, por otro lado, impulsar la educación popular por medio de talleres educativos y artísticos que promuevan el pensamiento crítico y desarrollen la capacidad de liderazgo entre los niños en favor de la comunidad, es una herramienta de transformación social. Este grupo comienza a conformarse a mediados del 2000.

⁵² Propuesta popular que se realiza en los meses de verano, en donde jóvenes principalmente de la misma población, serán los monitores de niños. En estas colonias se fomenta la actividad recreacional y deportiva, el futbol será la principal actividad deportiva que movilizará a niños y jóvenes.

que resurgirán a mediados del 2000, transformándose en herramienta de cohesión entre los descendientes de los primeros pobladores, y que será capaz de generar otras motivaciones y habilidades como el compañerismo y el trabajo comunitario entre los participantes. De esta manera Rodrigo se referirá a la memoria;

*“(...) la memoria, bueno la memoria es lo que me dota de lo que soy. Creo que la memoria me constituye a mí como persona, como sujeto, si yo no tuviera memoria no sabría quién soy, no estaría sujeto a nada. **La memoria me define a mí como persona, también me influencia y es todo lo que hace un sujeto**”* (Rodrigo Oyarce. Entrevista 2014).

En tanto la memoria histórica y significación de lo imaginario como un proceso social capaz de otorgar una organización y delimitación del antes y ahora, implica poner en la mesa una sucesión de acontecimientos que ubicará al individuo mirar de frente a la sociedad a través de organizaciones comunitarias, como se señalaba. Tal proceso es explicado por Rodrigo en cuanto a lo logrado en términos de cohesión y pertenencia a un lugar;

*“Entonces el imaginario en este caso donde nosotros nos paramos, es fundamentalmente de experiencias comunitarias que aquí tiene La Victoria, con los pobladores sobre todo porque con ellos hemos logrado cosas, **porque nuestros primeros pasos están ahí en recuperar la memoria histórica de estos espacios, en poder involucrarse con los vecinos y esta necesidad de querer involucrarse, de recuperar (...)**”* (Rodrigo Oyarce. Entrevista, 2014).

La memoria para otros(as) entrevistados(as) también es la conciencia personal, permitiéndole al individuo situarse en el presente con una identidad determinada, identidad que irá continuamente integrando elementos que serán seleccionados para recordar, para aprender, enseñar, expresar y conmemorar, desde donde la propia dinámica del sentido individual cambiará a lo largo del tiempo. Estos ejercicios estarán sujetos a las nuevas visiones y sentidos que las descendencias y actores actuales le concederán, haciendo memorables sucesos particulares que incluso no serán interpretados de la misma manera por cada uno de los individuos, lo cual no implica que su reconstrucción y conmemoración no se haga de manera colectiva. Esto sellaría la dependencia con el contexto socio histórico desde el cual el suceso emergió. De este modo los hechos se reordenan y desordenan, se enfrentan las nuevas voces con las viejas creando espacios intersubjetivos donde se comunicarán claves de lo vivido, lo escuchado o lo omitido (Jelin, 2002:52).

Así, la idea de un corpus de interpretaciones sobre esas fechas o hechos conmemorativos de carácter público, estarían sujetos al debate y al conflicto en cuanto dónde y cómo se realizará. Lo cierto es que además de la conmemoración anual y del traspaso de la historia de boca en boca, se necesita de lo ceremonial - ritual, que requiere lo físico para que la memoria se sustente, combinándose en ese proceso ciertas necesidades individuales y grupales decidiendo finalmente dónde plasmar ese recuerdo; deberá ser en el espacio público pudiendo concretar la idea de memorialización de Schindel (2009). Es por esto la importancia de la inscripción en los muros, de la enseñanza del arte, de marcar y ocupar las calles y las veredas, de cuidar los centros comunitarios y lugares icónicos para la población como la casa del cura Jarlán (**imágenes 9 y 10**) que pasa hacer una arquitectura que permite una referencia espacial “*ah si la casa del cura, donde mataron al padre André, está en Ranquil*”, por eso;

“no es suficiente que se recuerde una vez al año el 30 de octubre cuando se rememora el aniversario, se necesita lo físico. Lo mismo que la casa de André Jarlan intocada desde que ocurrió aquello. Entonces si se conserva eso volvemos a que la memoria necesita sustentarse en lo físico aparte que el relato se vaya propagando año a año, cada 4 de septiembre se haga una misa, todo eso es necesario pero el sustento es físico por lo menos en los pueblos occidentales quizá para otros pueblos no sea tan indispensable lo físico, pero para nosotros sí” (Luis Henríquez. Entrevista, 2011).



Imagen 9. Mural donde vivió André Jarlán. Actualmente capilla o casa parroquial. Ubicación: calle Ranquil (altura del 45). Fuente: archivo personal, terreno día sábado 4 de agosto del año 2010.

Imagen 10. Actual mural donde vivió André Jarlán. Homenaje a A. Jarlán y a P. Dubois. Realizado en octubre del 2012. Autor: ¿. Actualmente capilla o casa parroquial. Ubicación: calle Ranquil (altura del 45). Fuente: archivo personal, visita 4 septiembre del 2015.



A partir de lo precedente, la conmemoración del hecho se ritualizará convirtiéndose en una tradición. En una tradición que por lo demás, se basará en una intencionalidad narrativa por marcar lugares recordados y los lugares físicos del presente, de este modo el espacio mutará en lugar a modo de Jelin. Siguiendo esta idea, Andrés Fuentealba (38) muralista perteneciente al colectivo “La Matraka” que desde hace varios acude a pintar a La Victoria, especialmente en el marco de las jornadas muralistas, y en el marco del aniversario de la población lo calificará como el hecho conmemorativo esencial y más reconocido. Definirá la memoria en tanto anclada fundamentalmente a una tradición combativa, nostálgica y calendárica que habrá de memorializarse mediante el soporte material de la imagen del mural en las paredes de la población; la imagen del aniversario será un recurso material para la misma conmemoración. Allí se plasmará la conmemoración del reconocimiento oficial de la población por parte de la CORVI en agosto de 1958, un mes después el suelo se subdividirá en los sitios para que los pobladores construyan sus casas. De esta manera los victorianos comenzarán con la tradición del celebrar, *“su primer aniversario orgullosamente con fiestas, bailes, teatro, música y un campeonato de futbol”* (S/a, 2007:64).

De este modo, cada acción pasada y presente se vuelca en una tipología, dando paso a la exteriorización de la memoria y con ella a la remembranza y al hecho de que acontecimientos algo distantes se acerquen y de esta manera también será percibida por personas no residentes de la población pero que la ha conocido;

“Memoria tiene que ver con conciencia, tiene que ver con identidad de lo que uno es (...). Hay un calendario de memoria que tiene que ver con las actividades que uno hace y que aportan y que mantienen como una tradición; uno es memoria y tiene historia y tradición, son como bien ligados todos juntos entre ellos. Entonces la tradición me dice que para el 29 de marzo se conmemora la muerte de los hermanos Vergara, la tradición me dice todo. Entonces eso entendido como memoria tiene que estar y es como lo que me forma en conciencia, es como el calendario de cuestiones obligadas que están en la gente, que se dice y practica” (Andrés Fuentealba. Entrevista, 2010).

En tanto para Gloria Rodríguez (50) y Nataly Rebolledo (25) pobladoras de La Victoria, la memoria acapara los elementos mencionados que se conectan inmediatamente con lo propuesto por los entrevistados anteriores; la idea de homologarla con la conformación de una conciencia particular. Surgirá homologada con la historia. La memoria sería la autobiografía extendida en el tiempo,

memoria e historia vendrían a ser lo mismo, pero se vivirá con lo que se ha elegido recordar, de aquello que ha absorbido la importancia individual. De acuerdo a eso, la idea que se tiene de memoria como sinónimo de la representación del pasado motivará a que lo fundacional con lo individualizado se imbriquen, porque la historia legitima los acontecimientos espacio, en algún sentido, propicio para que se imponga la memoria al individuo que iniciará su relación personal con el pasado, de esto depende revitalización y reactivación. En este sentido, el principio general será la recuperación de la pertenencia y así mismo, el secreto de la identidad (Nora, 2006:29);

*“(...) voy a repetir una frase de Fidel que dice “pueblo que no tiene memoria o no tiene historia, no tiene futuro (...). Porque las clases sociales, por ejemplo, nosotros somos de clase obrera, gente de lucha, de trabajo, si nosotros por lograr un estado mayor financiero no perspectivamos que vinimos de esa clase social, nuestro futuro va a ser otro, totalmente distinto carenciado de los valores que a nosotros nos identifican. Entonces creo que la memoria es el raigambre del ser humano que la uno con la identidad, claro porque si hacemos memoria de nuestra historia tiene que ver con la identidad que tenemos y **la persona que no tiene memoria va andar siempre deambulando, porque no sabe quién es, de dónde bien, a dónde pertenece y veo que eso le pasa a mucha gente hoy en día, que no quiere**” (Gloria Rodríguez. Entrevista, 2010).*

*“(...) es que la memoria es la historia que uno va teniendo a través del tiempo. De repente **hay acontecimientos súper importantes que te marcan y que tú siempre los vas teniendo y siempre te vas acordando de ellos**. Es un tema de historia porque si no la hubiese ¿de qué te acuerdas?, ¿qué es lo que hay más atrás?, ¿qué pasó antes? es como el tema de la evolución que han tenido las cosas en el tiempo” (Nataly Rebolledo. Entrevista, 2010).*

Se insiste en la conformación de conciencia personal a partir de la memoria. Desde el presente se recuerda el pasado, así en el presente se construyen y se da forma a esas representaciones de un pasado efecto de la transmisión de saberes. Para Virginia Martínez (39) muralista y ex integrante del colectivo “Las Autónomas”, la memoria se corresponderá y remitirá sobre la esencialidad del territorio ancestral, donde las progenies comenzaron una historia que es la historia específica de esta población que se sostiene y perpetua una tradición, de este modo la idea de pertenencia se permite actuar;

“Memoria es nuestro inicio, desde donde salió La Victoria de la lucha que se llevó a cabo. Es historia, lo relaciono con ella al tiro (...) estamos todos súper conscientes de cómo nace, desde dónde y quiénes (...). Y la memoria colectiva lo mismo” (Virginia Martínez. Entrevista, 2011).

En estos relatos, percibimos que la memoria se imbrica a lo espacial, remitiendo sobre la esencialidad del territorio, de los lugares donde los antepasados comenzaron a conformar una historia y una tradición específica. Es decir, a través de esto podremos referirnos a la idea de pertenencia, al lazo que se va estableciendo entre un grupo y un lugar, dando cuenta que la memoria colectiva se desarrollará indiscutiblemente en un contexto espacial particular en tanto principio activo en la construcción de territorio en donde se producirán procesos participativos entre usuarios y espacios específicos (Barabás, 2003:46).

1.1. Hecho fundacional: constructor de cotidianeidad y de lo conmemorativo

En el nuevo proceso de habitar la ciudad tras la ocupación ilegal, los pobladores redefinirán nuevas formas de vivir lo popular y una nueva manera de construir vivienda produciendo un cambio relevante en lo político - social a partir de los años 50', que confluirá en la figura del(a) poblador(a) como el nuevo sujeto social del país. La historia narra lo acontecido durante esa década en la zona donde se emplaza La Victoria. La “voz” transcrita de los(as) entrevistados(as) situará y enfatizará cierta estructura temporal que provee historicidad tanto a la colectividad como al individuo viviendo en la vida cotidiana o suprema realidad como denominaran Berger y Luckmann que es el mundo coherente en donde se reconoce a los semejantes (Berger y Luckmann, 2001:36-39).

Algunos(as) pobladores(as) mayores fueron interrogados sobre la llegada a la toma y la vida en la nueva vivienda durante los primeros días y meses sólo fueron simulaciones de rucas. Los testimonios describirán las condiciones de la llegada al terreno, convirtiéndose en un hecho transcendental en la conformación de la población la que no dejó pasar muchos años para que su estructura territorial, política y social se instalara como consecuencia de la organización de base y del apoyo externo que muchas personas mayores no olvidan, más bien en sus testimonios recalcan y entre ellos(as) conciertan.

Así por ejemplo aparecerá en el de la señora Olga Cortés (80) a quien conocimos en el año 2007. Esta mujer desempeñó un papel fundamental principalmente en los años 80'; fue quien organizó las ollas comunes a principios de esa década como una estrategia de sobrevivencia frente a la situación económica que se vivía en La Victoria como en las poblaciones obreras de la capital, donde el hambre era parte de la vida cotidiana; en las ollas comunes, en ellas esencialmente los niños, podían tener un plato de comida porque en sus casas simplemente no había para comer. Por otro lado, con estas palabras nos relatará parte de su historia, en donde sus inicios en esta población comenzarán con la misma toma de terrenos, que, en principio, sólo se trató de un terreno constantemente descrito como una chacra con muchos yuyos y muchos bichos a la que se arribó por sus cuatros costados como por la antigua Avenida La Feria y Avenida Departamental. La señora Olga llega junto a su marido, quien murió hace ya varios años, con la toma de terrenos en el año 57' consiguiendo la anhelada casa propia. En este contexto la pareja se convertirá en una de tantos otros matrimonios y personas protagonistas de esta auto reconstrucción;

*“Yo vivía... me vine de La Legua vivía allá, La Legua Nueva. Claro y no es La Legua Vieja y de ahí nosotros teníamos un comité sin casa que se llamaba. (...) **todos matrimonios jóvenes, imagínese usted, todos queríamos tener una casa, lo que uno quiere, su casa.** Entonces el único terreno era este el ubicado, en ninguna parte más porque era este el más, pero cuando llegamos aquí había hasta animales aquí poh. Esto era una chacra⁵³, ay! Había los yuyos, pero la pasaban a uno, y bichos, cualquier bicho andaban. Y los bichos había unos bichos así de grandes, nosotros le pusimos los burros porque eran duros, pero duros, duros, duros. Bueno, **primero fueron casas que nosotros hicimos de adobe, casas de adobe, pero cuando recién llegamos, eran 4 palos, y nylon**” (Olga Cortés. Conversación, 2007).*

La señora Mercedes Soto abuela materna de la entrevistada Nataly Rebolledo (del grupo 1), fue la primera persona mayor contactada con quien prontamente se conversó y entrevistó en el año 2004 cuando se iniciaron las visitas a la población con fines personales y luego en el marco de actividades académicas. La señora Mercedes también llegará a estos terrenos con su marido y con su hijo mayor de meses en octubre del 57'. Su forma de asentamiento y con ello el tipo de vivienda, será la misma al de la señora Ol-

⁵³ “El vocablo *chacra* es de origen quechua. Significa “campo labrado” o bien “mandíbula de hierro” en atención a que los incas utilizaban este despojo óseo como herramienta para arar sus tierras. Como sea, hoy la palabra se utiliza para designar pequeñas propiedades donde los cultivos se limitan al poroto o los choclos” (Merino, 1997:173).

ga Cortés y los demás entrevistados y personas de la tercera edad protagonistas de la toma de terrenos: sus primeras casas fueron especies de carpas en las que habitaron varios meses hasta que lograron construir completamente la casa sólida;

*“Vivíamos allá en Traslaviña o sea en Mariloan, queda de aquí como por donde está la bomba de la otra calle, de ahí nos vinimos a arrendar y de ahí tenía una hermana viviendo en Las Callampas donde la comadre Ñata y ella nos avisó para venirnos a tomar estos terrenos en el 57’. Y nos vinimos y pusimos una carpita para estar aquí, mi esposo venia en el día y en la noche dejábamos a mi hijo acá cuidando. Y cuando vinimos a tomar los terrenos llegamos a donde está la Galo González y de ahí todas las noches, se venía mi hijo a cuidar los sitios y después cuando nos vinimos para acá teníamos que levantarnos en la noche para que nos dieran agua en una grúa. **De ahí pusieron luz, agua, y después al tiempo después teníamos que venir todos los días para acá a presentarnos para que nos dieran los sitios**”* (Señora Mercedes. Conversación, 2004).

Otra de las entrevistadas del grupo tres fue Yolanda Guajardo (63) que llega de siete años a la toma de terrenos. Elabora un relato detallado de su llegada y del contexto familiar muy distinto al de su procedencia. Será junto a su madre y hermana que llegarán una vez efectuada la toma de terrenos, su padre lo hará después. La señora Yolanda recuerda también, las desagradables condiciones físicas del terreno De esta forma relatan las dificultades del proceso de adaptación y lo que significó para su padre fundamentalmente comenzar la construcción de la casa;

*“Se amaneció mi padre, porque había unos bichos que se metían en los oídos, **había ratas, había serpientes, había todo tipo de bichos que te puedes imaginar porque Avenida La Feria era una acequia, un canal.** Más menos dos, tres meses ya quedó más limpio todo, más sin pasto”* (Yolanda Guajardo. Entrevista, 2013).

El entrevistado, Juan Valenzuela (71) llegará a la población tiempo después, a comienzos de los 60’ junto a su esposa. Menciona la condición habitacional existente en la población, los tipos de casas y el proceso de autoconstrucción que condujo al igual que otras personas, que, si bien no llegaron con la toma, serán gestores en y de esta ordenación territorial popular. De esta manera el mismo entrevistado caracterizará la vivienda poblacional y más aún el proceso de autoconstrucción y cómo este se desarrolló dentro de un contexto familiar a veces inestable, con muchas incertidumbres pero que logró concretar a la par con el resto de la población, aunque muchos elementos del proceso de urbanización ya estaban dados principalmente entrando a la década del 60’;

*“Después nos casamos y nos vinimos aquí, a este domicilio en ese tiempo estaba, cuando nosotros llegamos como en el 62’ estaban haciendo los alcantarillados, ya había agua. Porque según la gente comenta la que se tomaron los terrenos, iban a buscar agua no sé dónde, **pero ya estaba instala’ el agua, estaban las veredas hechas, estaban las veredas, estaban haciendo el alcantarillado, había agua, había luz**”* (Juan Valenzuela. Entrevista, 2014).

*“(...) yo trabaja camiones torva y traía material, madera, ripio, todo lo que faltaba pa’ construir, fierro, ve que esta casa es de loza. **Esta parte no es loza, pero allá todo es loza, ve que había mucha casa de fonola acá, entonces cuando entré yo dije voy hacer sólido**, si se llega a quemar por lo menos va a quedar la muralla poh. 6 años y medio, porque después agrandamos al tiro, el primer piso y después el segundo piso”* (Juan Valenzuela. Entrevista, 2014).

Se deriva de lo anterior en base a lo revisado en Borja y Muxí (1998), una resonancia de la idea del derecho a la ciudad, una visibilidad que debiese guardar y exaltar cada tejido urbano, en cada lugar de residencia y así un derecho de movilidad que se corresponde con lo visible contribuyendo en parte, a la democratización de la ciudad. Existió un traslado, existió un proceso en cuya matriz estuvo el deseo de habitar y no de sobrevivir, ganándole o más bien sobreponiéndose a las condicionantes estructurales con que se quería seguir desplazando y marginando a este grupo humano. La construcción de su casa, sigue siendo el orgullo máximo junto a la autogestión con que se llevó a cabo el proceso de urbanización y distribución territorial. De este modo la casa pasará a ser una figura afectiva que, si bien constituye un bien material, se erige como proyección personal, familiar y colectiva, permaneciendo como un elemento intacto situado en la memoria. Será entonces un recuerdo potente lleno de nostalgia que permite conocer la dualidad del antes y el ahora.

Las estrategias de supervivencia y de organización poblacional reflejan sin duda alguna la labor colectiva, darán fruto al levantamiento de la escuela redonda (**imagen 11**), *“En febrero de 1958 los victorianos celebraron el inicio de la construcción de su famosa “escuela redonda” con una gran reunión. Cada familia con adobes y con mano de obra para construirla. Mujeres y niños trabajaban en las brigadas de adobe”* (S/a, 2007:61), de esta forma el libro “La Victoria. Rescatando su historia” contará sobre ese proceso, transformándose en un documento primordial para la historiografía de esta población, y así mismo en un elemento complementario a otras investigaciones como la presente. Yolanda Guajardo relatará su llegada a este territorio siendo niña y cómo fue su

proceso de inserción y adaptación en el lugar. Uno de sus recuerdos patentes y que guarda nostálgicamente con cariño será la el cambio de colegio y la concreción de la antigua escuela de la población, la que fue construida por los mismos pobladores mediante bloques de adobe otorgados por cada familia para que sus niños pudiesen estudiar en su propia población deseando generar de esta manera, un sentido de pertenencia a través de este recurso cultural;

*“Entonces cuando yo llegué acá no tenía colegio entonces lo primero que había que hacer era un colegio. **Se propuso que todo poblador pusiera 6 adobes más dos horas de trabajo y el que no hacía las dos horas de trabajo, tenía que poner tres o cuatro adobes más o sea 10 en total y se hizo la escuela redonda.** Entonces en esa escuela, que se hicieron dos salas se estudiaba por grupo hasta que fueron terminándola, y cuando ya la terminaron el año 58’ yo hice la primera comunión ahí en el patio nos prepararon las monjas del 13. Después ya se urbanizó atrás de la escuela, y había dos sitios y en esos dos sitios se hizo el policlínico, lo organizaron tan bien que ahí estaba el policlínico”* (Yolanda Guajardo Entrevista, 2013).

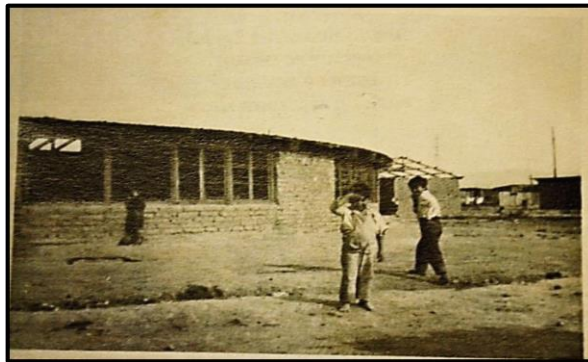


Imagen 11: Escuela redonda en los primeros años de la toma de La Victoria. Fuente: Poemas de la Población La Victoria. 50° Aniversario 1957 – 2007. Nuestra lucha es cambiar esta realidad no acomodarnos a ella. Octubre, 2007. P. 14.

Imagen 12. Centro de salud familiar La Feria donde anteriormente se ubicó la escuela redonda. Fuente: archivo personal, terreno agosto del año 2010.





Imágenes 13 y 14. Autor: realización colectiva. Mural – mosaico Homenaje a los caídos de La Victoria en Dictadura (marzo 2015). Ubicación: Avda. 30 de octubre en el muro de la entrada del CESFAM hoy día llamado Padre Pierre Dubois. Fuente: archivo personal visita a la población septiembre del 2015 en el marco de la semana o Pascua de André Jarlán.

En el contexto referido, el sentido de pertenencia y la construcción de la memoria colectiva anclada en lo fundacional y en el proceso de conformación territorial y habitacional, hace que estos principios apuesten por la formación de un conjunto de códigos y prácticas sociales que reflejarán lo anterior. El vínculo afectivo percibido en cada narración con la población es indiscutible; si bien siempre se comienza con un relato amoroso este igualmente remueve el límite geográfico, aunándose con lo peligroso, con lo que se extiende hacia eso que no se desea y que se desea erradicar de la población y también hacia lo no deseado para el mismo lugar. Sin embargo, se preservan los recuerdos de pertenencia con él, y así la identidad con la población que tanto costó conformar a base de organización popular y una solidaridad que a veces –según algunos relatos- si bien ha mermado no ha desaparecido. Así nos lo menciona Juan Valenzuela y Gloria Rodríguez;

*“(...) me gusta por un lado que la gente aquí todo es compartir, no es como pasando de La Feria pa’ allá o Panamericana **la gente de esos lados no saluda, acá somos todos sociables, saludamos, si hay una manito pa’ ayudarlo en cualquier cosa** “caballero qué le pasa”, uno es más humanitario en ese sentido”. -Sigue don Juan-, pero no tanta como ahora que antes era menos juventud, ahora la tomaron más como más ejemplo de la antigüedad que se toma la población porque según se dice que la primera toma de Chile fue la de acá de La Victoria, pa’ atrás no sé” (Juan Valenzuela. Entrevista, 2014).*

*“El hecho de vivir en una población que tiene identidad, pertenencia, que las cosas son distintas, que hay vida comunitaria, que digan lo **que quieran de mi población, pero sigue siendo la población más organizada**, a pesar de que ha habido gobiernos que han tratado de minimizar la participación, de coaptar la orgánica que se da en las organizaciones sociales, nosotros hemos seguido”* (Gloria Rodríguez. Entrevista, 2010).

Fue un periodo en donde sucedieron acontecimientos traumáticos que permanecen latentes entre muchos habitantes, principalmente para las personas adultas y adultas mayores quienes lo visibilizan en momentos conmemorativos, de reminiscencia o de evocación. Tal panorama social debemos concentrarlo en contextos históricos específicos como el de los años 50' y en la dictadura militar. Ambos se entrecruzan en el relato de quienes han sido elegidos para relatar la historia de La Victoria; el antes y el ahora dan cuenta de episodios y necesidades similares que exteriorizan por medio del relato, la capacidad del poblador para comenzar a construir la historia propia y así converger en el modo en cómo es procesado el pasado represivo reciente como revisamos en Jelin (2002). Lo cual estimula a pensar sobre el sentido -que es producto de voluntades- y presencia del pasado, en cuanto al momento de historizar las memorias en términos de los posibles cambios históricos que el elemento retrospectivo ha manifestado. Esto es primario, más aún cuando se trata de conceptualizar y hallar memorias ancladas a esos contextos protagonizados por luchas de poderes que caracterizaron a las dictaduras militares del cono sur y las huellas que dejó concretamente en La Victoria.

Parte de este relato dejará huellas en la historia y en el recuerdo de Luis Ramírez quien tuvo una vida política bastante activa durante los años 80' a la que con pesar y nostalgia la expresará en sus relatos, antecedentes que serán relevantes para conocer el propio origen de la actividad muralista en la población. La que como una práctica social creadora será antecedita por otras inscripciones callejeras, como la X de Allende durante la campaña presidencial, y luego la acción que por excelencia contendrán y darán movimiento a las calles y avenidas de la ciudad y de la misma población; las protestas sociales que en el año 1983 se alzarán contra el enemigo común: la dictadura de Pinochet. Pero además de esto, la resistencia producida en La Victoria frente a las intervenciones militares será potente, reiterada y maximizada una vez dado muerte al sacerdote francés André Jarlán el 4 de septiembre de 1984 durante las manifestaciones realizadas con motivo de la denominada “Décima Jornada de Protesta Nacional”. Su asesinato

provocará el levantamiento de la población y con esto, un llamado hacia la comunidad nacional e internacional sobre lo que se está viviendo en las poblaciones. El cura se transformará en ícono y su funeral en símbolo de la unión comunitaria, la paz, la resistencia, pero también serán una secuela punzante del proceso dictatorial.

Del mismo modo ocurrió con el joven Pedro Mariqueo militante de la Izquierda Cristiana, quien murió el mismo año que el sacerdote Jarlán, pero en el mes de mayo. Su causa de muerte baleado; una bala tirada por carabineros fue fatal. El hecho sucedió en el sector de Américo Vespucio mientras se realizaba una barricada en plena calle. De él el centro cultural más conocido interna y externamente de la población tomará su nombre; Centro Cultural Pedro Mariqueo conformado a mediados de los 80' (o también denominado casa de Pedro Mariqueo, la casa perteneciente a la Izquierda Cristiana) (**imágenes 15 – 16 y 17**) donde también funcionará la radio 1 de mayo de la población. Este lugar de carácter comunitario está ubicado en Avda. 30 de octubre entre las calles Raúl Fuica y Eugenio Matte y se constituye como otro lugar de la memoria acá en La Victoria.

Su muro frontal ha sido pintado desde hace al menos hace dos décadas desde que se tiene registro al menos memorial y fotográfico, lo que da cuenta de la acción *alzar la memoria* como dijera Jelín (2002). Esto, en momentos disimiles que ha pasado la población una vez que el territorio comienza a liberarse y abrirse, fase en que los muralistas retoman la búsqueda de muros donde vaciar el contenido social, donde contextualizar a las figuras humanas ya no con un marcado contorno negro. En este sentido cabe mencionar, que el trabajo muralista comenzó a mediados de los años 90' para las Unidades Muralistas Camilo Torres (UMCT) – pertenecientes a la Izquierda Cristiana- donde el dibujante y muralista Luis Henríquez se ha encargado de estar cada cierto tiempo restaurando el mural (**imágenes 15 y 16**) a pesar de que la misma casa ha presentado cambios en su fisonomía, por ejemplo cuando se le construyó un segundo piso a mediados del 2000 para conformar la Biblioteca Popular Pedro Mariqueo (**imagen 17**) que es la biblioteca popular. El mural no se borrará, más bien se le irá restaurando; cambiando solamente los colores y agregando en ellos, más tonalidades. El rasgo esencial de este mural, a nuestro parecer, es que pasa a ser uno de los murales más antiguos de esta población.



Imágenes 15 y 16. Mural del Centro de Encuentro y Formación Pedro Mariqueo pintado por las UMCT. Ubicación: Avda. 30 de octubre entre Raúl Fuica y Eugenio Matte. Fuente: archivo personal, visita a la población año 2003.

Imagen 17. Mural del Centro Cultural y Biblioteca Popular Pedro Mariqueo pintado por las UMCT. Ubicación: Avda. 30 de octubre entre Raúl Fuica y Eugenio Matte. Fuente: archivo personal, terreno realizado en octubre del 2007, aniversario n° 50. Restauración realizada por Mico.



Continuando con la figura del Padre André Jarlán, él se ha transformado en una de las personas más queridas y recordadas por los habitantes de La Victoria, según los relatos de los(as) entrevistados(as). Luis Ramírez de esta manera declama la idea de que el espacio público es el lugar de la representación, donde la expresión popular es capaz de convertir el elemento de lo público que es la calle, en un espacio de disputa, control y resistencia por quienes estaban siendo reprimidos y callados (Borja y Muxí, 2000:7-8). Esta ocupación a través de marchas y/o protestas si recordamos rápidamente la simbólica marcha del hambre en agosto de 1982, o el mismo cortejo fúnebre que acompañó a Jarlán hasta la catedral católica de la ciudad que podríamos denominar como una protesta pacífica (**imagen 97**); el cortejo simboliza esa resistencia y el deseo del pueblo porque no hubiese más muertes, aún menos de

las personas que buscaban el cambio social a través de la paz y el trabajo en poblaciones. La calle en ese evento se sociabiliza; se abrirá para muchas personas, pobladores y no pobladores(as) o para el simple espectador que no quiere perder la ocasión de presenciar tal hecho y movimiento histórico, en este sentido se produce esa experiencia de la calle que opera en el proceso de territorialización del que hablara Manuel Delgado (1999). En definitiva, manifestaciones que ocuparán las calles haciendo de esto un fenómeno que encarna un proceso de distinción entre *un nosotros* los pobladores y *un otros*, los represores.

Las marchas efectuadas en el centro de Santiago se trasladarán a las calles de esta población, pero con otros elementos y performance espaciales y corporales como lo son los paros, barricadas, la inscripción de la calle a través de las zanjas, los manolitos, que revelan ese periodo entre el año 80' – 83' donde la lucha popular acumuló más fuerzas. Estas estrategias expresaban *“la necesidad de que el pueblo recurriera a toda su fuerza e hiciera uso de la violencia para defenderse de la violencia terrorista del régimen y garantizar así las perspectivas de éxito en su lucha por la democracia”* (Zalaquett, 2009:185). En efecto, tales estrategias devienen de esa soberanía popular acontecida principalmente en las poblaciones populares de esta ciudad, en cuanto a ese actuar colectivo o de manera unida que deben tener las personas en la medida y en el tiempo que comprenden el vocablo pueblo, en la medida que en esa unión sean capaces de nombrarse y asociarse de una forma política, como fueron las organizaciones de base, las marchas, las tomas de calles y la táctica del cercamiento del lugar más reconocido y próximo para el individuo; el lugar donde se habita. Allí, esos cuerpos toman forma; estos(as) pobladores(as) tendrán una actitud reaccionaria también al enfrentar el cuerpo de control. Por eso cabe en esta reflexión el término de la *enunciación performativa*, desarrollada por Judith Butler en tanto la frase *“Nosotros pueblo”* puede enunciarse en actos para que no quede solamente en el habla. El acto de reunirse ya estaría trabajando esa frase; reunirse es ya una realización política performativa. Dirá Butler en torno a eso que; *“Se desprende de tal noción que los cuerpos reunidos para afirmar su existencia plural están ya auto designándose y ejercitando la soberanía popular (...)”* (Butler, 2014:47).

Lo planteado, concretamente se puede observar en las siguientes imágenes (18 y 19) en donde pobladores hacen uso de las calles, tomándose la Avda. 30 de octubre como el centro funcional y simbólico de esta población que en los años 70' y 80' sirvió para exteriorizar el deseo de legitimización popular, que pudo dotarse de forma y contenido máximamente a partir del 80' dándole una función al mismo tiempo a esa y a otras calles. Éstas permiten la autogestión, fortaleciendo la idea de la calle auto gestionada;

“yo me puedo acordar de lo que he vivido acá, fue en los tiempos de dictadura por la organización, pero antes de eso, sí recuerdo que cuando yo tenía poca edad ayudaba a los cabros de las juventudes socialistas antes de que saliera Allende a colgar la X de madera que se ponía en los postes. Del año 82' ya empezaron las primeras protestas nacionales y la espontaneidad de la gente en la primera protesta se vio que se quería un cambio, y desde ahí se comenzó entre quizás la gente más politizada a organizar la población de nuevo” (Luis Ramírez. Entrevista, 2011).



Imagen 18: Primeras protestas en La Victoria, años 80'. Fuente: “La Victoria, Rescatado su historia”. Varios autores. Editorial Arcis. Grupo de trabajo de La Victoria. Santiago, 2006 P. 99.

Imagen 19: Marcha de los pobladores por la muerte del Padre André, septiembre de 1984. Fuente: “La Victoria, Rescatado su historia”. Varios autores. Editorial Arcis. Grupo de trabajo de La Victoria. Santiago, 2006. P 161.



Al igual que Luis Ramírez, Virginia Martínez recuerda ese periodo y la actividad agitada y también violenta que “presenciaban” las calles y que parte de los y las pobladoras realizaban en defensa de su lugar, al que no se puede intervenir ni menos derrocar;

*“pero tampoco era fácil reprimir la población, había jornadas de dos días de paro y la población paraba y salíamos todos a la calle, y se hacían hoyos en las calles porque todo era de tierra. Entonces en las esquinas se hacían hoyos, barricadas para que no pudieran pasar los pacos y los milicos, **y la población se cerraba y la lucha era por fuera no por dentro**”* (Virginia Martínez. Entrevista, 2011).

Lo descrito da cuenta del sentido que adquirirá el mismo territorio, tanto desde el punto de vista del espacio público como elemento controlado por el Estado viabilizará su propia conquista a través de la interpelación de diversas narrativas identitarias de orden material y simbólico, marcadas efectivamente por la presencia de la calle. La calle en cuanto a sentido y acto de apropiación, se utilizará como soporte de la memoria mutando hasta convertirse en el espacio para la intervención política por medio de inscripciones o ralladuras de las consignas conmemorativas como menciona Ramírez y también el muralista Alejandro González, para quien la calle continúa siendo su espacio de trabajo y de expresión al igual que para el resto de los muralistas;

*“la calle, las concentraciones, manifestaciones que hacen los muchachos, por ejemplo. Ya las marchas no son como las hacíamos nosotros que desfilábamos con consignas y banderas. Los cabros hacen grupos, bailes, representaciones, vestuario, un carro alegórico, etc. hay una creatividad que es importante, **o sea el espacio público se puede ocupar de muchas maneras, pero sí siento que es obligación del ser humano ocupar el espacio público, no restringir al ser humano a que ocupe ese espacio público. El ser humano es el que lo habita o sea la ciudad es tuya**”* (Alejandro González. Entrevista, 2013).

La calle como el elemento distintivo del espacio público y más aún aquí en La Victoria permite comprender el significado otorgado por el muralista Rolando Millante quien utiliza el concepto y sentido de apropiación del espacio. Tal idea refleja al mismo proceso de conformación territorial; desde sus orígenes se pensó en las esquinas, en las veredas, en una espacialidad que en algún momento comenzaría a atraer a los muros de esas casas una visualidad que contendría la historia que nos fue relatada. Millante de esta forma describirá al espacio público desde su sentir creador y quien ha sido testigo de los cambios del mismo movimiento muralista nacional y poblacional. Este último trascendente para poder explicar lo del espacio en interacción con su habitante una vez se comience a pintar;

*“es un lugar, así como concepto que lo dice porque todo es conceptual dentro la ciudad y del sistema, se supone que **es un lugar donde la gente entre comillas es dueña del lugar y puede hacer y deshacer porque es su espacio**. Lo puede rediseñar independientemente de que le hayan hecho una plaza con 3 o 4 árboles o puro cemento, el espacio público independiente de que el Estado y gobierno lo diseñen, **el espacio es propio**. Aquí fue la gente y en definitiva el trabajo de base es lo que hizo el cambio en esa esquina pequeña pero igual eso te da indicio de que si se puede hacer eso se pueden hacer otras cosas más”* (Rolando Millante. Entrevista, 2011).

Podemos inferir frente a lo anterior que aquí la dimensión física y simbólica dialogarán, esta zona para sus habitantes es total, y lo que allí se haga será un acto de diferenciación y de contraposición con su alrededor y con lo que el sistema político y económico a veces exige. Así a la calle se la usará de inmediato, de forma mayoritariamente calmada, en otras ocasiones algo más agitada dependiendo de lo que vaya pasando en la misma población o a nivel nacional; hay más silencio y menos presencia humana cuando se juega algún partido de fútbol importante; a algunas cuadras les gusta más el Coco Colo, a otras la Universidad de Chile, de preferencia es mejor que empaten para que no haya peleas. A veces se saca la tele a la calle cuando hay partidos de ese tipo o de la selección chilena reuniendo a vecinos mayoritariamente hombres adultos y jóvenes, las mujeres mayores siguen sus actividades, sus movimientos se pueden observar por 30 de octubre yendo a comprar a los diversos almacenes que hay ahí o en toda la población. La apropiación espacial y esa conformación territorial también se manifiesta para los 29 de marzo y 11 de septiembre, momentos que sirven como un reconocimiento de lo sucedido mediante una entidad simbólica que para este caso serían fechas emblemáticas y conflictivas a nivel nacional y que produce tensiones a nivel local;

“La velación que se hace todos los años para el 11 (...) También han hecho por ejemplo el 11 de septiembre, que no pasa ningún año en donde no se haga alguna manifestación que nosotros este último tiempo estamos tratando de que se haga diferente” (Gloria Rodríguez. Entrevista, 2010).

A pesar de lo relatado, en los alrededores de la población se hacen barricadas, pero la gran mayoría de la gente de La Victoria -al menos las entrevistadas y con quienes se conversó- no comparte ese actuar, más bien abunda la angustia, se evoca en silencio aquellos años 80'. Se pide en silencio que no caiga nada a los techos, que no haya disparos ni muertos, que no se produzca un in-

cendio, y que no tiren bombas lacrimógenas. Ahí casi todos en sus casas a la espera de que ese acto violento, descomunal y sin mucha justificación para algunos, finalice.

1.1.1. Prácticas conmemorativas; personajes y hechos históricos de la población

Sin duda las prácticas conmemorativas, así como los personajes históricos y de la vida cotidiana y hechos históricos se conectan directamente con el ejercicio de la memoria. Se imbrican continuamente en estos actos que permiten, por un lado, el ejercicio de la oralidad inter y transgeneracional en cuanto al traspaso por medio de la palabra desde la generación más antigua hacia la más joven, como se mencionó en el punto anterior. En este aspecto la celebración convivirá en el ejercicio conmemorativo junto a la evocación de hechos y personajes considerados relevantes para los(as) pobladores(as) y para la población, pero además será en el acto del relato donde emerge la importancia o significancia personal frente el recuerdo de personajes no tan conocidos para la misma colectividad.

De este modo, esta parte de la investigación pudo abordar sobre la preponderancia para la población de ciertas prácticas culturales que agrupaciones sociales del lugar irían enfrentándose contra la dictadura. No solo los murales en este sentido, funcionarían como medios denunciadores, sino que los imaginarios se materializarían en otras expresiones visuales como el grupo de las arpilleras que impulsaron otras estrategias de supervivencia en esos años;

*“Me estaba acordando de algo más que también podría haber sido un icono, el tema de las arpilleras, tuvimos un taller grande acá en la población. **Las arpilleras también eran de denuncia, el programa de leche por cuadra que se extendió mucho con ellas, la muerte de André Jarlán, la expulsión de Pierre todo plasmado en las arpilleras, ¿no sé si fuiste a ver la pieza de André?, ahí también hay hartas arpilleras**” (imagen 20) (Gloria Rodríguez. Entrevista, 2010).*



Imagen 20. Pieza de André Jarlán y las arpilleras en las murallas. Ubicación: calle Ranquil (altura del 45). Fuente: archivo personal, terreno día sábado 4 de agosto del año 2010.

Parte de lo mencionado y de la percepción que se tiene de la noción de memoria colectiva podemos leerlo en los relatos de Rodrigo Oyarce y José Molina que reflejan el valor emotivo del ejercicio conmemorativo. De eso que sus abuelos y los vecinos adultos mayores les transmitían cuando llegaron a la toma o cuando ésta ya se había efectuado y ellos intentaban sentar un hogar con esfuerzo y lucha como aparece en los relatos. El verbo luchar se reitera en estas frases, sobre la noción de memoria o en otras sobre distintos acontecimientos. Las conmemoraciones son sinónimo de memoria y constituyen un proceso fundamental para la formación personal, reorganizándose en el acto colectivo reiterado, lo vivido en los primeros años de vida o en la actualidad;

*“se puede hablar de una memoria colectiva. Una memoria colectiva porque circunstancias que fueron difíciles para mis padres por ejemplo para la generación de ellos y otras generaciones han ido sumando y eso también constituye memoria o sea **que todavía se conmemore la muerte del padre André, que se conmemore el aniversario de la población eso es pura memoria, nosotros no vivimos cuando eso lo hicieron. Cómo hemos conocido a nuestros abuelos porque... esos abuelos que se han tomado los terrenos porque hay gente que se ha preocupado de que sea así, de conmemorar cada año la importancia de haberse tomado estos terrenos, la reconstitución de la toma. Entonces la memoria nos ha reconstituido a nosotros, nos ha educado, no ha desarrollado**”* (Rodrigo Oyarce. Entrevista, 2014).

Acorde a esto, la casa o capilla de André será una materialización simbólica y física que representa al pasado, será además el epicentro durante la semana de André, específicamente la Pascua de André el día 4 de septiembre de todos los años, será celebrada por él o la victoriana siempre y cuando desee hacerlo. Para las personas de aquí, él no murió, a él lo mataron los milicos, quedando un espacio público cargado de una remembranza impetuosa retomando las palabras de Schindel (2009). desde allí que la capacidad creadora ha dado forma, por ejemplo, a la romería para conmemorar al padre Jarlán desde que él ya no está. En ese momento se desplegará en las calles esta tradición asociativa que llama a la memoria a desordenar un tanto la cotidianeidad nocturna de la po-

blación. Lo que aquí se recuerda no será personal, aunque cada cual de los(as) mayores tuvo una vivencia cotidiana con Jarlán, “*me acuerdo de su rostro, era bien tranquilo él. Me dio mucha pena cuando lo mataron*” en esa instancia lo relevante será un hecho del pasado común que requerirá del marco social de La Victoria. Eso se simbolizará en el uso de las calles: los(as) asistentes salen de la misa **(imagen 21)** de la iglesia católica –ubicada en Galo González con Unidad Popular a eso de las 21:00 horas-, se han colocado velas a lo largo de Unidad Popular, la gente se reúne y comienza la caminata con cantos y el grito de la población “*Juventud y gloria, La Victoria*” que se pronuncia tres veces seguidas una vez se llegue a la nueva calle durante el trayecto **(imagen 22)**, de este modo la oralidad protagonizará la andanza, estando cargada de un ritmo y sonido específicos.

La memorialización se acciona en el mismo recorrido; se llega a calle 1° de mayo (hacia el poniente), se pasa por la Plaza Los Caídos, se continúa por calle Unidad Popular, se dobla por calle El Esfuerzo, el punto de llega es la casa de André y Pierre. En calle El Esfuerzo se proyectará un vídeo con imágenes de los caídos de la población en dictadura, y del padre Pierre, el homenaje desde que murió el 2012 también será para él. Se saldrá de esa cuadra hasta Avda. 30 de octubre y luego se estaciona en la esquina de Ranquil donde está el muro o mural de ambos **(imagen 23)** el que será proyectado para iluminar y resaltar los rostros de Jarlán y Dubois del mural en proceso de restauración. Finalmente se regresa por esa calle para llegar a la capilla donde se representará la escena de su muerte cuando estaba leyendo la biblia en su escritorio **(imagen 25)** a cargo de la agrupación de jóvenes y adultos llamada Urusa Purkiwa de La Victoria **(imagen 24)**. Todo este despliegue público hace al victoriano que está en su casa salir a mirar o bien hacerlo desde la ventana. Esto permite reflexionar sobre esas micro fronteras simbólicas nocturnas entre quienes irán dejando sus huellas en las veredas. Transitan más personas que miran más bien indiferentes; en ellas quizás esta acción no repercute, tal vez no conocen el origen de este hito y su reelaboración en el presente.

Imagen 21. Misa por el Padre André Jarlán. Ubicación Iglesia Católica en Galo González con Unidad Popular. Fuente: archivo personal terreno realizado 4 septiembre del 2010. Padre Pierre Dubois estaba vivo.



Imagen 22. romería por A. Jarlán y P. Dubois. Ubicación: calle Unidad Popular con La Coruña. Fuente: archivo personal visita realizada día 4 septiembre del 2015.

Imagen 23. Proyección en mural del P. Dubois y A. Jarlán durante romería. Ubicación: Avda. 30 de octubre con Ranquil. Fuente: archivo personal visita realizada día 4 septiembre del 2015.





Imagen 24. Representación callejera (escena cuando muere A. Jarlán en su escritorio) durante romería. Ubicación: capilla católica, calle Ranquil Fuente: archivo personal visita realizada día 4 septiembre del 2015.



Imagen 25. escritorio donde murió padre Jarlán (dormitorio), interior casa parroquial. Ubicación: calle Ranquil (altura del 45). Fuente: archivo personal, terreno día sábado 4 de agosto del año 2010.

Otro de los elementos relevantes en el proceso de conformación de la memoria lo constituye la dimensión espacial. En este sentido, el desplazamiento de un lugar hacia otro espacio, como por ejemplo del Zanjón de la Aguada al terreno de la chacra, son hitos fundacionales que quedan como marcas espaciales. Esa transición de espacios y lugares se construyeron a partir de la resistencia y se concretan y actualizan en lo temporal; en cada aniversario se marca esa transición espacial como símbolo de una transformación del surgimiento de una nueva forma de vida, desde lo errante hacia un patrón de asentamiento sedentario obtenido tras la apropiación de ese suelo como plantea Márquez (2014). Aquí es cuando la actividad ritual expresa y solaza la memoria colectiva⁵⁴ a través de su recreación. De esta manera se podrá decir que los rituales conmemorativos “*escenifican la interacción entre lo simbólico y lo físico*” (Assmann, 2007: 202).), especialmente cuando un recuerdo esté olvidado o en vías de desvanecerse, por lo que el ritual será vinculante entre la historia pasada y lo que se procederá a configurar como historia futura. El futuro para quienes llegaron con la

⁵⁴ En estos términos el ritual se basará “*en una experiencia que resultó decisiva para Halbwachs: la dependencia que el recuerdo tiene con respecto al contexto social, y sobre todo local*” (Assmann, 2007: 202).

toma se puede iniciar y así concretar por medio del aniversario y ciertas actividades que por cuadras se hacen durante el mes de octubre y entre la misma comunidad de La Victoria para conmemorar la fecha fundacional.

Relevante son las actividades principales que se han desarrollado año a año para esta fecha y que ha implicado un despliegue de organización y destrezas colectivas que se pueden observar en el espacio territorial como otra de las estrategias de marcar esas sendas definidas por Kevin Lynch (1961). Aquí el carnaval de carros alegóricos, la reconstitución de la toma o retoma, y el acto central como el evento que clausura el mes de aniversario, serán esenciales para los(as) habitantes. En tanto la retoma, como se la denomina desde hace décadas, será el garante del encuentro social entre los y las victorianas. Los días 30 de octubre se dispondrán a recorrer algunas calles de la población, esta ocupación será algo más corta que la romería por André Jarlán, comenzado por utilizar una avenida colindante a la población; Avda. La Marina **(imagen 26)**, como la frontera simbólica existente entre este lugar y la población del frente; Villa Ochagavía. Es una de las demarcaciones físicas e imaginarias que permiten al victoriano delimitar su propio hábitat.

Ese será el punto de encuentro y de partida de la gente, ese espacio será a dónde se llega y desde donde se sale, que permitirá revivir aquella noche de octubre cuando decenas de familias llegaban con sus carros a la chacra La FERIA. Se parte desde allí, se llega a Clotario Blest y se entrará por Ramona Parra para luego entrar a 30 de octubre donde habrá varias personas reunidas en las esquinas de algunas cuadras que topan con 30. En esos bordes se dispondrán los simulacros de rucas o carpas **(imagen 27)** que instalarán las personas de esas cuadras una vez llegue el grupo de la reconstitución, en donde los murales podrán ser el soporte de la propia performance pública, de la misma intervención material que simboliza esa casa inicial, el muro aparece y servirá en esto como el marco intersubjetivo; refuerza lo fundacional protagonizado por esos fundadores(as) y el imaginario de aquellos que reconstituyen ese hecho por medio de la tenencia y ocupación de su cuadra **(imagen 28)**, la acción de colgar la ropa como una acción doméstica permite completar el cuadro recreado. En esa noche habrá un pantallazo con el vídeo de las poblaciones callampas, de la toma de terrenos y habrá un pequeño acto relatando lo sucedido en esa fecha.

Imagen 26. Inicio de la Retoma



Avda. La Marina hacia La Victoria. Fuente: terreno día 30 de octubre

Imagen 27. La casa inicial



Esquina Avda. 30 de octubre con Eugenio Matte. día 30 octubre

Imagen 28 . Intervención ornamental sobre mural



Mural del colectivo La Garrapata esquina 30 de octubre con Eugenio Matte

Paralelamente algunas casas ya estarán decoradas para la llegada del 31, no para el cierre del aniversario sino para la celebración del Halloween (**imagen 29**) que en los últimos años en La Victoria ha tomado mucha fuerza. Varios de los almacenes de acá y otros negocios del sector contiguo venderán dulces y utensilios decorativos para las casas y para los(as) niños(as) principalmente; disfraces, calabazas de plástico, calaveras, entre otras cosas. Sin embargo, esto no impedirá la realización de la retoma o de otras de las actividades organizadas para el aniversario. Quienes celebran Halloween también están en las instancias conmemorativas, no son excluyentes, más bien ha sido una parte reapropiada de otra identidad que una vez al año se la unirá a otra; a la victoriana, sin embargo, para algunas personas eso no debiese existir, menos acá en una población cuyo sentido de pertenencia está anclado a lo popular, pero al parecer se ha transformado en una práctica más de la calle, no de lo cotidiano pero si en paralelo a lo conmemorativo; los amigos, y vecinos de la cuadra salen juntos a buscar dulces y luego en alguna casa se reúnen a comentar, a comer y contar las golosinas recolectadas.

Imagen 29. Decoración de una casa para Halloween.
Fuente: Archivo personal, terreno día 30 de octubre del 2010.

Por tanto, ese acercamiento del antes y ahora puede también servir como un duelo. La recuperación del pasado por medio de la celebración podría sanar todo lo que significó la opción de tomarse los terrenos, es por eso que se da esa preocupación por un lado de conmemorar por parte de los y las abuelas como recalca Rodrigo Oyarce y por otro lado de que aquello no se suprima. Por tanto, en el marco del aniversario se expresan los testimonios y el deber de lo testimoniado podría cumplir el rol de sanador, este será el uso dado a ese acontecimiento nefasto que es lo recordado por Todorov (2000). En este sentido, durante el aniversario estamos ante una manera creativa primero, de resignificar una experiencia individual que se vivió colectivamente, y segundo, de traspasar ese contenido grupal de generación en generación relevando los lazos parentales y también vecinales mediante la revaloración del lugar que fue el lugar de origen de los antepasados retomando la idea de Manríquez y Sánchez (2003). Cada historia personal de aquel fundador se cruza con el del otro que partió a conseguir también la casa propia configurando de este modo una memoria colectiva que se patenta por ejemplo, en el homenaje a los(as) fundadores(as) realizado cada año en el marco del aniversario en algún espacio o centro público de la población como lo fue el del año 2010 llevado a cabo en la cancha deportiva “Atlético Modelo” (**imagen 30**) ubicada en calle 1° de mayo con 30 de octubre o en el año 2012 que se efectuó en la escuela Nuestra Señora de La Victoria ubicada también en 1° de mayo (**imagen 31**).



En este homenaje se presentan cantantes, el coro de niños de la escuela, se baila, a las personas mayores se les convida un almuerzo o bien un té si es por la tarde. Estarán presentes la alcaldesa, y el párroco de la población, en esta instancia se relatará la historia del lugar a través de distintos formatos como el vídeo, que mostrará testimonios de algunos fundadores que ya no están, como una ma-

nera de prolongar sus voces, sus gestualidades, sus formas narrativas de exponer un hecho que es conocido por la colectividad. Así se les homenajea y se profundiza en la oralidad esa toponimia de la memoria Candeau (1996) y espacial Yory (2003) que nos recuerda que somos seres espaciales y espaciantes y que tenemos una manera de habitar. De este modo, el homenaje manifestará la relación con el lugar habitacional con el cual se guarda un vínculo emotivo por lo que en su totalidad La Victoria cargará las significaciones de quienes partieron, y principalmente para este grupo de pobladores(as) integrado por ejemplo por ex dirigentes de cuadras y de comités.

Imagen 30. Homenaje a los fundadores de la toma. Ubicación: cancha “Atlético Modelo” ubicada en calle 1° de mayo con 30 de octubre. Fuente: archivo personal, terreno realizado día 24 de octubre del 2010.



Imagen 31. Homenaje a los fundadores de la toma. Ubicación: Escuela Nuestra Señora de La Victoria ubicada también en 1° de mayo. Fuente: archivo personal, terreno realizado octubre del 2012.

En tanto, el carnaval como el gran momento de la representación victoriana se ha realizado generalmente el día de 30 octubre fecha que se ha adelantado para el 24 o 25 de ese mes. Por ejemplo, es la actividad en donde casi la mayoría de los pobladores acude a ver los carros alegóricos y a acompañar a sus vecinos que han montado carros pequeñas o grandes adornados con flores, carteles que dicen el nombre de la cuadra y numeración. En estos carros se puede representar la escena de la misma toma de terrenos u otros hechos nacionales importantes como el rescate de los 33 mineros

ocurrido en el año 2010 (**imagen 34**). El carnaval (**imágenes 32 – 33 – 34 - 35**) en su transitar lo hará en la ocupación total de las calles; bordeará a la población partiendo con toda la gente desde Avda. 30 de octubre, yendo hacia Clotario Blest, luego Departamental. Entrarán por calle 1° de mayo para tomar 2 de abril, y luego Galo González o Ramona Parra para regresar a 30 de octubre. Batucadas, papeles de color, carteles, banderas chilenas, la bandera de La Victoria, familias enteras, personas solas, completan esta celebración que no ha dejado de realizarse y en consecuencia de resignificarse. Por lo que esta práctica dará la posibilidad de la continuidad de la intervención, de que la colectividad victoriana se haga visible en esas avenidas que oficialmente son para el tránsito vehicular y peatonal;

*“dentro del aniversario donde más gente viene es para el día de los carros alegóricos y al acto central que se hace al otro día. **Donde más gente viene de otros lados a mirar y a participar del recorrido por ejemplo de la población Dávila, de la San Joaquín, de Villa sur**”* (Luis Ramírez. Entrevista, 2011).



Imagen 32. aniversario n° 46 de la población, carnaval de La Victoria, octubre 2003. Foto análoga, vista de Avda. 30 de octubre (techo JJVV). Fuente: archivo personal, terreno académico, octubre del 2003.



Imagen 33 y 34. recorrido carros alegóricos, carnaval de La Victoria, 1 noviembre 2010
Avda. 2 de abril. Fuente: archivo personal, terrenos año 2010.



Imagen 35. Carro de “Estrella Blanca saluda a La Victoria en su 53 aniversario”,
carro del Transantiago dice la altura de la calle 4850.
Fuente: archivo personal, terrenos año 2010.

Por otro lado, en el marco del aniversario y del carnaval se establecen otro de prácticas socio territoriales como aquellas que permiten un compartir colectivo. Por ejemplo, en el pasaje Alicia Ramírez (**imagen 37**) que es una calle corta ubicada casi al llegar a Departamental y que sale hacia Avda. Clotario Blest, sus vecinos(as) han intentado mantener la tradición de la “*once chocolatada*” (**imagen 36**) como nos la presentan mientras presenciamos el momento y dialogamos con algunas señoras que han preparado la actividad. En ella, antiguamente adultos y niños compartían, pero en la actualidad esta tradición espacializada llevada a cabo para el aniversario y también para el día de Navidad, tiene su foco de atención en los niños(as), a quienes se les reúne a lo largo de una mesa instalada al medio de la calle a la cual se la ha cerrado para que no haya circulación vehicular.



Imágenes 36 y 37. Chocolatada para los niños de la cuadra Alicia Ramírez al llegar a Avda. Departamental.
Fuente: Archivo personal, terreno realizado 2 de noviembre del 2011.

Cabe agregar en este punto la decoración de los pasajes durante el mes de aniversario, también es otra práctica conmemorativa espacializada que ha perdurado a lo largo de las décadas. La ornamentación de la calle aquí se pone en juego y en disputa, ya que durante la última jornada del aniversario se premiará al pasaje mejor decorado, pudiéndose hablar de una motivación simbólica por parte de los habitantes, no de todas las cuerdas, pero sí de muchas. En este sentido, se reiterará una práctica que es transmitida y que al verla se aprehenderá y conocerá. En ellos las guirnaldas de colores, figuras humanas confeccionadas de distintos materiales junto a carteles y frases que remiten al origen de la población o a ideales sociales a los que se desea alcanzar como “*Caminante no hay camino se hace camino al andar*”, que de alguna manera podría simbolizar ese largo caminar que significó la llegada a este terreno por parte de los y las fundadoras de la toma. Esta ornamentación es colgada entre un extremo y otro de los postes de luz o claramente a algunas calles se las intervendrán con objetos más pesados como con una mini casa (**imagen 39**) que evocaría y conmemoraría el levantamiento de la primera casa propia conseguida tras la toma.

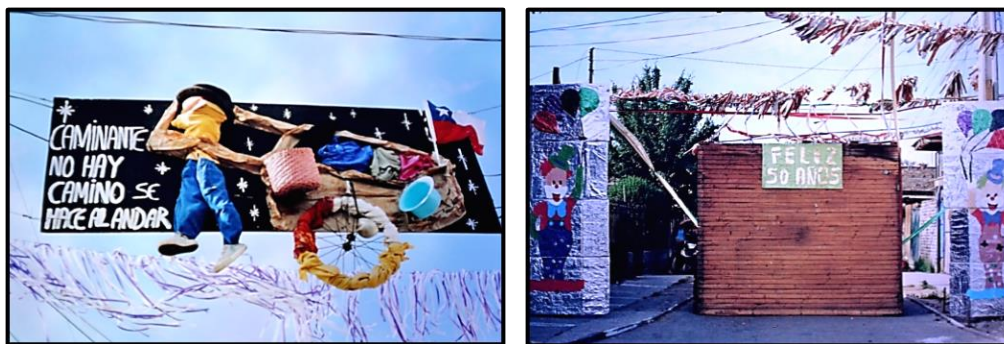


Imagen 38 y 39. Ornamentación/decoraciones callejeras para aniversario 50 de la población.
Fuente: Archivo personal, visita realizada en octubre del año 2007.

Otras tradiciones tuvieron su momento y difícilmente pueden retomarse. Otras aún se hacen como indicábamos, pero quizás es menos la gente participante y la organización de base existente como señalan algunas personas mayores. Sobre esto recuerda con algo de nostalgia Mario Silva en relación a la semana del aniversario comparando a lo que ve en la actualidad y no sólo esa semana, sino que el tipo de relaciones familiares que se producían, el respeto del menor por la persona mayor, la importancia de la educación en los chicos de ahí la construcción casi inmediata de la escuela redonda. También, antes pareciera que era todo más lento y “había más tiempo” de estar en familia, de enseñar a los y las hijas, ahora hay menos preocupación de traspasar ciertos valores desde su visión. Aquella representación subjetiva de lo que era antes principalmente la de los adultos mayores, se acomoda a este nuevo contexto, al medio objetivo que es lo que está ocurriendo según sus visiones y modos de ver el ritmo de vida del contenido humano de la población;

*“porque aquí se hacían actividades por cuadras, se premiaba a la gente que tenía el mejor jardín, **siempre incentivando a las personas, el tiempo lo ocupaba aparte de su trabajo, de educar a los muchachos de mandarlos a la escuela, todo eso (...)**” (Mario Silva. Entrevista exploratoria, 2008).*

Por otro lado, lo más recordado por ejemplo para José Molina serán algunas personas que finalmente lograron constituir la escena cotidiana de la población. Esos personajes a quienes su voz se añora, cada palabra es recordada trayendo consigo la escena del mo-

vimiento peatonal y hogareño que pudo haberse vivido mientras pasaban por las calles en esos años aún sin pavimentar. Aquí lo distintivo será el hombre que cortaba el pelo y aquel que parchaba las cacerolas, ellos no se ven, ya no transitan. No se sabe si murieron, sólo que dejaron de ir y que no quedó descendencia de ese oficio, tal vez por esto es que el entrevistado lo primero que testimonia es aquella fracción de palabras que la memoria auditiva le remarca y “obliga” a contar.

“Pucha así poh, personajes que pasaban vendiendo en esta población antes a diario. Por ejemplo, había un caballero que pasaba en una bicicleta y tenía una maletita atrás de la bicicleta y este era el grito de él “corte de pelo, el peluquero” y pasaba como muy frecuente. Había otro caballero que pasaba con un tarro redondo más o menos de este diámetro, más o menos de este alto, suponte un diámetro de 20 cm por un alto como de 70 cm era un tarro, abajo le tenía un hoyo y lo llenaba de carbón y él le metía cautines ahí y su grito es “algorío, hojalatería para soldar y remachar, tarro lavandero arreglo”, ollas, sartenes. En ese tiempo no era común comprar una olla, pero si teniai la olla y se hacía un hoyo, el caballero llegaba y le ponía un remache y la olla seguía full sirviendo” (José Molina. Entrevista, 2014).

Imágenes del Aniversario N° 50 de la población. Decoración y ornamentación de las cuadras

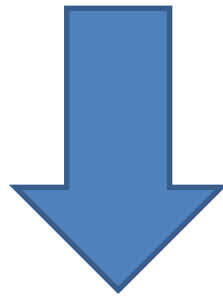


Imagen 40. Calle Estrella Blanca del 48 al 50 saluda a La Victoria



Imagen 41. Calle Eugenio Matte del 4406 al 4496

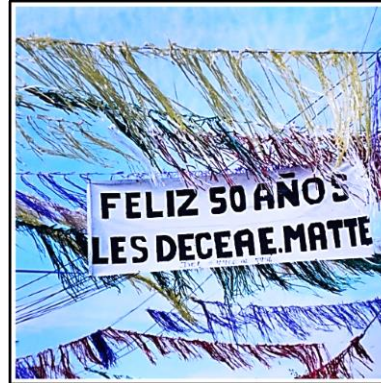


Imagen 42. Vereda adornada de Eugenio Matte



Imagen 43. Bandera de La Victoria por sus 50 años Diseñada por José Molina. Calle Acevedo Hernández





Imagen 44. Calle Ranquil decorada
Fuente: Archivo personal, terreno realizado el día 31 octubre del 2012.



Imagen 45. Avda. 30 de octubre con Avda. Clotario Blest.
“La Victoria Territorio Libre” Aniversario n° 53.
Fuente: Archivo personal, terreno octubre del 2010.

Otros personajes de la vida cotidiana también aparecerán en el relato de Luis Ramírez, personas a las que en el presente se les da una importancia a nivel personal por lo que significaron en su pasado, como en el de los años 80' para Ramírez, que a pesar de la violencia y represión lo recuerda con nostalgia y algo de pena, porque también perdió amistades en esas jornadas de protestas y barricadas a causa de una “bala loca” como la que mató a su amigo Boris el 1 de julio del año 86' un día antes que mataran a Rodrigo Rojas De Negri. Esta muerte será anunciada en la radio haciendo que la represión en este sector en especial sobre La Victoria se vuelva peor sobre todo cuando se produce el atentado a Pinochet en el Cajón del Maipo. A partir de la muerte de su amigo recordará a la abuela Peta como le decían los jóvenes de la población, quien les ayudaba en las mismas protestas de esa época haciendo de su cuerpo un puente comunicativo y de resistencia cuando sucedían enfrentamientos con la fuerza policial;

“la abuela Peta, se llamaba Petronila vivía en Baldomero Lillo por Olga Donoso. Vendía parafina y carbón, nos defendía en las protestas, una vez me sacó de un ala de un paco que me estaba llevando. El año pasado murió cerca del aniversario. Se le sacó del local y se le subió a la carroza. Una camioneta iba atrás y llevaba el himno del partido (del PC)”. (Luis Ramírez. Entrevista, 2011).

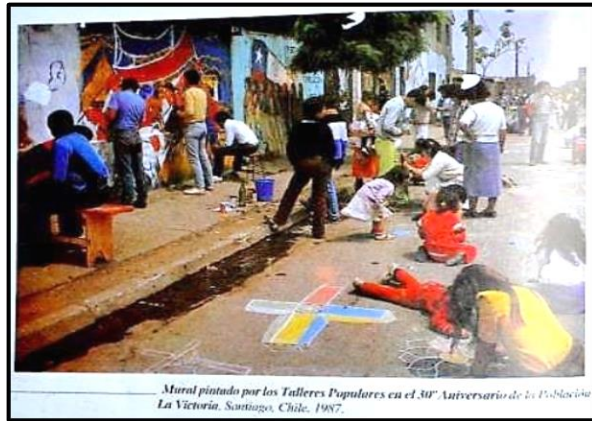


Imagen 46. Talleres Populares en el 30° aniversario de la población La Victoria, año 1987. Fuente: El mural como reflejo de la realidad social en Chile. Ebe Bellange, 1995. P. 66.

Estas prácticas de la vida cotidiana espacializadas que reflejan la apropiación de un espacio en términos de lo señalado por Campos (2008), desde la visión de algunos muralistas también han cambiado, algunos dirán que ya no es el territorio que ellos conocieron a mediados de los años 80'. Las mismas jornadas muralistas (**imagen 46**) convocaban a muchos niños(as), jóvenes y adultos(as) a que intervinieran en la creación de algún mural y se tomaban literalmente Avda. 30 de octubre. Hoy día

según algunos entrevistados(as) pareciera que muy pocos son los que se atreven o desean intercambiar ideas, sugerir qué pintar, preguntar sobre el proceso de creación, porque son estos actos los que perpetúan uno de los principios básicos del mural; su sentido colectivo. Se concibe y elabora colectivamente según todos los(as) muralistas entrevistados(as) y eso es lo que no se debiese alterar, es su esencia.



Imagen 47. Autor: UMCT. Restauración: Mico. Ubicación Avda. 30 de octubre con Mártires de Chicago. Fuente: Archivo personal, terreno octubre del año 2013, en el marco de jornada muralista. (Fotos 1 y 11).

Esto tendría que ver con una baja organización social entre ellos en comparación a décadas anteriores donde existió una auto organización muy pujante y reconocida también por fuera de la población; hubo bastantes organizaciones juveniles, hoy también las hay, pero en menor cantidad según los adultos. Muchos jóvenes estarían más interesados en vestir con ropa de marca.

Las zapatillas acá marcan una diferencia y desean destacarse entre el resto; los últimos modelos de marcas conocidas mundialmente se ven en el transcurso del caminar junto a sus últimos equipos de celulares. Interesa también estar en las casas con sus videos juegos, viendo televisión abierta o ahora el tv cable en palabra de algunos, en salir a otros lados de la ciudad como al centro. Es decir, muchos jóvenes estarían interactuando de manera enérgica con esta sociedad tecnologizada, pendientes del celular y con ello de la información dispuesta en las redes sociales, bueno, ellos también estarían creando nueva información a través de diversas aplicaciones, lo que demostraría también sus propios mecanismos de desarrollo creando nuevos códigos de identificación entre y con sus pares.

Siguiendo esta idea, en algunas jornadas muralistas o simplemente cuando alguien pintaba un mural en cualquier fecha, se observó que adolescentes pasaban mirando sus celulares y no miraban hacia sus costados en donde muralistas habían pasado horas pintando. En los 80' y 90' eso no ocurría y no se habla sobre la idea de una geografía y de una comunicación más virtual que física, se producía lo contrario; un involucramiento con el muralista y con esa práctica en sí misma, como un hecho totalizador que implica la suspensión de la rutina diaria, el contacto de la persona con el muro, con el proceso de creación pictórica y social;

*“antes era más participativo, sobretodo de jóvenes hoy en día no. Hay una falencia en la organización social, que son pocos los jóvenes por lo general están en las esquinas y todos sabemos en qué están. Lo ha habido hartito en verdad igual, pero no lo adhiero solamente en ella, como que traspasa más allá de esta población, hasta las casas, (...) **Obviamente se nota el cambio, incluso hasta las mismas vestimentas, las marcas, en ese tiempo cuando todos éramos pobres y andábamos con las mismas chalas, hoy en día no, el aparentar es el cuento**”* (Rolando Millante. Entrevista, 2011)

Por otra parte, niños y jóvenes de esta población quizás también lo complementan este tipo de prácticas espaciales con este otro tipo de comunicación e interacción social que se dan en las actividades de tipo artísticas y deportivas. Hay quienes, por otro lado, sí se “metten” en la creación de un mural, sí preguntan o dicen *“oh qué bonito el mural, me gustó. ¿Puedo pintar? ¿puedo poner hacer esta figura en él, pintar con este color”?* o *“no me gustó, está feo”* que dependerá de los colores utilizados, de la magnitud de los elementos visuales, de las condiciones materiales del muro, entre otras razones.

Siguiendo estas reflexiones podemos complementar el marco de las actividades, con una que manifiesta de manera concreta el estado actual de mundialización y norteamericanización en cuanto a lo plateado por Subercaseaux (2001) y Castells (1999, 2003). El estilo musical y de vida del hip hop se ha instalado en Santiago desde hace décadas y en esta población en los últimos años han surgido colectivos y graffiteros que se reapropian de ciertos mimbres identitarios como la vestimenta; tipos de zapatillas y modos de usar los pantalones que son inmediatamente reconocibles. La música acá tendrá un significado y función fundamentales y además un espacio temporal propio, aquí hablan esos dominados de los que hacía referencia Bourdieu (2014); el festival de hip hop que se realiza a fines de octubre en el marco del aniversario organizado por el Colectivo La Victoria, permite la reunión de jóvenes de acá y otras poblaciones para ver las agrupaciones cantar, conversar, hacer redes de contacto. Se trata de una instancia ideológicamente construida que mixtura elementos externos y propios haciendo de esto una producción creativa de nueva identidad que resiste a través del mismo movimiento hip hopero a la modalidad capitalista.

Imágenes 48 y 49. Festival de hip hop aniversario n° 55 de La Victoria. Ubicación Avda. 30 de octubre. Fuente: archivo personal, terreno realizado el 3 de noviembre del 2012.



Las letras de estas canciones cargan un sentido popular potente, por lo que no sería un evento neutral más si se piensa que el espacio utilizado para armar escenario es en plena Avda. 30 de octubre a la altura de Raúl Fuica (**imagen izquierda 48**); el movimiento

callejero se detiene y se intentará “ganar” un espacio estratégico para poder ver lo que se hace en el escenario **(imagen derecha 49)** y de ese modo poder escuchar esa habla popular y grosera según lo que el habla dominante ha denominado/categorizado.

2. Reconfiguraciones espaciales del territorio

Las poblaciones “guardarían” cierta connotación negativa flotante en la sociedad y aún más, de las personas que habitaban las zonas marginales de la ciudad. Algunas zonas serán poblaciones “callampas” y sus habitantes pasarán a ser los callamperos, denominación que se enraíza en el imaginario y luego se propaga por medio del habla. El callampero y su espacio público se convertirán en lo peligroso de reconocer y de ocupar. Los pobladores serán por otro lado la clase peligrosa de la sociedad compuesta por inmigrantes, pobres y marginados como dijera Borja (1998). Las poblaciones populares en su efecto, conformarán los lugares más apartados de lo intensamente moderno. En ellas, parte de su colectividad se desplazará por la ciudad topándose con múltiples fronteras santiaguinas, que se externalizan claramente en esta división social; entre quienes viven de Plaza Italia para arriba –hacia el oriente- o entre los que viven Plaza Italia para abajo es decir hacia el poniente. Plaza Italia como aquella conformación territorial formalizada que operacionalizará la idea de un crecimiento a partir de un centro, lo sobrante de ese proceso de modernización quedará para las periferias.

Tal dinámica dirigirá al pueblo a integrar y producir el imaginario colectivo, que es también el de la población que concentrará a determinados individuos en permanente vinculación con los “extranjeros” quienes poseen un imaginario urbano flotante, producido en el transitar y callejear⁵⁵ dentro de esta ciudad. Así mismo, en ese traslado o desplazamiento se da paso a un resituarse –digamos- en una nueva ciudad disgregada como sostiene García Canclini, de esta ciudad cada día “*cada día, tenemos menos idea de dónde estamos, cuáles son sus límites y hacía dónde ésta avanza*” (García Canclini, 2005:82). Se avanza entre y hacia una multiplicidad

⁵⁵ Para una mayor referencia del término ver Patricio Rodríguez – Plaza (2005).

de espacios materiales y simbólicos, induciendo a la confrontación de sectores sociales contrapuestos que han derivado en imaginarios replegados en los muros de La Victoria.

2.1. Producción y significado del territorio: un efecto entre lo imaginario y la alteridad

El territorio como adelantamos en el capítulo constituye un elemento clave en la conformación de la identidad. En el transcurso de lo que viene, la memoria y el espacio pensamiento hablado transfiguraran en praxis, y consensuadamente lo hará con el espacio, éste se vive. La voz del otro es clave en este proceso de aquel que vive en el lugar, o de aquel que lo ha visitado en distintos periodos como el muralista Rolando Millante. Su testimonio es primordial y representativo, así como el de otros(as) entrevistados(as) que harán de esta instancia, un referente multivocal desde donde se podrá explicitar íntegramente lo sugerido por esa mirada vivida, protagonista, que reflexiona desde una posición identitaria concreta que muta en una ideología de la diferencia que expresará por medio del signo⁵⁶ una etnicidad, que será en su caso, la mapuche. Una identidad que, por otro lado, es la heredera de una parte de aquel grupo que hará de Santiago en las tres primeras décadas del siglo XX el centro articulador del movimiento migratorio y consecutivamente de aquel fenómeno llamado segregación social. Millante siguiendo estas condiciones significará al territorio y al espacio desde la grandilocuencia de esas mismas nociones;

*“territorio es una palabra bien grande, a ver te lo digo desde mi punto de vista mapuche, yo aquí vivo porque soy hijo de entrecomillas de inmigrante, porque vino a buscar entrecomillas mejores posibilidades porque justamente **la pérdida del territorio del pueblo mapu-***

⁵⁶ El signo se puede clasificar bajo el siguiente sistema triádico: icono - índice - símbolo. Nos importa aquí, fundamentalmente lo relacionado con el ícono y el símbolo, en tanto que el primero se parece a la cosa representada (relación primaria). Para Solares (2011) quien basado en el trabajo “La imaginación simbólica” de Gilbert Durand (1987) explica sobre la redundancia perfeccionante, permitiría delinear una especie de clasificación del universo simbólico, en cuanto a que las expresiones simbólicas podrían clasificarse a partir de esa condición. Aquí, el ícono aparece relacionado con y en el acto de pintar o en las múltiples formas de materialización plástica (Solares, 2011:18). Acorde a esto, Pedro Mege reflexiona acerca de la resolución icónica de la imagen como una de las estrategias más eficaces para exponer de manera comprensiva una realidad supuesta. El ícono rescataría por medio de su construcción figurativa “*los supuestos que constituyen esa realidad, mostrándolos, exhibiéndolos en significantes visuales, que dirigen su contenido a ser captados de la manera más rápida posible y con el menor grado de ambigüedad*” (Mege, 2001: s/p). En tanto, para Chevalier el ícono es representación, a saber, de esa imposibilidad del ser humano de explicar algo de carácter divino. De este modo, el ícono “*(...) tiende a fijar el espíritu sobre la imagen, la cual lo transporta y lo concentra sobre la realidad que simboliza*” (Chevalier, 1986:588), consecuentemente será un medio y no así un fin en sí.

che no les quedaba otra que salir a buscar porque justamente dentro de ese territorio ya no podía seguir existiendo la familia” (Rolando Millante. Entrevista, 2011).

Emerge la pertenencia, pero, además, una pérdida individual y colectiva que produjo en este y en otros casos, una migración mayoritariamente exigida como los habitantes que conquistaron los terrenos de la actual población La Victoria, con causales similares, pero ambas dentro y hacia un contexto urbano. Pero del mismo modo, la colectividad cual sea ésta, asistirá forzosamente a un cambio de lugar, a un cambio de habitad y con ello a producir nuevas configuraciones y a entablar otros modos de habitar y ocupar este otro territorio, el desconocido. Siguiendo a Millante, la imagen que construye del territorio lo traslada al plano de la ciudad conectándola de inmediato con la identidad, acentuando el componente histórico con que el territorio inicia su formación humana y material, su patrón habitacional y ciertas estrategias de marcación y de carácter defensivo; defender el territorio de aquello que no se conoce, de aquello ajeno o extraño, del personero estatal por ejemplo, o de aquel que desea una re apropiación de manera ilegal y posiblemente violenta. Lo histórico cultural agencia este nuevo proceso de sociabilidad y cotidianeidad esta vez en la población;

*“El territorio, por ejemplo, es un concepto donde uno puede de cierta manera ejercer control y también ejercer identidad, eso lo aplico en el cuento mapuche pero también es aplicable en lugares donde, por ejemplo, hay una historia, donde se comienza a gestar **una historia de población llamémoslo poblaciones que tradicionalmente fueron producto de tomas, no de cambios porque a diferencia de otras poblaciones, por ejemplo, Lo Hermida, La Pincoya, Herminda de La Victoria**”* (Rolando Millante. Entrevista, 2011).

La última cita, ha sido ampliamente trabajada por la disciplina antropológica la cual nos ha entregado la idea de que en la pertenencia territorial, se generarán modos de comprensión y adscripción entre individuos de un colectivo que sienten la necesidad de auto-definirse y expresarse a través de modos, de códigos, que irán redefiniéndose en relación a los otros, surgiendo por un lado, modos de interacción y por el otro, diferencias culturales que conducirán a la representación e identidad colectiva como es el mismo caso de los murales, que se han transformado en un tipo de código cultural que permite la distinción de este lugar dentro de las poblaciones y villas contiguas. Así lo podemos visualizar en las siguientes dos fotografías; una de ellas de los años 80’ (**imágenes 50**) cuando paralelo a las primeras protestas sociales, La Victoria se instalaba como uno de los primeros lugares estratégicos donde poder denunciar y comunicar críticamente el periodo dictatorial y la misma temática de la pérdida del territorio ancestral, situación que la

misma fotografía desea registrar y por tanto señalar. El carácter de la imagen es reposado. Su eje temático, una tradición cultural –la mapuche- plasmada en un soporte fijo; un muro habitacional exterior, no sabemos de qué calle de la población ni por quienes se pintó ni su fecha exacta de realización, pero se infiere que se pintó con la intención primera de expresar una etnicidad, es más, representa la originalidad mapuche ya que se encuentra en su propio contexto y lugar natural, el mapu.

Pudo haberse realizado en el marco de algún aniversario, lo cual se deduce por la vestimenta de la niña vestida homenajeando a la cultura rapa nui. La niña mira hacia –suponemos- la cámara, mientras es sostenida por ese muro que dialoga y se imbrica con esta otra cultura representada por medio de estas dos figuras masculinas del hombre mapuche en primer plano, rodeados por una naturaleza que es armónica simbolizada por la cordillera y un cielo celeste. Los hombres envueltos por emblemas étnicos; están vestidos con su poncho o makuñ de tonalidad rojiza y el otro rojo con negro, sus cintillos, el adorno sükül de color gris de la figura que está detrás de la niña, éste sosteniendo el kultrún como ícono volumétrico siguiendo el planteamiento de Mege (2001)⁵⁷ alude al instrumento ceremonial que se transforma en artefacto que contiene una carga estética, a la cual de inmediato se le puede identificar y

nombrar, los trazos color rojo también permiten eso. Su acompañante por otro lado, sostiene una flecha y el hacha de piedra mapuche.



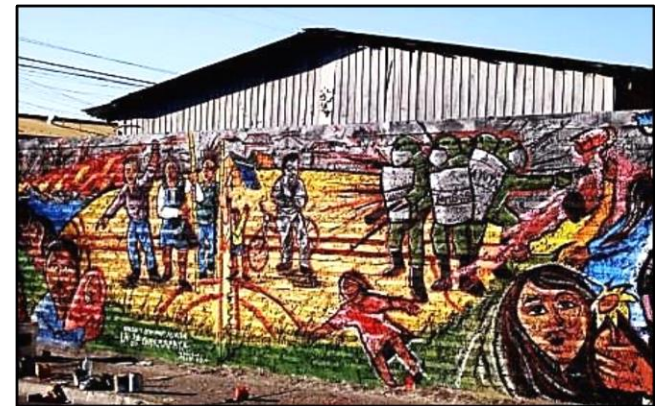
Imagen 50. Mural pintado en La Victoria, década del '80. Fuente: El mural como reflejo de la realidad social en Chile. Ebe Bellange, 1995. P. 65.

⁵⁷ Relevante es mencionar sobre el concepto de *iconología* desarrollado por Mege en relación a los actos de iconicidad en organizaciones mapuches. La noción de iconología podría entenderse a partir de los *iconos fijos*, que descansan en un soporte fijo y que operan asociativamente; “*es decir, que basta con una mirada, instantánea, para lograr su aprehensión, para su semiosis. Son los iconos visuales que llamaremos, expositivos*” (Mege, 2001: s/p).

Aquí el texto también es protagonista, se establece aquí una relación entre imagen y texto en donde la escritura pasa a ser también ícono. Tal recurso letrístico anuncia: *“Nuestra sangre y nuestra fuerza permanecen-levantemos nuestra frente con orgullo”* enuncian lo descrito acompañando y complementan la iconografía del mural. Mural realizado creemos por Pu-Huelquén, firma en el costado superior derecho de la imagen. De este colectivo o grupo muralista no tenemos mucha información, pero esa firma aparece en otros murales de los años 80’ y se desprende que su nombre representaría el lugar de origen; localidad de Huelquén situada en la comuna de Paine, provincia de Maipo.

Imagen 51. Autor: colectivo muralista “La Garrapata”.
Ubicación: Avda. 30 de octubre. Fuente: archivo personal, terreno 11 de octubre del año 2013.

El kultrún como artefacto y también como señal étnica aparece en la segunda fotografía (**imagen 51**) capturada en octubre del año 2013 durante una jornada muralista en la población. Se trata de una imagen que expresa violencia cuando observamos la presencia de la fuerza policial alzando sus fusiles símbolos de la violencia, y que asedian y amenazan a algunas personas. Éstas, en sus caras, en sus semblantes y posturas manifiestan miedo, por lo que produce que esta imagen tenga movimiento. Los cuerpos se encuentran sobre el kultrún mapuche, imaginamos que son gente mapuche, sus rostros presentan facciones indígenas; color de piel morena, ojos más rasgados de color negro, cabellos oscuros. La imagen finalmente es una alegoría del pasado; la figura del padre Pierre Dubois sentado en su bicicleta simboliza su estampa protectora, fuerte, de resistencia pacífica pero desafiante en el centro del kultrún. Fue un gran defensor durante los años 80’ cuando los militares y carabineros llegaban y se instalaban en la entrada de la población para allanarla, y muchas veces a disparar. La imagen del mural “simula” y hacemos que dialogue con la fotografía histórica de los años 80’ en blanco y negro del Padre Pierre frente a los militares (**imagen 52**). No pudimos no incorporarla en este ejercicio analógico; se trata de una escena emblemática para los habitantes de esta población y del reconocimiento que ellos y ellas ha-



cen de este sacerdote como veíamos en puntos anteriores. En otras palabras, es el momento histórico traumático y violento de principios de los 80', ahora trazado y pintado en el muro con colores activos, que incluye el rostro de la niña sosteniendo una flor de color amarillo al costado inferior derecho del mural, que podría estar simbolizando la no violencia y prosperidad. Todo este conjunto figurativo, resultada en una composición llamativa para el transeúnte que pasa de Avda. 30 de octubre, este fue el objetivo del colectivo muralista "La Garrapata" al que pertenece Millante.

Imagen 52. Fotografía donde aparece el Padre Pierre Dubois frente a un carabinero, principios de los años 80'. Fuente: <http://www.londres38.cl/1937/w3-article-93201.html>.



Acorde a lo anterior, Luis Ramírez se referirá al imaginario externo que se tiene tanto de la población como del poblador, en el cual operaría la alteridad; tal imaginario opera anclado en el sentimiento de exclusión. Se trata de un imaginario que posee gran parte de la sociedad no solo hacia el victoriano, sino que hacia las personas que habitan las poblaciones periféricas de la ciudad, hoy día colindantes y muchas veces superpuestas a otros barrios no del mismo origen, más bien son espacios habitados por personas que han salido del sector oriente de la capital a poblar zonas capitalinas que presentan más tranquilidad y donde el suelo también es más barato. El imaginario que se tiene del poblador ha mutado; hace algunas décadas se le tildaba de poblacional, de pato malo, de callampero como menciona Luis, ahora –en ocasiones– se le tilda de traficante y delincuente. Aquí lo bueno no sobresale, más bien ocurre un alejamiento social derivado del imaginario llegando a la invisibilización del otro, es decir la ceguera combate al intento del mural por revertir lo anterior. De un modo contrario el imaginario de Ramírez se sujeta al sentido de pertenencia y sentir popular, sus palabras a luden a una auto denominación, él siente que;

“El ser todos callamperos como nos llamaban nos unía, vivir a la orilla de un canal y tener que lavar la ropa ahí, bueno no había tanta casa, el de dónde venimos que ojalá no se olvide nunca. Yo no me voy de acá ahora no sé más adelante, si cambia acá, hay de todo acá, igual que en todas partes y poblaciones, en las villas también hay delincuentes, lo que pasa que se nota más la gente que sale a trabajar, pero si usted se para un día en la mañana en 30 de octubre, va a ver cómo la gente en la mañana sale con su bolsito a

trabajar, hombres y mujeres y jóvenes a estudiar y por ahí en Departamental. Acá hay más trabajadores, gente tranquila que delinquentes y traficantes, pero no sobresale lo bueno” (Luis Ramírez. Entrevista, 2010).

Pero ese imaginario muchas veces peyorativo y descalificativo, no influye en términos cotidianos y culturales; no se deja de ir a trabajar, no se deja de pintar y con ello, no se deja espacio a la intervención violenta del espacio, por lo menos la extraña, porque se han producido eventos dolorosos como asesinatos en dictadura y asesinatos por equivocación a partir de los 90’, que han sido producto –mayoritariamente- de ajustes entre los narcotraficantes. Estas muertes también se han representado en el mural combinándolo con la técnica fotográfica; una foto se imprime y se pega al muro y su contorno es pintado. Esta imagen funcionará además de animita, se le visita, se le deja un recuerdo, se le deja una flor y no podrá ser ni intervenido ni borrado. Esto se convierte en otro elemento de la práctica del mural, en un elemento cultural importante que estimula hablar de una cultura como nos lo cuenta Gloria Rodríguez al recordar los inicios del mural en la población y de sus inicios en esta práctica. Ella también pintó sin tener muchos conocimientos técnicos, al igual como lo han hecho otras personas en esas jornadas muralistas donde innatamente en palabras de Rodríguez se pinta, aunque también hay organización ya sea por parte de la junta de vecinos o por parte de agrupaciones juveniles de la población, como PacGol, colectivo de teatro y murales Akre, en conjunto con grupos muralistas y particulares de otros lados de la ciudad que fomentan y coordinar tales jornadas. En este sentido Gloria Rodríguez reitera esa relación con el territorio:

*“La Victoria es difícil de intervenirla en términos de estructura, de cambio de suelo porque ya hay una cultura, está establecido cómo se vive (...) se da una cosa súper rara, como que **para el aniversario es innato hacer murales sepan o no sepan y desde fuera vienen organizaciones que están dedicadas al muralismo como la Camilo Torres, la BRP.** Entonces forma un tema de la gente que allí sabe hacerlo y de la gente que igual sabe pero que no lo tiene perfeccionado, pero igual lo hace, porque ahora hay hartos murales en las calles, en los pasajes”* (Gloria Rodríguez. Entrevista, 2010).

Así deambulará en tanto la imagen que se tiene de ese otro desconocido que actuará desde la ilegalidad para poder también habitar esta ciudad. Frente a esto podemos retomar a Wunenburger quien articula la idea de ciudad a la idea de una nueva violencia, la de la urbanidad misma *“que se dice y se repite bajo la forma mítica de un combate entre fundadores, es decir, entre los habitantes de*

una misma ciudad. (...) la sociedad urbana no accede al orden y a la paz, más que cuando designa y expulsa de sí lo negativo que la corrompe en su seno” (Wunenburger, 2003:52-53). Aquí el combate causará la expulsión del que se cree es negativo para la colectividad, pero sin embargo ese acto de destitución, posibilitará la formación de una nueva colectividad de la que se está orgulloso(a). Aquello deviene no de un proceso natural, sino que es el resultado de las ideas de continuidad y diferencia de la trama urbana. Es la necesidad que tuvo cada sujeto en este caso, de convertirse en un actor directo de su propia vida y más que eso, en el diseñador de su propio mapa pero que requirió y requiere de un reconocimiento, de hecho, el reconocimiento se da por parte de quienes llegan a pintar y reinscriben la memoria en los muros;

“Ahora, el fin para mí de los murales es hacerle una mención - a conmemorar los 50 y tantos años- a la lucha que se ha dado en esta población. Recordar a la gente que llegó a la toma, de la que queda bastante poca. Alzar la memoria y la identidad de La Victoria, y eso se plasma en los murales. ¿Yo con qué orgullo me puedo parar?, técnicamente no soy nada, pero si digo que soy de La Victoria es distinto, nos reconocen” (José Molina. Entrevista exploratoria, 2007).

Es por esto que retomar a Borja y Muxí es necesario. En el párrafo anterior, se patentó ese derecho del cual se habla, que es el derecho a la ciudad, que en causa por supuesto además un derecho a la movilidad y un campo de acción para la alteridad; *“el reconocimiento de los otros. Todos tenemos derecho a sentirnos orgullosos del lugar donde vivimos y que los otros reconozcan la dignidad de nuestra de residencia”* (Borja y Muxí, 2000:37). Por lo tanto, ese derecho al traslado y a la movilidad se dinamiza y externaliza con la metáfora *“de iluminar”* las zonas oscuras de la ciudad. Borja y Muxí dirán que esos derechos van unidos y son las condiciones de ciudadanía. Zonas oscuras en términos del imaginario colectivo que se forma muchas veces en relación –para el caso de la ciudad de Santiago- a sus poblaciones periféricas.

En consecuencia, el mural de esta manera pasará a constituirse en una tradición que le confiere al poblador representatividad, como nos lo expresa Rodrigo Oyarce, quien agrega a este hecho y a la reflexión anterior, elementos tales como el imaginario y el límite territorial. Este último como indicábamos, operará en ocasiones mediante la defensa que es el control del espacio territorial. Para él territorio es un lugar que presenta límites y se le reconocerá a través de ellos, al lugar también se lo habita. De esta manera la perso-

na se desarrolla pudiéndose generar en ese caminar el sentido de pertenencia, el vivir y pertenecer a esta población y no a cualquier otra población, como agregará Luis Ramírez a continuación de Rodrigo;

*“hablo de un espacio territorial que tiene una construcción, incluso un imaginario que lo representa porque cuando uno por ejemplo sale, va hacia Departamental cuando uno por ejemplo sabe de la... de Departamental hacia el otro lado, hay una cosmovisión distinta de la gente, tu no ves murales allá. Si uno sale de Avenida La Feria hacia la otra población que es Villa Ochagavia parece, tampoco hay tantos murales hay, pero no es parte de su cultura. **Entonces territorio para mi limita y a la vez es también caracteriza un espacio, a una comunidad**”* (Rodrigo Oyarce. Entrevista, 2014).

*“Territorio es el lugar donde uno puede desarrollarse, como los mapuches en su territorio que pueden desarrollarse y vivir, un lugar para desarrollarse de la mejor manera que uno pueda, **tiene que ver con la pertenencia**”* (Luis Ramírez. Entrevista, 2011).

Donde la persona además de desarrollarse será potenciada en sus capacidades y se estimulará permanentemente en interacción con sus vecinos. Mediante la posibilidad de acceso a ciertos servicios y productos culturales que por un lado garantiza el Estado y por el otro, la propia comunidad que produce o crea en este determinado territorio y espacio, lo que se refleja en la presencia de centros culturales como el Pedro Mariqueo donde funciona el preuniversitario popular. Otras entidades bastante representativas como la señal 3 de La Victoria ubicada en la calle Estrella Blanca, que surge en el año 1997, como un canal de televisión comunitaria que potencia la cultura popular sirviendo de esta manera como un espacio al pueblo; las personas podrán allí expresar sus intereses, necesidades, y las actividades culturales de carácter que se estén realizando en la población. Nataly Rebolledo elabora este punto de vista a partir de la función que cumplen; entregan un lugar donde vivir al que también se le utiliza. Para ella hablar sobre el significado de territorio es hablar;

*“de un lugar que se puede habitar. Por ser el territorio que ocupa la población es un tema de vivienda, de salud, de cultura, de educación, **son como lugares que se ocupan para tener diferentes estímulos**”* (Nataly Rebolledo. Entrevista, 2010).

Cada uno de estos elementos permitirá el funcionamiento de la población, y las diversas acciones llevadas a cabo en el día a día se articularán permanentemente con el entorno físico y humano; cuando los niños juegan en las calles, cuando se va a comprar al almacén, el mismo transitar de los autos que en los últimos años han aumentado mucho. Siempre se tiene que tener cuidado cuando se

camina por la calle, algunos andan muy rápido sin pensar que las calles no son muy anchas, y que puede haber niños jugando o alguien que esté desprevenido. Por Avda. 30 de octubre pasan en doble de oriente a poniente y viceversa, lo cual ha ido disminuyendo ese caminar pausado por los costados y al medio de la calle. La feria libre de los días martes, jueves y sábado es una instancia que tampoco se sigue realizando a partir de 30 de octubre, desde hace unos años se realiza en calle Galo González. En este movimiento fluido, es cuando la territorialidad exteriorizará los efectos de sus propios procesos; de reconocimiento y de diferenciación en el espacio delimitado. La diferenciación entre el visitante y habitante también aquí se hace notar, los(as) pobladores(as) distinguirán al visitante, extranjero quien entra mirando hacia todos lados, y camina algo inseguro(a) por las veredas, en cambio el o la victoriana lo hace mayoritariamente por la calle al menos como testimoniaron Ramírez y Rodríguez.

Se trata además de ese reconocimiento de lo que nos rodea, las otras poblaciones, centros comunitarios y comunales, los nombres de avenidas, calles, negocios, qué tipo de movilización existe en el lugar, y de este modo el conocimiento de mi ruta hacia el trabajo, hacia la escuela, hacia el policlínico, por dónde no me gusta caminar por dónde sí, qué cuadras son las que encuentro algo peligrosas y cuáles no. Todo este conjunto de destrezas espacializadas serán en consecuencia pequeñas acciones que revalidan la idea de que el ser humano es *animal territorial* según Boisier (2001), dando cuenta por tanto de la territorialidad sobre la que se referirá Rodrigo Oyarce luego de reflexionar sobre el sentido que para él tendrá el concepto de territorio. Esto deriva además en un determinado imaginario que de alguna forma es impuesto desde que se es pequeño por los más adultos de cómo ven su entorno;

“la territorialidad define. Incluso en cuanto a la dinámica de ciertos actores por ejemplo como te decía la gente que es de la junta de vecinos, está ligada y asociada al PC, la gente del Pedro Mariqueo a lo anarquista, a lo más radicalizado. Entonces ya marca un espacio territorial bien diferente, con acciones y diálogos diferentes y eso a veces también genera pugnas. En ese intercambio ha generado pugnas, la territorialidad también en ese aspecto diferencia y determina cierta forma de relacionarse de los actores” (Rodrigo Oyarce. Entrevista, 2014).

“no vayai pa’ allá pa’ abajo”, pa’ allá pa’ abajo significaba la línea del tren, yo vivía en Los Comandos antiguamente, que no fuera pa’ allá pa’ abajo porque es peligroso (...) por supuesto que sí, tení calles más ocupadas por el narcotráfico. Efectivamente existe eso

y justamente nunca se han hecho actividades porque generalmente se ocupa, se ha centralizado un poco el tema de la participación” (Rodrigo Oyarce. Entrevista, 2014).

Qué le dice éste y qué proceso cultural es el que permite conectar personas con calles o cuadras como mencionaba Luis Ramírez acerca de dónde vivía la abuela Peta. También el vínculo se da con agrupaciones o con sus lugares de reunión, con algún hecho histórico. Este proceso estaría conducido en gran parte por ese sentido común producido a lo largo de los años entre estos habitantes, que apunta precisamente a la conciencia y al conocimiento que se tiene sobre el diario vivir y sobre la realidad que les rodea que además está continuamente conformándose por ese tipo de vínculos señalados y entre las subjetividades de cada persona según cual sea su historia personal y maneras de ver a su población. Aquí podremos denominar a esa cotidianeidad como la *suprema realidad* de la que hablaban Berger y Luckmann (2001) principalmente en esas relaciones creadas entre la calle y otros elementos deviene del aprendizaje corporal que han realizado los habitantes dentro de la población, llevándoles a experimentar la vida diaria de acuerdo a ese espacio territorial y conforme a los días o años transcurridos. Desde aquí también se podrán reconocer tensiones sociales, disputas tal vez históricas entre personas o cuadras.

Ese proceso es de la territorialidad que se enlaza con lo que de Jelin abordamos; las marcas. Al territorio se le marca material y simbólicamente y en él las modalidades de vivencias y de convivencias son particulares, de eso emergerá esa identidad victoriana espacializada como sugiere Silva (1997). Por dónde acostumbro transitar, qué observo mientras voy caminando, con quién hablo, a quién reconozco como victoriano y a quién no, cómo puedo caracterizar mi población, qué puedo decir de sus alrededores, qué conozco y recuerdo de su historia, qué observo de los murales cuando los llego a mirar, *¿me detengo a mirarlos?*; me reconozco y represento en algunos, en otros no.

2.2. Reconocimiento y percepción territorial – espacial de La Victoria

En consideración al último párrafo, primordial es observar las **imágenes 19 y 20** que corresponden a los planos geográficos más formales de la población para así alcanzar una mayor profundización y cotejo del territorio victoriano entre, sus comienzos y la actualidad. La primera imagen corresponde al plano auto confeccionado. Pensamos que pudiese ser uno de los primeros cuando se la subdividió territorialmente, es decir, el loteo del terreno de la Chacra a fines del año 50' comienzos de la década del 60'⁵⁸ Este plano no está completo, faltan algunas calles y avenidas, pero se puede apreciar que esta división se formalizó una vez establecidas las 83 manzanas con las que el arribo del año 57' le sucederán. En ese periodo en cada manzana se establecieron más de cien sitios de 8x16 por lotería, los cuales fueron protegidos enérgicamente por los pobladores esencialmente porque hasta el año 1965 la CORVI reconoció a la población y con ella, a su terreno. Si bien se produjo este reconocimiento legal es importante decir que la causa de esa tardanza, fue la indiferencia estatal hacia esta nueva forma de organización habitacional. Es más, durante se les quiso vender el sitio con casas construidas, pero como hemos contado, se optó por autoconstrucción.

Un antecedente complementario al tema de la ordenación territorial corresponde a la división del terreno mencionada en los orígenes de la toma y con ello, su uso dependiendo de las motivaciones personales de cada habitante como una gestión capaz de empezar con esta nueva forma de asentamiento y en mayor grado, con esta nueva forma de habitar. El entrevistado Mario Silva (71) validará lo anterior, añadiendo parte del proceso de conformación territorial y humana que hasta el día de hoy compone a la población. Por otro lado, la entrevistada Yolanda Guajardo (63), reafirmará lo indicado por Mario Silva en cuanto a la medida y conversión de los sitios destinados para cada vivienda, que serán los que podemos conocer en la actualidad;

⁵⁸ Estos datos se han podido articular a partir de la información entregada por algunos entrevistados/as en conjunto a referencias bibliográficas como “La Victoria, Rescatado su historia” (2007) y “Pasado: victoria del presente” (1989).

*“Es un paseo ancho donde se dedica la feria libre en Villa Sur, eso llegaba hasta afuera, era un proyecto que había hasta Carlos Valdovinos y cuando nosotros nos tomamos La Victoria, eso llegó hasta ahí nomás y nos vimos obligados a poner a toda esta gente ahí, desde 2 de abril hasta Departamental, toda la gente que sobraba en la toma, porque no teníamos dónde poner a más personas, y **al comienzo eran 10 x 20 los sitios y después tuvimos que reducirnos a 8 x 16 para que cupiera más gente**” (Mario Silva. Entrevista exploratoria, 2008).*

*“**Los sitios eran de 10x20 y quedaron en 8x16, hay algunos por ahí que se habitaron y se están un poco más grandes (...)** Cuando se urbanizaron los sitios, la mamá en todo el cuadrado plantó maravilla. Entonces todas las vecinas cocinaban con maravilla, con manzanillos, con calas, o con choclos. Aquí la gente plantaba sus propias verduras porque la tierra estaba para eso” (Yolanda Guajardo. Entrevista, 2013).*

Esa marca simbólica en base a los testimonios, podría darse en el mismo sentimiento que se tiene por la calle donde se habita, al no imaginarse que haya otro sector igual en la población. Es por donde más se camina y callejea, por donde más se van conformando lazos de amistad ampliando el grado de familiaridad que se tiene con ella, haciendo que lo privado traspase hacia lo público; dejar la puerta principal de la casa que da a la calle y desde la calle se saludará. Se mira que hay dentro, se pregunta por la señora y el señor o por el vecino o vecina, se conversa en la entrada de lo que pasó con fulano de tal o sobre la actividad que se va a hacer en la junta de vecinos o en el centro de madres. De cierta forma ocurriría una idealización espacial manifestada en algunos entrevistados(as) y a su vez una distancia con ciertos “lados” de la población que no son “muy buenos”; mucho joven parado en las esquinas que se sabe que están haciendo –consumiendo algún tipo de droga o bien realizando transacciones–, a veces en algunas cuadras a causa de eso se producirán peleas o arreglos principalmente en la noche, convirtiéndose en los molestos e indeseados para algunos pobladores. Tal situación funcionaría y refleja una frontera simbólica, como un límite entre ese(a) otro(a) que a pesar que vivimos en la población, no somos iguales, vives en un espacio al que yo no quiero ir o no me atrevo a ir, no tenemos las mismas costumbres de convivencia. Aquí una demarcación entre lo seguro e inseguro está íntimamente manifiesta.

La sensación de inseguridad para las personas mayores en su mayoría, se vería perjudicada al transitar por allí, y no por el resto de la población o hay casos donde simplemente no se va a ciertas cuadras porque no agradan, que por lo general están ubicadas de 30

de octubre “*hacia abajo*”, yendo hacia el poniente. Quizás existe mucho desorden, hay mucha gente y a veces se junta basura que deja la feria libre que se ubica en calle Galo González, después de la jornada, vecinos sacan los residuos de las verduras, frutas, etc. También la presencia de camiones o camionetas en calles aledañas como Raúl Fuica donde se descarga la mercadería, no es muy agradable para personas de otros sectores que son más tranquilos, lo que fortalecería más esa unión y una idealización de la calle donde se habita y donde se está casi siempre;

*“yo estoy entre el límite de Alicia Ramírez y Departamental que son 26 casas, son 13 - 14 casas por lado. Entonces son 26 casas y me bloque siempre fue chiquitito, siempre ha sido como aislado porque **nos tocó muy buen lugar. Por qué digo buen lugar, porque toda la gente que me tocó es buena gente, gente prosperadora, gente que le dio la educación a los hijos** y esos hijos tuvieron hijos y esos también han tenido la educación (...) **de 30 de octubre para abajo. Por decirte una de las calles que parece que viviera más gente de la feria parece que fuera Raúl Fuica. Esa calle tiene muchos camiones, muchos carretones en la calle**”* (Yolanda Guajardo. Entrevista, 2013).

Lo señalado se vincula a esa idealización de ciertas calles que más que es donde “*yo vivo*” tendrá que ver con el tema de la autogestión, de la vida vecinal básicamente; del cómo yo encuentro que debiese ser una vida comunitaria y organizada, donde no haya conflictos entre vecinos, o al menos no llegar a una disputa. Eso se refleja por ejemplo en el mes de octubre para el aniversario de la población como vimos en puntos anteriores, y eso también es sabido por el resto de los habitantes, más allá de vivir o no en una determinada cuadra se percibe y se reconocen cuáles son las que han sobresalido a raíz de su organización vecinal, que manifiestan una mayor participación no solo para el aniversario sino que también para las asambleas realizadas en la junta de vecinos donde se revisan temáticas importantes para la población, o el estado actual de algunos de sus centros sociales o qué es lo que falta en las calles, en las plazas, etc. Por tanto, esa percepción permite además una identificación y representación en tanto al deseo o idea “*me gustaría que mi cuadra fuese así de organizada y participativa*” o “*o me gusta la gente que vive en ese pasaje por lo que hacen, son tranquilos y solidarios entre ellos*”. Gloria Rodríguez se referirá a partir de su imaginario y de lo que ella afirma como pobladora de toda la vida;

*“Esfuerzo y la calle Estrella Blanca para mí es importante porque son unas de las calles más organizadas donde hacen muchas cosas y donde una va y te invitan a las distintas celebraciones que hacen. Y la calle Eugenio Matte es otra, Cardenal Caro para arriba, hay ciertas calles, al Estrella Blanca del 43 (...) **todo el sector de Departamental y 30 de octubre hasta Ramona Parra y Estrella Blanca todo ese sector es mucho más cultural que el resto**”* (Gloria Rodríguez. Entrevista 2011).

*“**todo el sector de Departamental y 30 de octubre hasta Ramona Parra y Estrella Blanca todo ese sector es mucho más cultural que el resto. Desde Mártires de Chicago hasta la línea férrea como que está concentrada más la gente**, no estoy diciendo que son todos, que arman escándalo, que venden droga, hay un sector bien jodido, pero en general La Victoria es súper culta. A lo mejor está más politizado el sector que te nombré antes por qué en qué nos dimos cuenta; cambiamos el lugar del aniversario para los otros lugares y en los otros lugares sí la gente va a divertirse pero si tu pones un discurso con contenido social, político como que no lo inflan mucho, o no sé si será que nosotros concentramos antes todas las actividades en este sector y no en el otro, puede ser eso también, **pero como que está más concientizada la gente en el sector que te nombré porque también para el tiempo de la dictadura todas las concentraciones, manifestaciones, enfrentamientos de daban por 30**”* (Gloria Rodríguez. Entrevista 2011).

En consecuencia, la conformación socio territorial de la que dábamos cuenta, y que en parte se puede ver en el siguiente plano **(imagen 53)**, fue producto de las acciones realizadas por los mismos dirigentes y con el apoyo técnico de arquitectos y estudiantes, por ejemplo, de la Universidad Católica según el relato de algunos entrevistados y antecedentes históricos estudiados. Estos darán cuenta sobre la organización política inicial de la toma llamada Comité Central de Pobladores que hasta 1959 se le denominó Comando. Posteriormente se hará la primera elección como Comité, donde serán elegidos 25 dirigentes a cargo de los distintos departamentos dispuestos como el de; electrificación, educación, organización, urbanización, etc. con sus respectivas comisiones.

El plano presenta una sección de la población, la parte norponiente concretamente, no figuran los límites administrativos que hasta el día de hoy podemos ver en terreno, pero sí las primeras calles con la misma ubicación del presente. De abajo hacia arriba de forma paralela estarían; Eugenio Matte, Galo González, Antonio Acevedo Hernández, La Coruña, Ranquil, Estrella Blanca, Mártires de Chicago, Olga Donoso, Aurora de Chile, Libertad, y 1° de Mayo en la calle diagonal del costado superior izquierdo. Perpendicular a las calles señaladas se pueden divisar Ramona Parra y Unidad Popular. Los lugares que aún permanecen son; la escuela entre

Olga Donoso 1° de Mayo y Aurora de Chile, las áreas verdes en el cuadrante final de la imagen que colinda con el Retén de carabineros, y la sede social entre Ranquil y Estrella Blanca.

Imagen 53. Plano de la primera subdivisión del terreno de La Victoria. Fuente: “La Victoria, Rescatado su historia” Varios autores. Editorial Arcis. Grupo de trabajo de La Victoria. Santiago, 2007. P. 5.

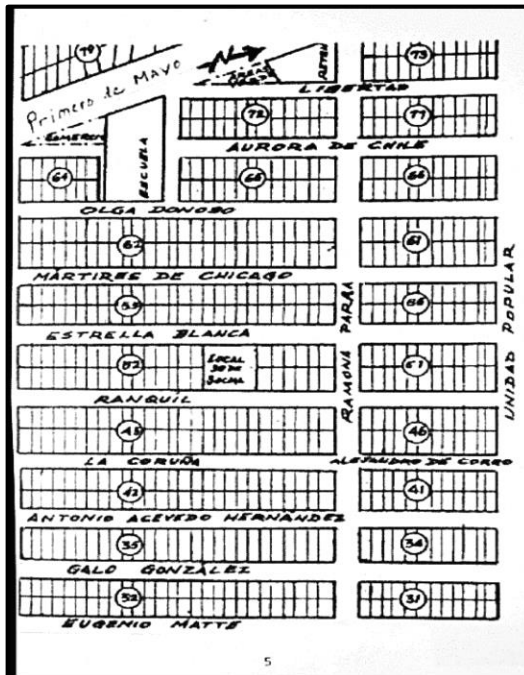
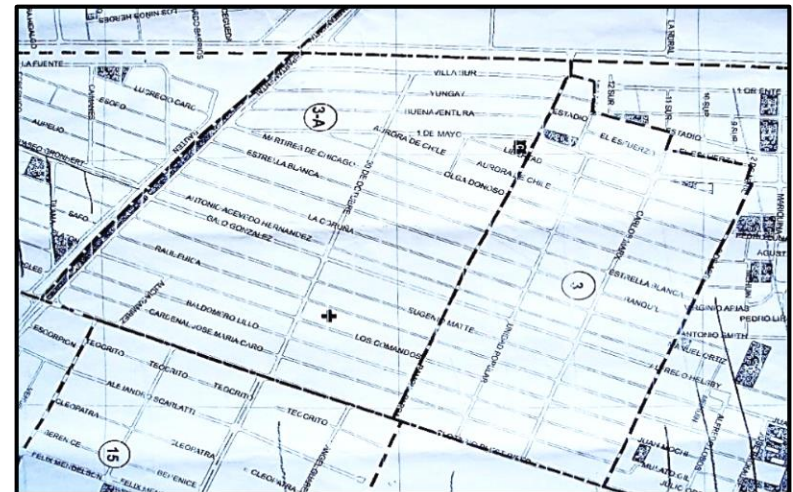


Imagen 54. Plano político administrativo actual de la Población La Victoria. Fuente: archivo personal del entrevistado Luis Ramírez, lo pidió a la junta de vecinos.



Según este segundo plano (**imagen 54**) que es el actual de la comuna de Pedro Aguirre Cerda, La Victoria pertenece al distrito 3 y 3A de un total de 27 que la comuna posee. Si bien la imagen no es nítida, la población se puede distinguir primero por su numeración (del distrito) y al acercarnos podemos leer algunos nombres de calles que de inmediato reconocemos por medio de la línea gruesa en diagonal desde la esquina superior derecha que hace referencia a la línea férrea.

El plano anterior nos aporta la siguiente información:

Partamos por los límites geográficos/indicativos de la población: parte inferior (hacia el oriente) Avenida Clotario Blest o ex Avenida La Feria **(imagen 60)**. Costado derecho (lado norte) calle 2 de abril **(imagen 59)**, y costado izquierdo (orientación sur) Avenida Departamental **(imagen 57)**. En el costado superior de la imagen (hacia el poniente) se encuentra la línea férrea **(imagen 56)**. En el plano podemos encontrar casi la totalidad de las calles, como Avenida 30 de octubre. Perpendicular a ella podemos ver hacia el norte en primer lugar, la calle Unidad Popular y luego Carlos Marx, en tanto por el lado sur se encuentra una pequeña calle que siendo paralela a la principal ocupa un tramo muy corto que es Alicia Ramírez. Perpendicularmente a 30 de octubre, en dirección oriente a poniente, si entramos a la población por Clotario Blest podemos ver las siguientes calles: Cardenal Caro, le sigue Baldo-mero Lillo, luego Los Comandos, Raúl Fuica y Eugenio Matte. Continúa Galo González, sigue Antonio Acevedo Hernández, luego La Coruña, Ranquil, Estrella Blanca, Estrella Blanca, Mártires de Chicago, más hacia el sur Olga Donoso, hacia el fondo aparece Libertad y Aurora de Chile que colinda con la calle 1° de Mayo que se ubica en diagonal al igual que -su semejante- Buenaven-tura, Yungay y Villa Sur **(imagen 58)** precisamente en donde comienza la población del mismo nombre.

Paralela a Aurora de Chile continúa la calle Libertad que es cortada por 1° de Mayo y por último calle El Esfuerzo que fue una de las que se agregó al último cuando hubo que ampliar el terreno originario por la gran cantidad de personas que iban llegando a la toma. Esta calle no es continua, se parte en dos secciones; la del lado sur colinda con la pequeña calle Estadio que topa con un trozo del límite de la calle Villa Sur.

En las siguientes seis imágenes podemos ver los límites geográficos que rodean el cuadrante territorial de la población la Victoria. La primera imagen más antigua corresponde a una fotografía tomada en los años 50' **(imagen 55)** poco tiempo después de realiza-da la toma de terrenos que nos permite conocer ciertos aspectos físicos de lo que fue y sigue siendo el límite poniente (hacia la

costa) que es la línea férrea, donde transita el tren que va hacia Rancagua y a donde empieza el sector de Lo Valledor. La segunda imagen es del mismo espacio, donde podemos apreciar el paso del tren hacia el sur (**imagen 56**).

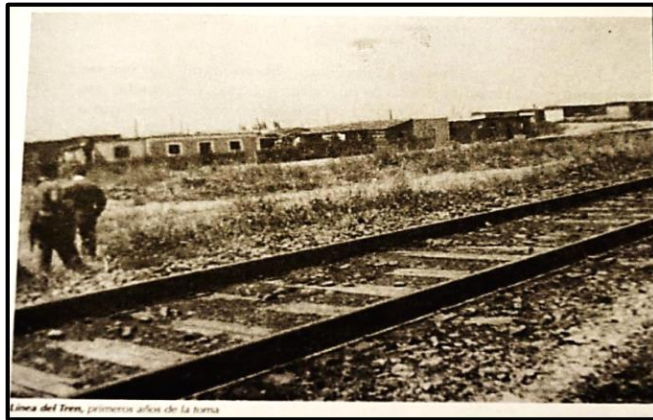


Imagen 55. Línea férrea en los primeros años de la población, ubicada en el límite poniente de La Victoria. Fuente: “La Victoria, Rescatado su historia”. Varios autores. Editorial Arcis. Grupo de trabajo de La Victoria. Santiago, 2006. P. 31.

Imagen 56. Línea férrea y el tren que va hacia el sur. Fuente: archivo personal, terreno domingo 20 de noviembre del año 2011.





Imagen 57. Avda. Departamental hacia el oriente.

Fuente: archivo personal, terreno día 3 abril del año 2010.



Imagen 58. Calle Villa Sur (hacia Departamental) con Avda. 30 de octubre.

Fuente: archivo personal, terreno día 3 abril del año 2010.



Imagen 59. Avda. 2 de abril hacia el oriente.
Fuente: archivo personal, terreno día 3 abril del año 2010.



Imagen 60. Avda. Departamental con Avda. Clotario Blest.
Fuente: archivo personal, terreno día 3 abril del año 2010.

Los dos planos previamente detallados, por medio de la aplicación del ejercicio del plano de abstracción, da la posibilidad de cotejar esa información oficial con el conocimiento, acercamiento e imaginabilidad que los(as) entrevistados(as) han aprehendido del espacio territorial, pudiendo de este modo acceder en primer lugar, a una idea de imagen propia del poblador en relación a la población. Recordemos que el término de *imaginabilidad* como señalara Lynch corresponde a las condiciones físicas (medio físico), a una cualidad de un objeto físico en relación con los atributos de la identidad. Esta última referida al proceso de identificación o reconocimiento de un objeto que implica su individualidad respecto a las demás cosas dispuestas en una imagen ambiental. En este sentido, una vez se reconozca la morfología del espacio físico se iniciará el proceso de su significación, donde ahora el espacio transformado en lugar, se cargará de sentimientos y opiniones haciendo de él una práctica territorializada; al momento de enunciar y denunciar lo que en él se vive y se realiza siguiendo a Jelin y Langland (2003). Por lo que la percepción del emplazamiento de la población es relevante para “leer” estos planos, lo cual se vincula además por cómo yo como poblador miro, ocupo y siento el lugar donde habito que está interconectado al resto de la ciudad o al menos con el centro, con el casco antiguo de la ciudad (comuna de Santiago Centro);

“Y lo que pasa que La Victoria está muy bien instalada, estás a pocos minutos del centro, el terreno es firme, nunca se ha inundado, entonces estratégicamente este terreno está para hacerle chupete” (José Molina. Entrevista, 2014).

“me gusta porque no es tan lejos ni retirado, es céntrico. Yo puedo ir con facilidad si tengo que ir a algún lugar a comprar o trasladarme al centro, tengo locomoción, no es tan lejos” (Rodrigo Oyarce. Entrevista 2014).

“yo no encuentro peligrosa la población, pero si viene una persona de afuera la va a encontrar así, porque psicológicamente por el estigma, está mal estigmatizada mal la población, pero tú puedes andar por acá a las 3 o 4 de la mañana en la población y no te va a pasar nada porque ya te conocen, ahora, si no te conocen te pueden hacer la desconocida, pero no lo es” (Nataly Rebolledo. Entrevista, 2010).

“para mi dónde yo vivo, aunque yo tuviera plata no me voy, ¿por qué?, porque tengo mucha locomoción por aquí, aquí mismo. (...) Una vez mi esposo lo tuvo, pero años atrás, que lo asaltaron en la esquina que venía malito, pero jamás he tenido con un vecino todo lo contrario, entonces yo no me iría de aquí” (Yolanda Guajardo. Entrevista, 2013).

El plano, por tanto, sirvió de apoyo visual, teórico y práctico comprendiendo desde las propias voces de quienes lo caminan, lo transitan, y marcan, aquí por tanto la idea de la proxemia y de la huella que el transeúnte va dejando en las mermas, veredas o cunetas sin si quiera pudiendo ser consciente muchas veces de aquella acción, son esenciales. Quizás ni siquiera recuerde que por aquella parte del territorio mapeado pasó, pero la superficie sí lo hace. En ella hay grietas, hay un bosquejo o unas sombras de zapatos o pisadas más bien, que podrán ser de niños o de adultos. Las pisadas se marcan simbólica o imaginariamente en aquellos fragmentos territoriales bien estén pavimentados bien solo haya tierra o arenilla lo cual le servirá para materializarse en esa superficie como ocurre en la misma línea férrea al poniente de la población; aquella frontera visual que permite anunciar *“hasta aquí llega la pobla, de aquí para allá hay otra cosa, está Lo Valledor”*. La huella aquí manifiesta esa propiedad y apropiación del espacio, sustituyendo de algún modo la práctica del ir al lugar si recordamos a De Certeau (2008); a éste se le conoce o se sabe que es el límite, por lo que a veces no hacen falta más huellas para demarcar el lugar.

El plano entonces también fue protagonista de un reconocimiento. En este sentido, por ejemplo, a la investigadora le fue fundamental observar los modos de proyección mental que tuvo cada entrevistado(a) en el papel. El hecho de que cada uno(a) dibujase en una hoja tamaño carta y con lápiz grafito -salvo el muralista Luis Henríquez que lo confeccionó con lápiz pasta negro porque le era más cómodo y rápido- fue sustancial para el análisis⁵⁹. Todo eso respaldó el propio conocimiento de la ordenación de las calles, sus nombres, su dinámica interna y los lugares que no se conocían o que se fueron olvidando, y así los elementos más definidos entre los pobladores y muralistas acordes a todo lo presentado. La imagen mental por tanto dio cuenta de cómo la identidad se va repartiendo entre lo que se recuerda y ha olvidado, de qué es lo que se sabe de la historia de este territorio y que no, de su estructura funcional y maneras de ocuparlo, del significado que tiene para el habitante y para quien lo visita, por donde el habitante transita, cuál es o son sus recorridos esto es lo que extrae de esos relatos, estas situaciones y elementos y que posibilitaron reinterpretarlos mediante estos criterios:

a) Emplazamiento del territorio:

- Los límites simbólicos de esta manera mutarán a ser reconocidos por una comunidad. Son límites culturales más que oficiales los que aquí se manejan, reconocen y recuerdan en función de un periodo histórico, hecho concreto o desde las experiencias

⁵⁹ Debemos mencionar que el entrevistado Juan Valenzuela del grupo de personas mayores (grupo 3) no realizó este ejercicio. Sus razones básicamente se ligan al poco conocimiento que tiene de la disposición y ordenación de las calles. No conoce todos los sectores de la población a pesar que lleva muchos años viviendo en el lugar, pero en sus propias palabras *“su trabajo lo amarra”*. Su negocio lo abre por la mañana y lo cierra en la noche, cuando sale de la población lo hace para ir hacer trámites o para salir fuera de Santiago que por lo demás, son pocas veces en el año que puede “escapar” de la casa y del trabajo. En tanto, el muralista Andrés Fuentealba –colectivo La Matraka- al momento de explicarle este ejercicio, no se sintió capacitado para dibujar el plano. Si bien ha ido a pintar a la población varias veces no la ha recorrido lo suficiente como para anotar la ordenación y ubicación de las calles. Sí conoce muchos nombres de calles, pero no su disposición geográfica y, por otro lado, dónde se ubican espacios públicos abiertos como las plazas. En términos generales, sabe del emplazamiento territorial de la población, pero no así los detalles referidos. Por otro lado, el muralista Patricio Albornoz conocido en el ambiente de mural y grafiti como ECOS e integrante de las BRP, no se le aplicó este ejercicio ni el del registro fotográfico. A La Victoria ha ido a pintar solo en un par de ocasiones como en el marco del aniversario de la población por ejemplo cuando ésta cumplió 50 años, ocasión en que la junta de vecinos invitó a las BRP y él aprovechó ese momento para participar. Sin embargo, Fuentealba y Albornoz saben sobre el origen social de la población, y del emplazamiento que posee; de los accesos viales que tiene y saben que el acceso más importante de la población es Avenida 30 de octubre.

personales, qué es lo que había antes en la calle, si existía ésta o no, hacia dónde se iba, qué se visitaba y que ahora ya no existe, pero sigues funcionando en parte, con esa delimitación. Varios pobladores describieron el sector, específicamente la calle donde viven y a dónde no van porque o les parece peligroso o porque *“hay o vive otro tipo de gente”, o “por ahí, abajo es más complicado, llegando a Lo Valledor”*;

*“en términos violentos siempre se marcó los territorios y también político y eso creo que también fue afectando a la gente, a los pobladores (...) **tení calles más ocupadas por el narcotráfico.** Efectivamente existe eso y justamente nunca se han hecho actividades porque generalmente se ocupa, se ha centralizado un poco el tema de la participación”* (Rodrigo Oyarce. Entrevista 2014).

“Hay mucha gente que no vaya para allá para el lado de San Joaquín, que les da miedo (...) Pero aquí hay mucha gente que nova para allá y los de allá no vienen para acá o están como esas peleas que todo se hace para 30 de octubre y para el lado de ellos nunca se hace nada” (Virginia Martínez. Entrevista, 2011).

*“Esta es la línea férrea está es la calle Villa Sur, sí está frente a Villa Sur pero esta la que colinda con La Victoria, la que termina ahí está Villa Sur. Sí y atrás y acá **en esta punta donde está departamental estaba el Aeropuerto Cerrillos se cruzaba para allá y estaba el aeropuerto (...) ese era el paseo de fin de semana porque aquí en la línea había un puente donde una se ponía a mirar los aviones, ahora es un paso nivel.** Era el paseo que había. Y aquí en la calle Villa Sur hicieron una plaza”* (Yolanda Guajardo. Entrevista, 2013).

- Saben por otro lado dónde está ubicada la población, en qué comuna, los nombres de las poblaciones aledañas y lugares públicos. Reconocen que La Victoria se encuentra en un buen sector; hay movilización para todos lados, principalmente hacia el centro (comuna de Santiago). No perciben que esté apartada del centro oficial de la ciudad, principalmente desde que llegó el TranSantiago. Hay interconexión con las villas o poblaciones aledañas, hay bastante movilización. Se encuentra cerca de lugares de recreación, de la municipalidad, del policlínico comunal, y de otros centros comunales:

*“**tenemos colectivos para todos lados,** para Franklin, igual que las micros, una que está por La Marina con Avenida La Feria o 30 de octubre con La Feria pasa la H12 que esa te lleva a Franklin. Don hay más locomoción es en Club Hípico y pasa la 121 que antes era la 311, pasa la H7, H9 y acá en Avenida La Feria hay una sola locomoción la 119 que antes era la 306. Los colectivos también que son los que van a Gran Avenida, el 107, hay varios”* (Nataly Rebolledo. Entrevista, 2010).

“en los tiempos de dictadura dejó de entrar la Ovalle Negrete y de ahí nosotros nunca logramos porque supuestamente teníamos mala fama de delincuentes, vagos, todo eso. Ninguna empresa de la locomoción colectiva quiso entrar a La Victoria, colectivos sí pero no micros. Entonces cuando viene el tema del TranSantiago nosotros armamos una mesa comunal y se logró decir que pase por alguna calle de la población porque estábamos aislados solo con colectivos salíamos y ahora pasa la locomoción por Carlos Marx y 2 de abril, eso es nuevo y es distinto” (Gloria Rodríguez. Entrevista, 2011).

“el parque André Jarlan, algunas plazas que están en Departamental, los jardines que son de recreación, la plaza de Departamental, el Estadio que ahora tiene piscina olímpica que queda por La Marina y le dicen la piscina de San Miguel como antes pertenecíamos a esa comuna de ahí que quedó ese nombre. En Salesianos está el gimnasio y más allá está el gimnasio de Villa Sur al otro lado de Departamental. Por acá, para la población San Joaquín está la CORVI que es una piscina” (Nataly Rebolledo. Entrevista, 2010).

- **La capacidad nominativa:** todos(as) los(as) entrevistados(as) saben cuáles son los límites geográficos/indicativos de la población, los recuerdan y los escriben porque la mayoría recorre mucho las calles, o bien hace el recorrido habitual hacia el trabajo; aquí las calles se ocupan y se las utiliza por completo, casi no se camina por las veredas. A la Avda. Clotario Blest siguen escribiéndola como Avda. La Feria o simplemente La Feria y algunos ponen al lado entre paréntesis Clotario Blest. A partir de estos límites confeccionará el cuadrante simulando el territorio de la población. Posterior a eso parten colocando las calles principales y más conocidas según las referencias entregadas y que colindan a Clotario Blest y que se extienden hasta el Parque Pierre Dubois, que es una pequeña plaza que se ubica justo al borde de la línea férrea antecedida por calle Villa Sur. Estas calles principales van de oriente a poniente según de dónde se está posicionado: Avda. 30 de octubre a la que califican como la más importante donde el movimiento peatonal es más intenso y donde por años se ha concentrado todo tipo de actividades de distinta índole, sirviendo también como principal acceso a la población o al menos el más conocido para las personas no habitantes del lugar. Luego siguen las calles Ramona Parra, después yendo hacia el norte, Unidad Popular, y continua Carlos Marx;

“o sea si existen fronteras, o sea es que también los límites desarrollados por espacios legales también simbólicamente constituyen otro espacio, me refiero a las calles Departamental, 2 De abril, Avda. La Feria y la línea del tren que constituyen a La Victoria, La Victoria por sobre otro espacio ya lo caracteriza” (Rodrigo Oyarce. Entrevista 2014).

“cuando usted venga para acá si quiere andar caminando por La Victoria hágalo por la calle, trate de andar por la vereda a ratos nomás, porque acá se camina por la calle y si no lo hace es porque no es de aquí, los abuelitos caminan por la vereda. Las calles se ocupan” (Luis Ramírez. Entrevista 2011).

- **Espacios y lugares públicos reconocidos en los planos de los(as) pobladores(as):** Escuela Nuestra Señora La Victoria (en calle 1° de mayo), Jardín Infantil Nuestra Señora de La Victoria (en calle Ranquil), “casa cura” o capilla (en calle Ranquil), Iglesia Católica Nuestra Señora de La Victoria, consultorio CESFAM Padre Pierre Dubois (en Avda. 30 de octubre), Centro Cultural Pedro Mariqueo y Radio 1° de mayo (en Avda. 30 de octubre entre Raúl Fuica y Eugenio Matte), Junta de Vecinos La Victoria (en Avda. 30 de octubre con Los Comandos), sede del Partido Comunista (en Avda. 30 de octubre con La Coruña), cancha el Progreso (en 1° de mayo con Unidad Popular), plaza Wladimir Tobar (entre Ramona Parra y Unidad Popular), el Parque Pierre Dubois (entre calle Villa Sur y línea férrea);

“Pero aparte de estos límites simbólicos, está también arraigado por ejemplo por espacios sociales, la junta de vecinos que es un espacio, ahí una casa pero que tiene algo simbólico ahí, está el Pedro Mariqueo, está el PC, está la señal 3” (Rodrigo Oyarce. Entrevista 2014).

“ah en 30 de octubre o mañana te veo en la feria, o en el consultorio que es donde todos nos encontramos, son espacios de encuentros, y espacios techados serían la junta de vecinos y el consultorio (...) 30 de octubre es el espacio más público, las ferias que hay en ellas también, la junta de vecinos, el consultorio” (Virginia Martínez. Entrevista, 2011).

b) Imaginario y proyección del territorio espacial

- Cabe señalar que la mayoría de los(as) entrevistados(as) realizó el plano de manera horizontal dándole más longitud para que ningún dato quedase fuera. Se manifiesta en los planos principalmente en el grupo de pobladores(as) que la imagen es cuadrada o rectangular disponiéndose horizontalmente salvo el plano de Luis Ramírez orientado de forma vertical porque le re-

sulta más cómodo trazar a mano alzada y de esa manera recordar la ubicación de las calles. Intenta en la parte inferior de la hoja simular el plano real a través de rectángulos diagonales, pero no llega a colocar la totalidad de las calles ubicadas en ese lado –poniente- de la población.

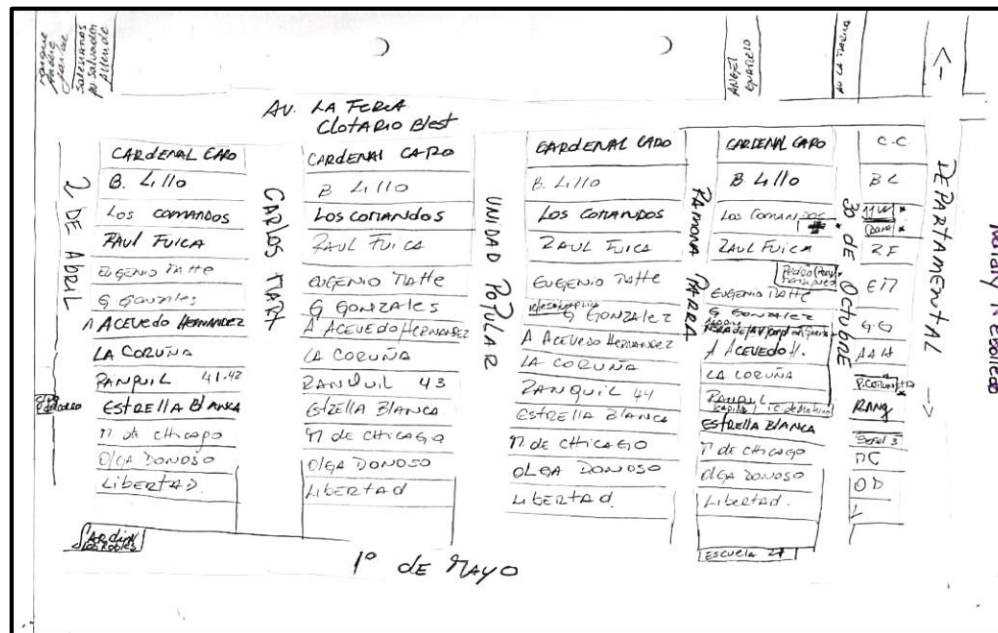
La mayoría de los(as) entrevistados(as) escribe las calles principales con letra más grande e imprenta y según su orientación geográfica, van de límite a límite las calles principales. Éstas y las calles interiores las dividen en su mayoría, por medio de trazos rectos o diagonales. En pequeños rectángulos y cuadrados escriben el nombre de la calle o avenida y sobreponen la misma figura geométrica –un cuadrado o rectángulo- para indicar el centro o lugar que recuerdan según su ubicación.

El plano de Gloria Rodríguez (**imagen 64**) es el más completo en términos de la imaginabilidad percibida, en tanto ordenación que recuerda y proyecta. Están puestas todos los nombres de las calles y le suma la altura por ejemplo Cardenal Caro del 45 – 47 por lo que se puede conocer la altura de donde están ubicados algunos murales en la relación a la información que aparece en el registro fotográfico, sólo le faltó poner calle Libertad y Aurora de Chile, que sí fue puesta en el plano de José Molina (**imagen 68**). Gloria en vez de escribir Ramona Parra puso Unidad Parra. Lo importante a destacar en esta abstracción es que fue la única que agregó la parte territorial correspondiente a la población San Joaquín cuando se corta calle 2 de abril, que sería el pequeño sector del lado norponiente de la población, donde hay una plaza llamada Salvador Allende que colinda con calle Villa Sur. Ese sector entre los pobladores se conoce, pero no se recuerda las pequeñas calles en diagonal que lo conforman por lo que les fue más difícil agregarlas y dibujar.

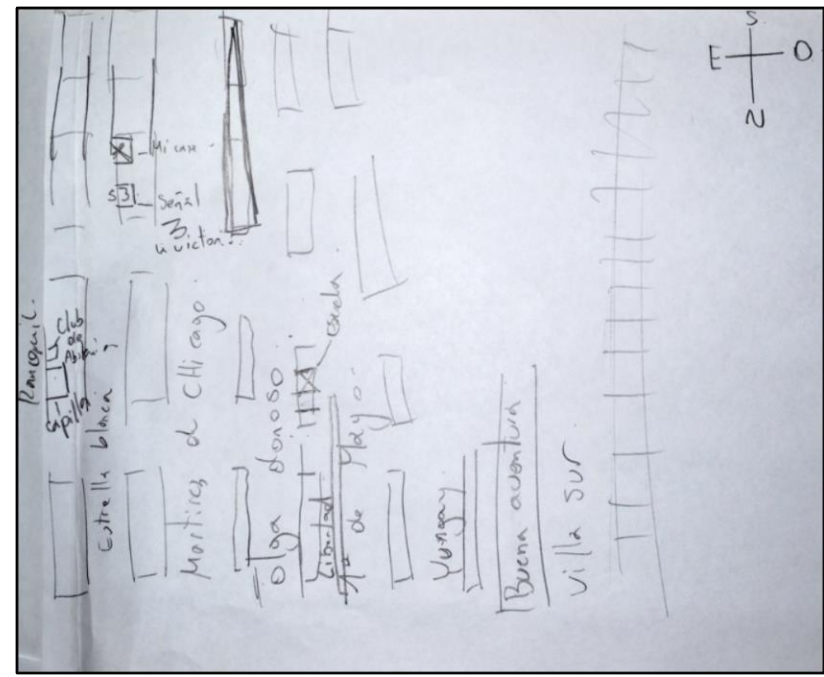
El plano de los muralistas no residentes de la población resultó preciso y novedoso como en el caso de el de Luis Henríquez (**imagen 66**), que lo trazó dándole una forma poligonal al igual que el plano administrativo presentado anteriormente (**imagen 54**) pero más cargado a la horizontalidad. Parte por los límites, los identifica todos, pero a Avda. Departamental lo hará por medio de varios cuadrados que representan edificios. A Clotario Blest le colocará Av. La Feria y a la línea férrea le dibujará unas rayas en contra sentido al igual como lo hizo Rolando Millante (**imagen 67**) dibujando solo un trozo de esa forma y escribiendo al lado la palabra

tren. Henríquez simbolizará los lugares más conocidos para él a través de cuadrados, incluso agrega el mural de Mártires de Chicago con 30 de octubre pintado por él. Ubica también la biblioteca Pedro Mariqueo que es el centro cultural, el consultorio lo pone en cuadrado y en su interior una cruz. Es una proyección más abierta donde no relaciona mucho al lugar con su calle, más bien, la simbología utilizada la inscribe en un espacio accesible, no delimitado por las calles correspondientes.

GRUPO 1: Plano abstracción de Nataly Rebolledo (1) y Rodrigo Oyarce (2):



1. Imagen 61



2. 62

GRUPO 2: Plano de abstracción de Luis Ramírez (1) y Gloria Rodríguez (2):

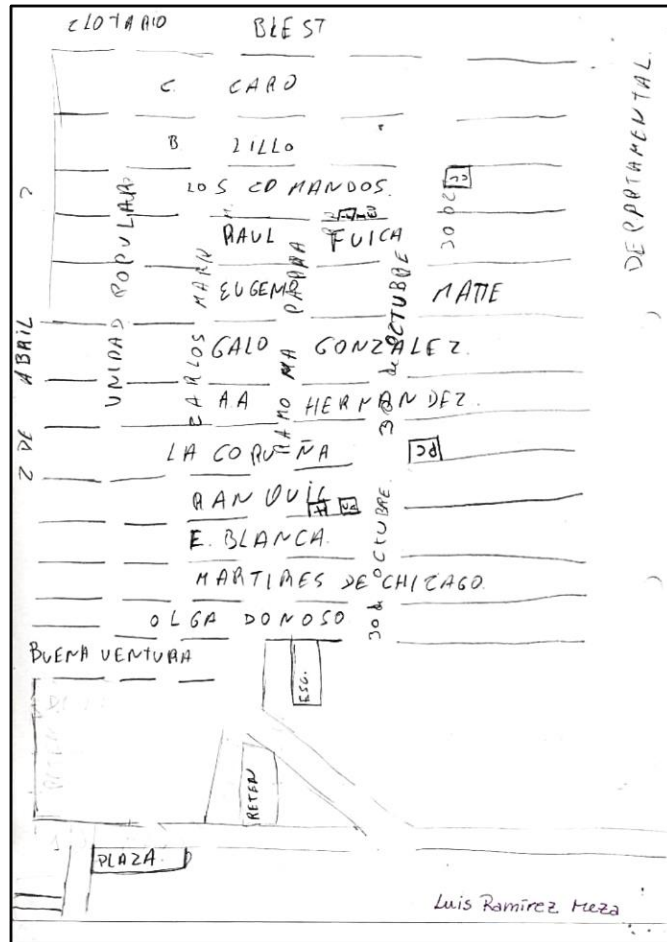


Imagen 63.

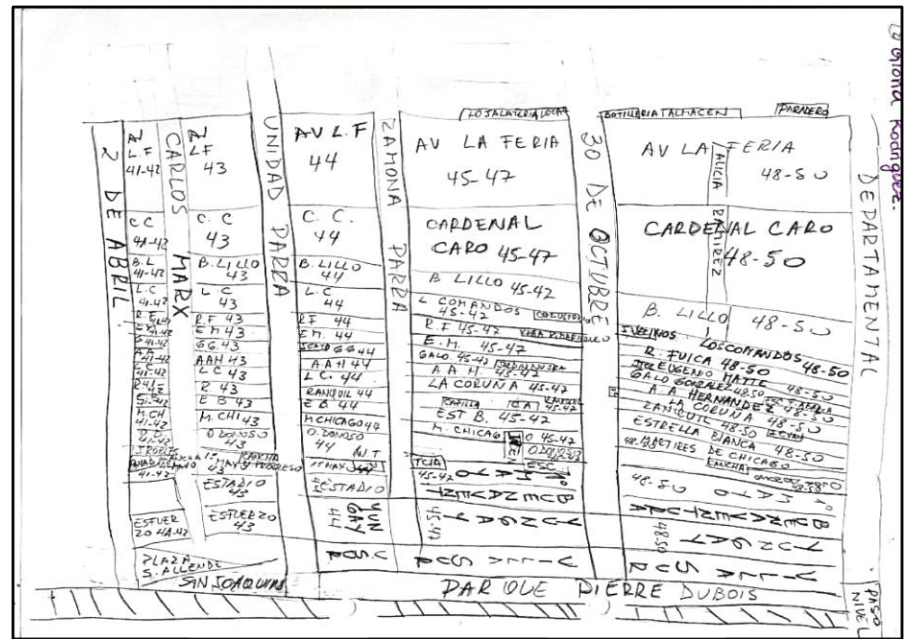


Imagen 64.

GRUPO 3: Plano de abstracción de Yolanda Guajardo:

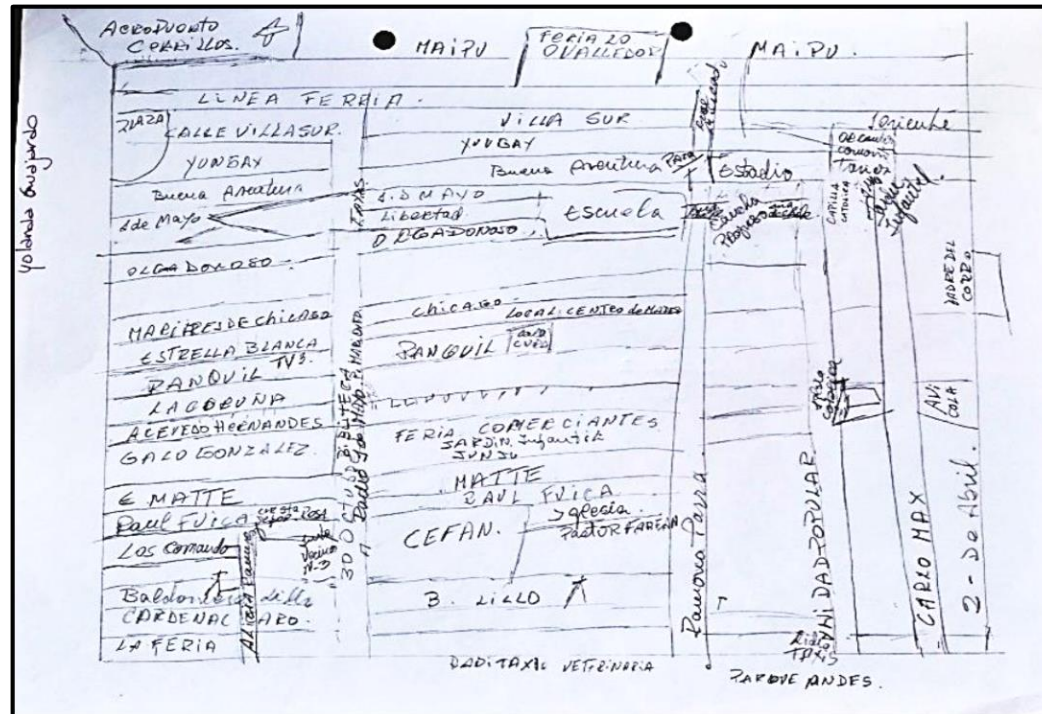


Imagen 65.

GRUPO MURALISTAS: Planos de abstracción de Luis Henríquez (1) y Rolando Millante (2):

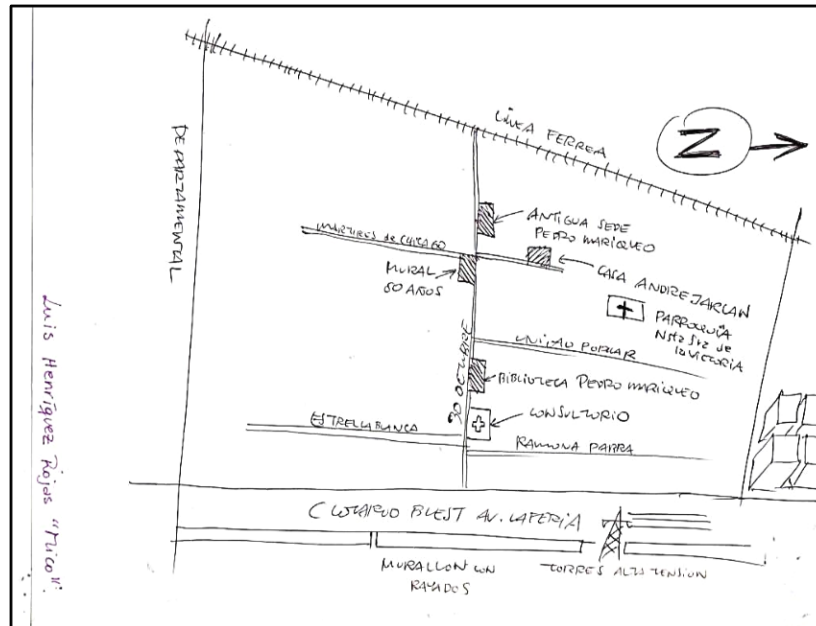


Imagen 66.



Imagen 67.

Planos de abstracción de José Molina (1) y Virginia Martínez (2):

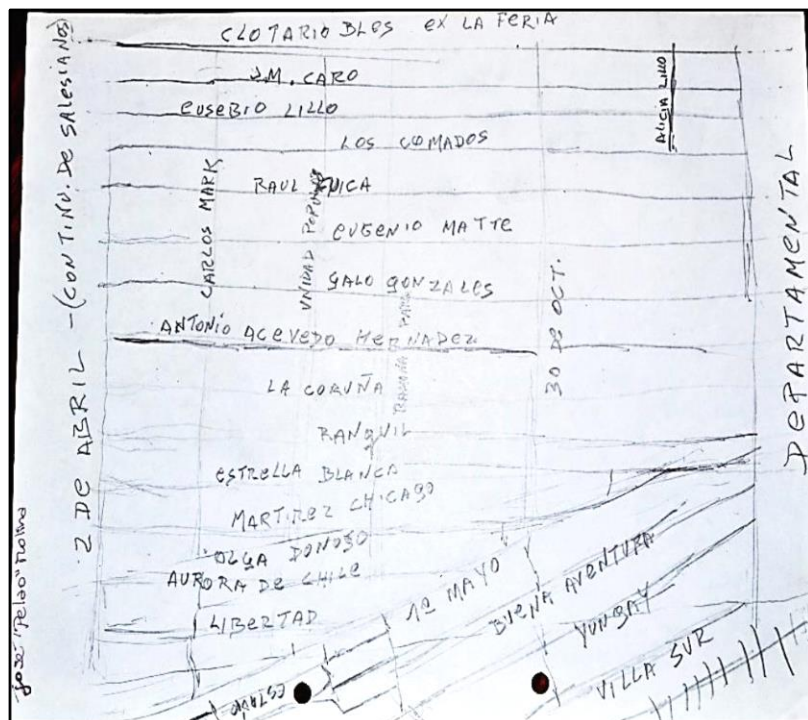
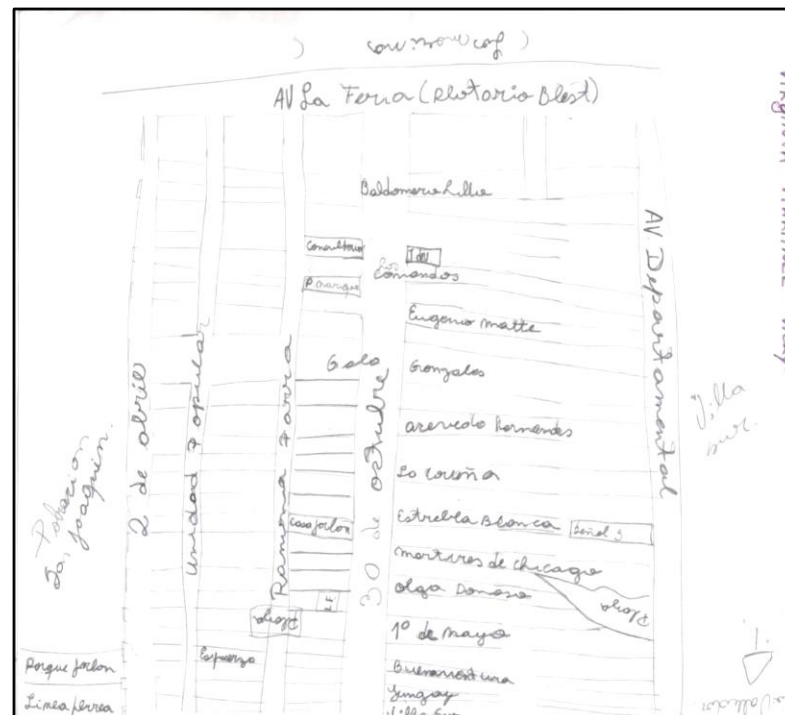


Imagen 68.



1.

2.

Imagen 69.

2.3. La calle nombrada: una relación con el territorio desde la identificación y ordenación espacial

Las nociones de toponimia y topofilia en el sentido de Yory (2003) y en términos de la memoria ligada al lugar desde lo planteado por Candeau (1996) aquí las entenderemos como el proceso social que ha dado vida a esa capacidad nominativa del victoriano. Esto se refleja en la nominación de lugares, espacios y calles vinculado al territorio como una propiedad intrínseca a la dimensión identitaria. De este mismo modo tendrá directamente que ver con los mecanismos socialmente dispuestos para ocupar el espacio en tanto se le significa de una manera particular y al mismo adquiere autenticidad de acuerdo a lo planteado por Cortés y Reyes (2007). Uno de esos mecanismos endógenos del habitante de esta población es la potente capacidad nominativa que tiene como constatar en sus planos de abstracción. En la información oral y escrita la nominación y capacidad de recordar espacios públicos cerrados y abiertos; como centros sociales y plazas, nombres de calles y de los lugares para ellos importantes que rodean el perímetro de la población, es relevante. Por otro lado, esa misma capacidad nominativa se manifiesta a partir de su propia autodefinición; *“soy victoriano(a)”* o el diminutivo que le dan a su población *“la Vicky, vivo en la Vicky”*, y así continuamente con los lugares públicos como *“el poli”* –policlínico-, *“el Mariqueo”* –centro cultural Pedro Mariqueo-, *“el PC”* –la sede del Partido comunista-, *“el padre Corro”* –club deportivo Padre el Corro-, *“casa del cura o capilla de Jarlán”* –capilla católica-, *“los abstemios o curaditos”* –club de abstemios- entre otras nominaciones que se expresan durante la misma sociabilización de la vida cotidiana o frente a la pregunta del extranjero(a) que en su requerimiento por ubicarse en ese espacio acude al ejercicio de observación y a la pregunta.

Lo precedente, exterioriza una identidad territorial anclada íntimamente al proceso de fundación y conformación de la población y en consecuencia a sus fundadores(as), es decir, de quienes fueron cohabitantes de este espacio territorial; hombres y mujeres que apoyaron incondicionalmente la organización y realización de la toma de terrenos, ya fuesen políticos como del Frente de Acción Popular (FRAP), también don Mario, Julio y Tito Palestro, estudiantes, miembros de la iglesia católica como el Cardenal José Ma-

ría Caro, el Padre Alejandro del Corro, el pastor evangélico Erasmo Farfán⁶⁰ y la institución católica Hogar de Cristo. También personas del mundo del arte como las actrices Alicia Ramírez y Olga Donoso, la regidora y madrina de la población Iris Figueroa, entre otra gente que en el presente se les sigue recordando, principalmente a lo largo de sus relatos. Todo esto fortalecerá ese elemento endógeno, aquella capacidad nominativa estará presente en la conformación social que permitió auto nominar las calles que hasta el día de hoy están. Por otro lado, fechas de acontecimientos sucedidos en el país como a nivel internacional como fue el 1° de Mayo día del Trabajador⁶¹, serán resignificadas mediante el nombre de una calle; calle 1° de mayo fue recordada y proyectada en los todos los planos de abstracción de los(as) pobladores(as). En tanto la conformación espacial también irán moldeando a esta auto nominación espacial, donde ciertos acontecimientos presentarán una carga emotiva; serán hechos protagonizados por sectores obreros o clase trabajadora -como es recurrente denominar al poblador- de determinadas colectividades. Sectores históricamente denominados como grupos desposeídos, marginales o vulnerables, los cuales renacerán en las calles o cuadras de La Victoria pudiendo percibir una espacialidad de carácter popular con elementos propios y ajenos.

De esta manera, el recuerdo y el conocimiento de cómo se fueron conformando y nombrando las calles, serán permanentemente descritos en las narrativas de quienes llegaron para el momento de la toma y tiempo después, como ocurrió con Mario Silva con quien se conversó y entrevistó durante la fase exploratoria de investigación, en su casa de calle de 2 de abril. Don Mario será una de las personas más conocidas de la población por haber llegado con la toma de terreno y por ser yerno de Juan Costa Encina el primer presidente del Comité Central de pobladores, militante del PC, obrero y músico, a quien constantemente se le nombra, pero del que aún no se ha homenajeado mediante la práctica de este tipo de nominación. Siguiendo el relato de Silva, éste aportará valiosa información sobre el procedimiento que tuvo el comité para la ubicación de las calles y de esta manera sus nombres;

⁶⁰ Un dato importante a señalar, la primera capilla que se construyó en La Victoria fue la de la iglesia evangélica que comenzó en una carpa al igual que la capilla católica. Ver en La Victoria Rescatando su historia (2007).

⁶¹ También es un homenaje al movimiento obrero estadounidense que centró sus fuerzas en una huelga en aquella fecha, para promulgar una jornada de trabajo de 8 horas, digna para cualquier ser humano. Esto sería organizado por dirigentes anarquistas en su mayoría extranjeros a quienes se les enjuició llevándoles a la horca.

*“yo iba como delegado a las reuniones. El comando se reunía con su directiva y después entregaba la información y nosotros íbamos a ratificar o a decir que no. Se llevaba la proposición ya con el plano hecho en borrador y después que lo ratificaba el comando, **ahí se ratificaba y mandó hacer el plano con los respectivos nombres de las calles, eso antes de los 60’, bien a los inicios de la toma, acá se delinearon las calles con plano y con medida así que se tomaba el acuerdo nomás**” (Mario Silva. Entrevista exploratoria, 2008).*

Sobre el nombre de ciertas calles maneja algunos antecedentes, como sobre su misma calle que funciona como límite norponiente y que luego se transforma en calle Salesianos actual Avda. Salvador Allende donde se emplaza la Municipalidad de Pedro Aguirre Cerda. Silva nos cuenta que se quiso conmemorar un hecho importante ocurrido el 2 de abril, y lo mismo ocurre con el nombre de otras calles tarea que realizó el comité central de pobladores de acuerdo a sus representaciones y significados. Los antecedentes entregados son los siguientes;

*“porque hubo una marcha y **matanza el 2 de abril, porque todas las calles de acá tiene un significado. Por ejemplo, Baldomero Lillo un escritor y Eugenio Matte. La Coruña también por la matanza, Olga Donoso que fue una actriz del pueblo. Entonces todo eso tiene su significado**, después que se delinearon las calles estuvieron con sus nombres, el comando de toda la población donde participaba un dirigente por cuadra como comité, porque nosotros teníamos comité, y yo era el presidente del comité de esas tres calles, entre 2 de abril y Carlos Marx, entonces yo iba como delegado a las reuniones. **El comando se reunía con su directiva y después entregaba la información y nosotros íbamos a ratificar o a decir que no**” (Mario Silva. Entrevista exploratoria, 2008).*

Frente a la situación planteada -acerca de la formación del comité de pobladores- cabe mencionar que este comité una vez arribadas las 15 mil personas al terreno de la chacra, comenzará a trabajar. Su centro de funcionamiento será en una carpa ubicada en calle Los Comandos de allí que pusieran ese nombre a una de sus calles como un gesto conmemorativo.



Imagen 70. Calle Los Comandos caminada por vecinas de la población.
Fuente archivo personal, terreno sábado 27 noviembre del 2010.

Imagen 71. Calle Los Comandos usada por un grupo de personas evangélicas. Fuente archivo personal, terreno sábado 27 noviembre del 2010.



En ese sentido, Los Comandos también denotarían la fuerte presencia del Partido Comunista en la organización territorial y social para tomar el terreno de la chara y una vez ya instaladas las personas. De allí que para algunos(as) entrevistados(as) su influencia se refleje en los nombres de los bloques y calles como recuerda Yolanda Guajardo. Calles que permitirán a los habitantes actuales generar prácticas cotidianas como el ir a comprar al almacén de la esquina, que aumentan a la vez el conocimiento de los movimientos que en ellas se observan; qué ha sucedido en sus veredas o al medio de la calle, si se han pintado o no murales, si ha ocurrido algún accidente, cuál es el nivel de flujo peatonal durante la semana o el fin de semana, cómo es la relación entre vecinos(as). Las mismas cuadras también fortalecerán el sentido de pertenencia o bien una línea divisoria imaginaria; no paso para allá, no llego más allá de esa calle, cuando se ponen los evangélicos (**imagen 71**) a predicar y cantar no cruzo, me doy la vuelta;

“cuando ya se repartieron los sitios y todo, se repartieron por manzanas, por bloques que le llamaban, entonces cada bloque tenía su nombre, pero tu comprenderás que aquí en la toma de terreno fue hecha por partidos políticos, por los comunistas prácticamente. Entonces los nombres son todos, así como bien prole” (Yolanda Guajardo. Entrevista, 2013).

“ir a comprar papas fritas al carrito de la esquina, está lleno de almacenes. El día viernes ir donde la chola a comprar el completo, ir a la cancha a ver el partido de los que van, hay muchos grupos evangélicos que salen a predicar los días sábados y domingos” (Virginia Martínez. Entrevista, 2011).

Yolanda Guajardo también relatará que hubo calles que se fueron agregando al plano original, ya que había mucha gente en otras partes de Santiago que estaban sin hogar, viviendo en pésimas condiciones. Por ende, se acortarán calles y aparecerán otras, creando y fortaleciendo una proxemia y una apropiación con el territorio; más calles habrá más casas y en consecuencia más personas habi-

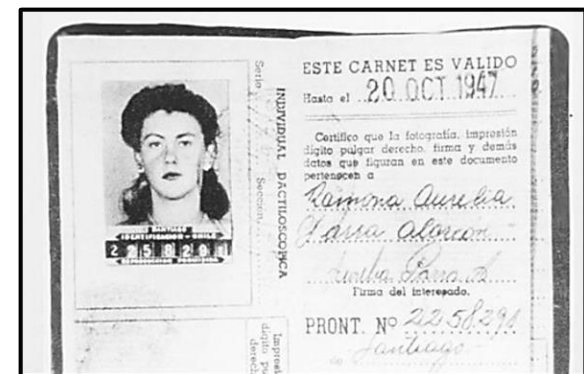
tando tal cuadra, por ejemplo, “*soy de la Acevedo*” o “*vivo en la Acevedo Hernández*”, que debe su nombre al destacado precursor del teatro social en Chile Antonio Acevedo Hernández, que en sus obras precisamente abordará la realidad proletaria. En tanto la fisonomía de esta calle, será un elemento distintivo, se podrá decir que es una cuadra diferente al resto en la cual se han ampliado las posibilidades de contacto debido a una mayor cercanía entre vecinos(as). Es más angosta y desde las ventanas se mirará solamente hacia la cordillera;

*“(…) pensaban hacer como un área, digamos como Paseo Ahumada Galo González originalmente, pero por la afluencia de gente que había la tuvieron achicar, pero poco y la gente que había la pusieron solamente para ese lado **e inventaron la calle Acevedo Hernández que es una calle angostita y con casitas solamente mirando para acá**”* (Yolanda Guajardo. Entrevista, 2013).

En tanto, Mario Silva también se referirá a una de las calles más conocidas –Ramona Parra- primero por los(as) pobladores(as) y segundo por personas foráneas a la población. De hecho, un dato práctico a mencionar; el primer paradero de micros antes del de Avda. 30 de octubre es ese, por lo que permite otro acceso directo a la población desde Avda. Clotario Blest a pesar de la representatividad que genera su nombre y persona entre la mayor parte de los pobladores, no ha logrado instalarse hondamente en la memoria a corto plazo ni al momento de proyectar el plano de la población. Se le sigue nombrando Avda. La Feria, esto puede entenderse porque por más de cuarenta años funcionó de ese modo entre el habla cotidiana de los(as) victorianos(as), ni si quiera se agregaba lo de avenida, simplemente era y sigue siendo La Feria.

A esta calle se le nombrará en los relatos y mientras se traza el plano de abstracción de los muralistas tampoco está ausente, algunos la escribirán como Violeta Parra. Su nombre se debe a la estudiante, militante del PC muerta en una marcha del año 1946 realizada en Santiago (**imagen 72**).

Imagen 72. Foto carnet Ramona Parra. Fuente: Memoria chilena, Biblioteca Nacional de Chile



También es una calle que junto a 30 de octubre exhibirán una mayor cantidad de murales, sobre todo a partir de mediados del 2000 hasta la fecha (**imagen 73**), en donde a través de esta práctica la presencia del Partido Comunista al menos persiste visualmente. En estas palabras dichas por Silva se menciona a Galo González otro hombre importante para los pobladores, quien fuese Secretario General del PC y también fuese dirigente encabezando el comando inicial, y de quien se tomará su nombre para nominar otra de las calles más conocidas y ocupadas por los habitantes quienes le llamarán “*la galo*”. A esta se la transita o callejea constantemente. En ella hoy día se realiza la feria libre de La Victoria la que una vez se hacía en plena Avenida 30 de octubre. Ahora en “*la galo*” se instala el escenario (eso hace algunos años luego de la construcción del CESFAM en 30 de octubre las actividades como el acto general o de cierre del aniversario) durante el último día del aniversario. Allí, además, se ubica la Iglesia católica Nuestra Señora de La Victoria, se pintan murales, entre otras prácticas.

“(…) no murió ahí Ramona Parra, eso fue posterior, igual que Alicia Ramírez se llama una calle que está de Departamental para acá que llega hasta Galo González que fue secretario general del PC en la época de la toma y 30 de octubre por ser el día de la toma. Acá después del golpe intentaron borrar el nombre de 4 calles y les pusieron otros nombres, pero la gente nunca las llamó por esos nombres, le pusieron un nombre de un militar parece a Carlos Marx, pero no dio resultado, y en el plano de La victoria están demarcadas así y así siempre han estado, pero en la dictadura intentaron cambiar nombres a las calles, pero la gente no quiso” (Mario Silva. Entrevista exploratoria, 2008).

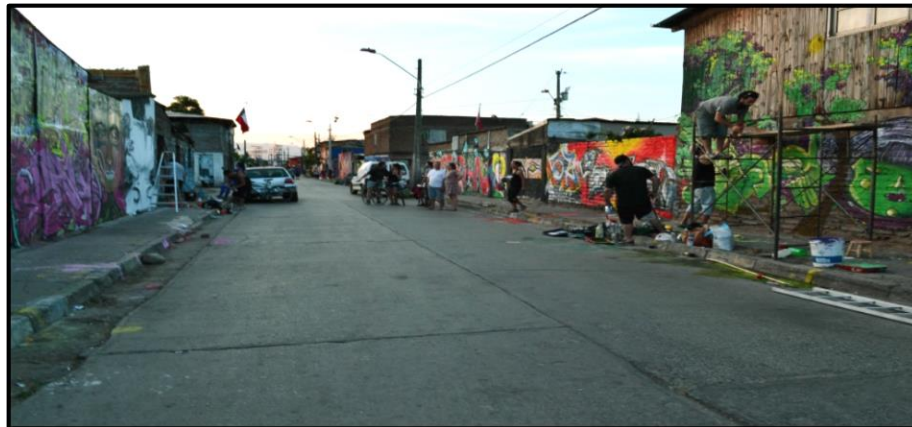


Imagen 73. Calle Ramona Parra con calle Olga Donoso (orientación oriente a poniente). Fuente: archivo personal. Terreno realizado durante Jornada muralista por aniversario n° 58 de la población, 25 octubre 2014.



Imágenes 74 y 75. Calle Ramona Parra con calle Olga Donoso (altura del tres mil).

Fuente: archivo personal. Terreno realizado durante Jornada muralista por aniversario n° 58 de la población, 25 de octubre, 2014.

Por otro lado, por la numeración observada en las fotografías anteriores y en la siguiente, podemos darle una continuidad al muro. El muro puede o no contener un mural, pero la ordenación territorial permanece. Esa ordenación que permite al poblador decir a qué altura de tal cuadra tiene su casa, permitiéndole a otra persona o a él mismo relacionarla al lado, al frente, al costado o paralela a otra calle, si está cerca o distante de Avda. 30 octubre calle principal de la población. El muro es un elemento referencial, de ubicación personal, familiar, vecinal y así un elemento de reconocimiento frente a quien poco o nada conoce la población. Por medio de esta numeración se pudo reconocer la condición material del muro o al menos desde ese rallado encima de la señalética de Olga Donoso (**imagen 74**). Inferimos que se trata de la primera marca del graffiti, descendiente del mural conmemorativo del pueblo mapuche y de las juventudes comunistas. En él, están los personajes dispuestos en primer plano sobre un fondo color rojo denotan la herencia de las Brigadas Ramona Parra por parte de las actuales Juventudes Comunistas (JJCC) (**imágenes 76 y 77**); ese trazo negro del contorno de las figuras, los rostros que aluden ese estilo de origen latinoamericanos vistiendo el traje del hombre mapuche, la hoz, el martillo por sobre el rostro del trabajador minero (**imagen 76**) y esa ambigüedad en el rostro de la figura del lado derecho (**imagen 77**), que podría ser una mujer. Sobre su cabeza la brocha el artefacto propio del muralista, que ha pasado a reconocerse como icono, un icono expositivo.

Como decíamos, la condición material del muro es uno de los factores esenciales para correlacionar imágenes de murales. Esa apariencia es la guía sobresaliente para describir también a un mural, sobre todo cuando los muros no son de bordes rectos como este, sino que triangular. Estas tres imágenes manifiestan lo anterior; la del lado izquierdo (formada por dos capturas fotográficas) el mural pretérito, la de más abajo el graffiti actual (**imagen 78**), fotografía que también se tomó en el marco del aniversario n° 58 en octubre del 2014;



Imágenes 76 y 77. Calle Ramona Parra con calle Olga Donoso (altura del tres mil). Fuente: archivo personal. Terreno realizado día 27 noviembre del 2010.



Imagen 78. Grafitero pintando en calle Ramona Parra con calle Olga Donoso (altura del tres mil, vereda poniente). Fuente: archivo personal. Terreno realizado durante Jornada muralista por aniversario n° 58 de la población, 25 de octubre, 2014.

La ordenación territorial de la que dábamos cuenta, sufrirá un cambio. Este cambio fue una imposición por parte del gobierno militar; se cambiaron el nombre de algunas calles (al menos el de 4 calles incluidas Carlos Marx, La Coruña, Unidad Popular) por nombres de sargentos y cabos del ejército, pero el habitante de La Victoria, o al menos con los que se ha conversado y entrevistado, nunca se acostumbraron a ese cambio, nunca llamaron a sus calles con esos nombres, La Coruña por ejemplo, siguió nombrándosela igual y no General Oscar Bonilla como nos lo relata Juan Valenzuela junto a su esposa Guacolda. La entrevistada Gloria Rodríguez por lo demás, también dará cuenta de esto sintetizando lo descrito en el siguiente extracto;

“en los años 80’ quisieron dividir a la población en dos partes; a una parte le pusieron Villa esperanza y a la otra Nueva Victoria, pero la gente no se acostumbró a eso y se le seguía nombrando población La Victoria. Los milicos también cambiaron algunos nombres de calles nominándolas como alguna de ellas cabo, teniente, etc. pero cuando llega la democracia se volvieron a poner los nombres antiguos, los históricos los cuales sí tienen un significado para los pobladores como Mártires de Chicago que recuerda la matanza de Chicago en E.E.U.U. , 1 de mayo el día del trabajador, Unidad Popular, Carlos Marx y también nombres de personas que fueron importantes para y en la población como la actriz Olga Donoso que estuvo en la población en los tiempos de la toma. También el escritor Eugenio Matte y Baldomero Lillo ” (Gloria Rodríguez. Entrevista, 2010).

Se manifiesta un conocimiento general del origen de los nombres de las calles, otros por deducción se explican cómo calle Carlos Marx, El Esfuerzo, Unidad Popular, Estrella Blanca (por la estrella de la bandera chilena), Avda. 30 de octubre, ex Avda. La Feria, pero otros nombres no se conoce la razón de esa disposición. Por otro lado, se sabe a nivel histórico de la conformación y trazo inicial de las 97 cuadras y los más de 3 mil sitios que comenzaron a darle una forma espacial a La Victoria junto a la historia de la urbanización de la toma, lo que comprende como vimos inicialmente en este capítulo, agua, luz, ciertos establecimientos como el primer policlínico, la primera escuela, una sede social, es decir, los elementos propios de un orden territorial que se condice con el sentido de funcionalidad que debe tener la ciudad y de las prácticas que la organizan.

3. Interpretaciones visuales

El siguiente punto corresponde al segundo ejercicio metodológico visual aplicado a los(as) entrevistados(as) conformado por las 28 fotografías de los 27 murales por lo que sus referencias aparecerán denominadas como **fotos y no imagen**. Cabe señalar que el úl-

timo mural (**fotos 27 y 28**) ubicado en Avda. Departamental es uno solo⁶². Las fotografías son las siguientes:



FOTO 1 (FRAGMENTO)

TÍTULO: "HOMENAJE A LA VICTORIA"

AÑO: (1992) RESTAURADO 2007

AUTOR: UNIDADES MURALISTAS CAMILO TORRES.

UBICACIÓN: AVDA. 30 DE OCTUBRE CON MÁRTIRES DE CHICAGO

TECNICA: LATEX AL AGUA.

FOTO 2
TÍTULO: "A LOS PRIMEROS NIÑOS DE LA TOMA"

AÑO: 2007

AUTOR: AKRE Y JUANANO (JUAN TAPIA)

UBICACIÓN: AVDA. 30 DE OCTUBRE

TECNICA: MIXTA, ESMALTE Y LATEX AL AGUA.



⁶² Esto lo indicamos para que no haya confusión al momento de mencionar 27 murales y 28 fotografías aquí y en los puntos siguientes.



FOTO 3

TÍTULO: “A 33 AÑOS DEL GOLPE LA VICTORIA RECUERDA”.

AÑO: 2006.

AUTOR: JUANANO.

UBICACIÓN: EUGENIO MATTE CON AVDA. 30 DE OCTUBRE

TECNICA: LATEX AL AGUA TECNICA: LATEX AL AGUA.



FOTO 4 (FRAGMENTO)

TÍTULO: SIN TÍTULO

AÑO: MEDIADOS DE LOS 90'

AUTOR: COORDINADORA MURALISTA

UBICACIÓN: UNIDAD POPULAR CON CARDENAL CARO

TÉCNICA: LÁTEX AL AGUA.

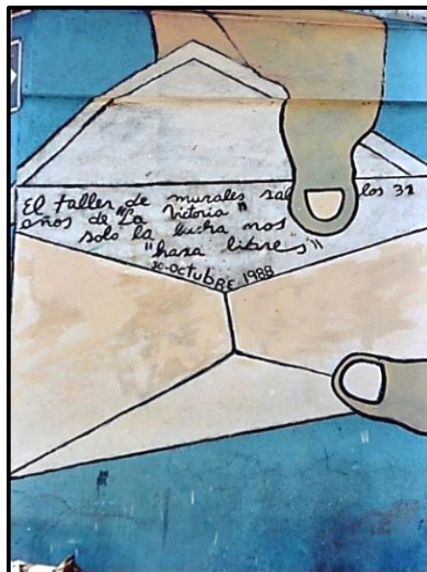


FOTO 5 (FRAGMENTO)

TITULO: SIN TÍTULO

AÑO: MEDIADOS DE LOS 80'

AUTOR: COLECTIVO/ANÓNIMO

UBICACIÓN: RAMONA PARRA CON MÁRTIRES DE CHICAGO

TECNICA: LATEX AL AGUA.

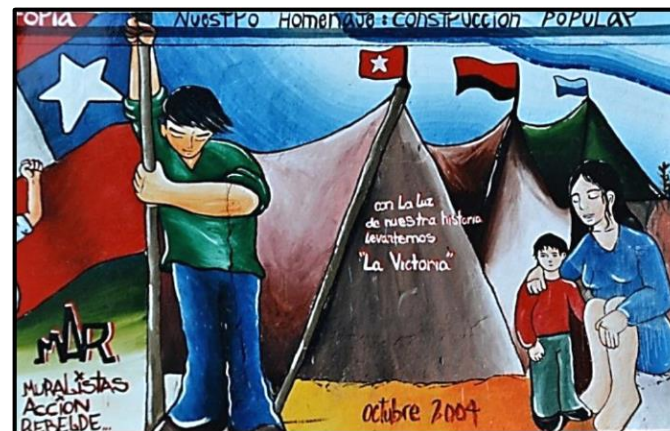


FOTO 6

TITULO: "HOMENAJE A NUESTRA POBLACIÓN: A 47 AÑOS DE LA VICTORIA"

AÑO: (2002), RESTAURADO 2004.

AUTOR: MAR

UBICACIÓN: AVDA. LA FERIA CON AVDA. 30 DE OCTUBRE

TÉCNICA: LÁTEX AL AGUA.



FOTO 7.

TITULO: “SIN MEMORIA NO HAY HISTORIA”

AÑO: 2004.

AUTOR: COLECTIVO MAR

UBICACIÓN: RANQUIL CON AVDA. 30 DE OCTUBRE

TECNICA: LATEX AL AGUA.

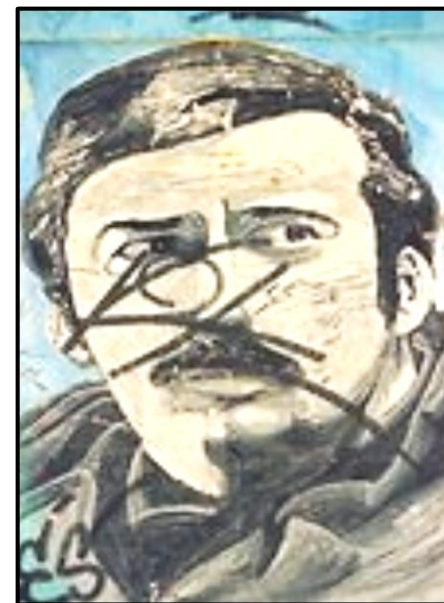


FOTO 8

TITULO: “MIGUEL ENRIQUEZ, PRESENTE”

AÑO: 2003 – 2004

TÉCNICA: LÁTEX AL AGUA.

AUTOR: AKRE Y JUANANO (JUAN TAPIA)

UBICACIÓN: EUGENIO MATTE

TECNICA: MIXTA; ESMALTE Y LATEX AL AGUA.



FOTO 9

TITULO: "LUCHA DEL PUEBLO"

AÑO: 2007

AUTOR: COLECTIVO MAR

UBICACIÓN: RANQUIL CON AVDA. 30 DE OCTUBRE.

TÉCNICA: LÁTEX AL AGUA.



FOTO 10 (FRAGMENTO)

TITULO: "HOMENAJE A PEDRO MARIQUEO"

AÑO: (1990) RESTAURADO 2007

AUTOR: UNIDADES MURALISTAS CAMILO TORRES.

UBICACIÓN: AVDA. 30 DE OCTUBRE

TECNICA: LATEX AL AGUA.



FOTO 11 (FRAGMENTO)

TÍTULO: "HOMENAJE A LA VICTORIA"

AÑO: (1993) RESTAURADO 2007

AUTOR: UNIDADES MURALISTAS CAMILO TORRES.

UBICACIÓN: AVDA. 30 DE OCTUBRE CON MÁRTIRES DE CHICAGO

TECNICA: LATEX AL AGUA.



FOTO 12

TÍTULO: "SIN TÍTULO".

AÑO: 2007

AUTOR: JOVEN DE LA POBLACIÓN.

UBICACIÓN: AVDA. 30 DE OCTUBRE CON ACEVEDO HERNÁNDEZ

TECNICA: LATEX AL AGUA.



FOTO 13

TITULO: SIN TÍTULO

AÑO: 2007

AUTOR: JOSÉ “PELAO” MOLINA

UBICACIÓN: AVDA. 30 DE OCTUBRE

TECNICA: LATEX AL AGUA.



FOTO 14

TITULO: “HOMENAJE A LOS POBLADORES DE LA VICTORIA”

AÑO: 2007

AUTOR: ELSA PEPIN

UBICACIÓN: AVDA. 30 DE OCTUBRE

TECNICA: ESMALTE AL AGUA.

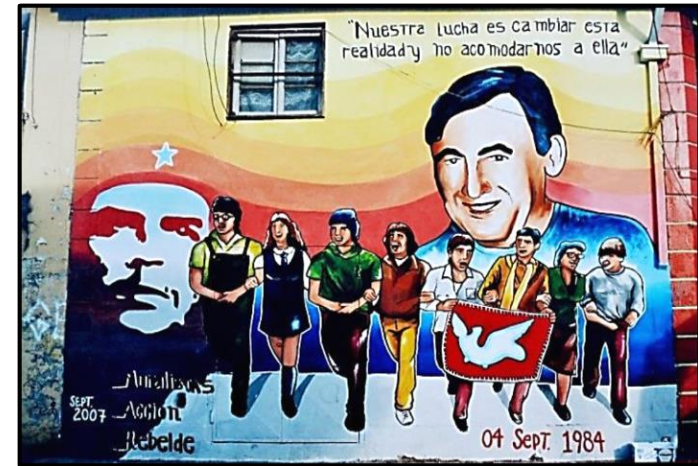


FOTO 15

TITULO: "HOMENAJE A LA POBLACIÓN: NUESTRA LUCHA CON JARLÁN Y EL CHE"

AÑO: RESTAURADO 2007

AUTOR: COLECTIVO MAR (MURALISTAS ACCIÓN REBELDE).

UBICACIÓN: AVDA. 30 DE OCTUBRE CON RANQUIL

TECNICA: LATEX AL AGUA.



FOTO 16

TITULO: "RECORDANDO A VICTOR JARA EN LA TOMA DE LA VICTORIA".

AÑO: 2007

AUTOR: COLECTIVO "LA GARRAPATA"

UBICACIÓN: RAÚL FUICA CON AVDA. 30 DE OCTUBRE.

TECNICA: LATEX Y TIERRA DE COLOR.



FOTO 17

TITULO: "ALZANDO LA TOMA: 50 AÑOS".

AÑO: RESTAURADO 2007

AUTOR: COLECTIVO "LA GARRAPATA"

UBICACIÓN: EUGENIO MATTE CON AVDA. 30 DE OCTUBRE

TECNICA: LATEX Y TIERRA DE COLOR.



FOTO 18

TITULO: SIN TÍTULO

AÑO: (MEDIADOS DE LOS 80'), RESTAURADO 2007

AUTOR: COLECTIVO/ANÓNIMO.

UBICACIÓN: MÁRTIRES DE CHICAGO CON RAMONA PARRA

TECNICA: LATEX AL AGUA.



FOTO 19 (FRAGMENTO)

TÍTULO: SIN TÍTULO

AÑO: PRINCIPIOS DEL 2000

AUTOR: NEGRO EDO

UBICACIÓN: AVDA. 30 DE OCTUBRE CON ACEVEDO HERNÁNDEZ

TECNICA: LATEX AL AGUA.



FOTO 20

TÍTULO: "HOMENAJE A LAS MUJERES"

AÑO: 2007.

AUTOR: LA KUNETA

UBICACIÓN: 1º DE MAYO CON 2 DE ABRIL

TECNICA: LATEX AL AGUA.



FOTO 22

TITULO: "PINTANDO LA PATRIA. LA VICTORIA 50 AÑOS"
AÑO: 2007
AUTOR: BRIGADA RAMONA PARRA
UBICACIÓN: AVDA. 30 DE COTUBRE
TECNICA: LATEX AL AGUA.



FOTO 21

TITULO: "NOSOTRAS RECORDAMOS AL PADRE JARLÁN"
AÑO: (2003 – 2004) RESTAURADO 2007
AUTOR: "BRIGADA MURALISTA AUTÓNOMAS".
UBICACIÓN: RAMONA PARRA
TECNICA: LATEX AL AGUA.



FOTO 23

TITULO: "HOMENAJE A RODRIGO BRIONES"

AÑO: (1993-94) RESTAURADO 2007.

AUTOR: JOSÉ MOLINA Y ADELA GÓMEZ/BRIGADA MURALISTA CATETES

UBICACIÓN: RANQUIL (ENTRE RAMONA PARRA Y UNIDAD POPULAR)

TECNICA: LATEX AL AGUA.



FOTO 24

TITULO: "A SUS 49 AÑOS UN SALUDO A LA VICTORIA Y A SUS POBLADORES".

AÑO: 2006

AUTOR: COLECTIVO "LA MATRAKA"

UBICACIÓN: AVDA. 30 DE OCTUBRE CON MÁRTIRES DE CHICAGO

TECNICA: LATEX AL AGUA.



FOTO 25 (FRAGMENTO)

TITULO: "HOMENAJE A NUESTRA POBLACIÓN: 50 AÑOS".

AÑO: (2002), RESTAURADO 2007

AUTOR: COLECTIVO MAR

UBICACIÓN: AVDA. 30 DE OCTUBRE

TECNICA: LATEX AL AGUA.



FOTO 26

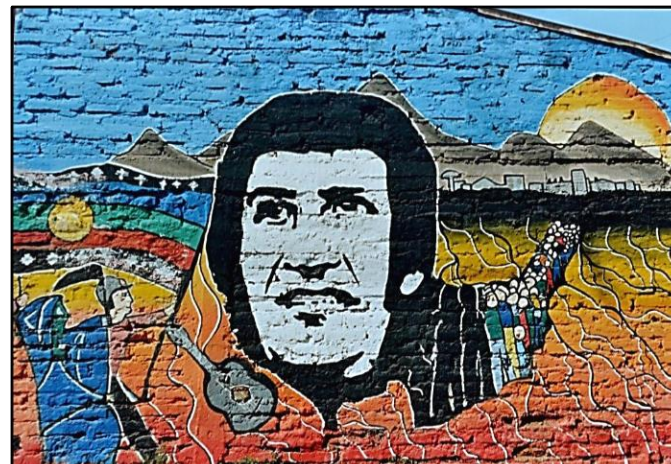
TITULO: "EL DESPERTAR DEL PUEBLO"

AÑO: 2007

AUTOR: UNIDADES MURALISTAS CAMILO TORRES

UBICACIÓN: MÁRTIRES DE CHICAGO CON AVDA. 30 DE OCTUBRE

TECNICA: LATEX AL AGUA.



FOTOS 27 Y 28

TITULO: “PARA RECUPERAR NUESTRA MEMORIA”.

AÑO: 2004.

AUTOR: COLECTIVO “AKRE”.

UBICACIÓN: AVDA. DEPARTAMENTAL LOS COMANDOS CON BALDOMERO LILLO.

TECNICA: LATEX AL AGUA.

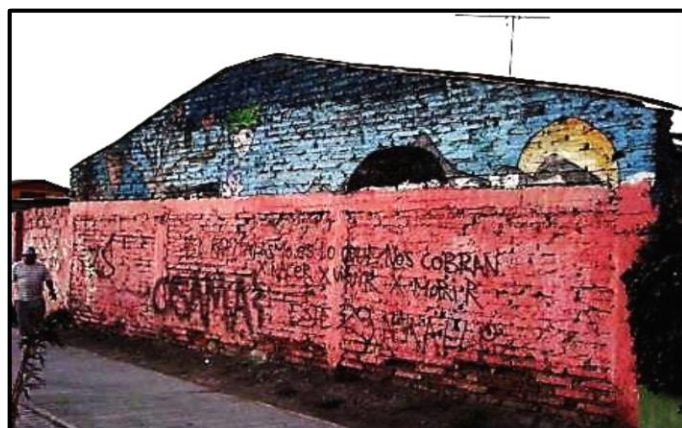


Imagen 82. Autor: colectivo de arte “AKRE” de la Victoria. Ubicación: Avda. Departamental entre calle Los Comandos con Baldomero Lillo. Fuente: archivo personal, terreno realizado en el mes de abril del año 2010 en La Victoria.

A través del reconocimiento fotográfico se pudieron conocer los modos de interpretación por ejemplo de las personas adultas mayores (grupo 1) a quienes les fue más dificultoso recordar las 28 fotografías por diversos motivos, como no salir mucho de sus casas por estados de salud, en alguna etapa de sus vidas por la percepción de inseguridad o desinterés y también por razones de trabajo como en el caso del entrevistado Juan Valenzuela. Por otro lado, los(as) pobladores(as) entrevistados(as) no reconocieron la totalidad de los murales presentados. Las frases; *“creo haberlo visto” “no lo recuerdo mucho” “no estoy seguro(a), parece que está en la calle Ramona mmmm o estuvo ahí”*, fueron recurrentes, principalmente debido al modo personal de observación, interpretación y según el nivel de desplazamiento diario en el espacio territorial. De allí que se dijera en algunos momentos; *“yo no transito mucho por esa calle, no voy mucho a ese sector”*. Sin embargo, hay murales que son profundamente representativos para los(as) pobladores(as) lo cual responde en gran parte al uso colectivo que se le ha conferido a un signo, en este caso un representamen referido a algo; *“se está alzando el puño en signo de lucha”, “dibujaran la paloma como signo de paz”*.

Es decir, la relación entre espacio tiempo se resume en; *“el mural que había antes y el que hay ahora”*, situación que alberga, por una parte, la tendencia a confundir un mural con otro. Esto puede deberse, por un lado, a la similitud que hay entre uno y otro mural, en tanto que el reconocimiento de estos pasa también por *“la mano”* del que pinta. El modo de pintar o estilo y la iconografía utilizada por ciertos colectivos o brigadas es reconocido y reconocible, como es el caso de las Brigadas Muralistas Camilo Torres que se conforman a partir de mediados de los años 80’ desarrollando una estética en donde la imagen hablará por sí misma. El mural sin la consigna, entregará el mensaje que desde sus comienzos hasta ahora ha sido la esperanza y resurrección. La gráfica simbólica utilizada por esta brigada a partir de esa década y hoy en día, se centrará en elementos visuales como la estrella, la paloma blanca, la vela, el arcoíris, el cielo celeste –limpio-, el sol, y figuras humanas que representan al(a) trabajador(a) fundamentalmente **(foto 10)**. Sus rostros serán retratados con una sonrisa, con la alegría. En la práctica del pintar importará;

“que las imágenes de muerte siempre fueran derrotadas en el mural, que la muerte no fuera victoriosa en el mural, la dictadura siempre era derrotada en el mural, no se salía con la suya, esa era la clave (...) las consignas se agotaban, eran sumamente volátiles y no permeables a la gente,” (Luis Henríquez. Entrevista 2011).

Y toda esa gama gráfica y sígnica concentrada en una corporalidad siempre en movimiento donde el ser humano será lo central, también será interpretada de modo similar al proceso discursivo que pretenderá comunicar la misma agrupación, principalmente cuando se está representando al pueblo y su diversidad. Tal interpretación se reitera entre otros muralistas que conocen hace años el trabajo y el de Mico fundamentalmente;

*“está Lota, Coronel, el sur; el tema mapuche pero relacionado al mar y pesca, esas ciudades y Talcahuano y está el tema del carbón, las minas, el tema agrícola, son los temas del sur en definitiva (...) **es bien general**, pero será el pueblo del sur porque al mapuche no se le asocia con el obrero minero con el pueblo de Lota del carbón, siempre el obrero de Lota fue minero no tenía reseñas étnicas. **Por eso digo que es el pueblo en general, porque los pescadores tampoco, el huaso del campo tampoco**”* (Andrés Fuentealba. Entrevista 2010).

La búsqueda del estilo es parte de ese proceso como se refleja también en los murales del colectivo MAR, el que desea avanzar en temas importantes y ya no solamente pelear contra Pinochet, sino que hacer una crítica, pero también construir socialmente a través del mural desarrollando temáticas contemporáneas en él. En eso se asemeja a las UMCT incluso en el tipo de trazado utilizado en el contorno de las figuras humanas, en la sensación de sus rostros reposados que destacan inclusive si la temática central trata una situación negativa. El colectivo MAR también basará su trabajo pictórico en la mezcla de técnicas; la pintura látex se imbrica con las plantillas o el estencil (**foto 15 e imágenes 104 y 105: rostro del “Che”**) en lo que serán escenas de la cotidianidad o bien de un evento histórico. Ello radica por ejemplo en la renovación de la imagen antigua de un mural ubicado en la misma superficie o muro al que puede agregarse más degradación de color, nuevas consignas y una renovación en la misma firma del colectivo (**foto 15 e imagen 105**) dirigiendo un mensaje directo y entendible para la gente. Pintar;

*“**Involucra también el estilo técnico y de incursión pictórica**, porque por ejemplo libertad que no fuera ya con una mujer rompiendo las cadenas, sino que una mujer volando con las cadenas, ese tipo de situaciones, pero que la gente pudiera entender”* (Sebastián Ruz. Entrevista exploratoria, 2008).

También a mediados de los 80’ se conformará el Colectivo Muralista La Garrapata el cual trabajará una estética y ciertas temáticas muy características y reconocibles principalmente entre los muralistas como el tema ecológico, la reivindicación del pueblo mapu-

che, la historia de las poblaciones y la vida cotidiana del poblador. Siempre a través de la utilización de escenas muy realistas que se interpretan fácilmente y que se elaboran en plano general principalmente. Haciendo que el sujeto presente en el mural, dependa de ciertas características estructurales de su entorno social y material que posibilita esa construcción sicosocial por medio del imaginario en los murales de este colectivo. El tema de la autogestión también será importante para sus miembros, las actividades se realizan desde ese espacio;

*“a nosotros cuando nos invitaron las primeras veces era solo por temas políticos, que no a la impunidad, juicio y castigo a los culpables. Hoy en día el concepto de por qué nos han invitado es de **cómo realzar la población, cómo rescatar la historia de la población más allá del concepto ideológico, (...) “el tema mapuche es un tema principal, el tema ecológico y también entrecomillas el cuento anarquista** porque también más allá de quien es anarquista y quien no, es un **cuento libertario y cómo se enfrenta el capital**, eso es como lo puntual y **trabajar con el tema auto gestionado**” (Rolando Millante. Entrevista, 2011).*

En tanto, lo expresado en este ejercicio por parte de los muralistas, fueron respuestas en torno al mural como una estrategia de representación personal que está en permanente relación con el oficio muralista. Sus modos de interpretar también responden al nivel de desplazamiento a lo largo y ancho del territorio que tiene el habitante o visitante en el caso de los muralistas no residentes. De este modo, facilitó conocer el tipo de contenido iconográfico y simbólico presente en cada mural y de paso, su motivación social y personal del pintar. Relevante es acotar, que si bien la mayoría de los muralistas autores de algunos de estos 27 murales recordaba en qué calle lo había pintado algunos no se acordaban por el tiempo transcurrido accediendo activar doblemente la memoria mediante fechas, actividades personas con lugar, personas y lugares con calles.

3.1. Transformación de la obra mural en lenguaje y agitación en La Victoria

“Diría que fue uno de los primeros territorios liberados de Santiago y siento que la mejor manera de consolidar esa sensación de territorio libre, es que pueda ser libre para rallarlo y pintarlo. Siento que ese fenómeno pudo haberse iniciado muy tempranamente en La Victoria” (Luis Henríquez).

Lo propuesto por Raposo (2009), Lara (2005), Brisset (1999) y Rodríguez – Plaza (2011) suscita trabajar la fotografía mural como documento de análisis interpretativo, contextual y simbólico. En base a esto, el elemento que recrea el hecho fundacional y sucesivamente todo hecho cultural y político, se puede materializar por medio de su cultura visual si retomamos el término de *incursiones callejeras* utilizado por Rodríguez – Plaza (2005); los murales. El mural en la calle en este sentido será entendido como *“un conjunto pictórico bidimensional –aunque ello sea fluctuante-, un mensaje que utiliza principalmente el código visual y el lingüístico. Más precisamente, es la configuración de una estructura pictórica que trabaja con la plasticidad, la iconicidad y el discurso letrístico, en una interpretación constante”* (Rodríguez – Plaza, 2011:140). Por tanto, abogar por esta reflexión implica además considerar al mural como una representación en cuanto se gesta a través del tiempo mediante un proceso dual, es decir, se hará de modo colectivo e individualmente. El muralista gestará su imaginario en base a un entrecruzamiento de determinados conceptos en cuanto el grado de influencia que ejerza el contexto donde vive o donde se desempeña en sus múltiples aristas, en la medida que comparta conocimientos o ideas con otros mediante el lenguaje intentando entender “la realidad” como platearan Moscovici (2002) y Banchs (2001). Todo esto se producirá en el interactuar cara a cara, en el intercambio social que insta a la conformación de una representación social y consecutivamente que quien pinte un mural pueda intervenir en ese proceso pudiendo crear una gráfica simbólica fija que podrá o no persistir al paso del tiempo, del clima, despertando la idea originaria que el mural desea expresar y que desea sea tomada como algo que represente para quien lo ve.

Así la marca se materializará en una imagen Silva (1997), en ella por tanto aparecerán temáticas y contextos políticos específicos; dictadura, toma de terrenos, sistema económico neoliberal/capitalista y la relación de lo global con lo local y sus efectos. A partir de esto surgen preguntas secundarias; *¿qué observa el receptor cuándo mira al mural?, ¿el mural influye sensorialmente a los tran-*

seúntes?, ¿de qué manera resulta el ejercicio de observar? ¿Se comprende su contenido iconográfico?, y ¿qué nos dicen los murales y los espacios por ellos creados que interactúan con los propios sucesos cotidianos? Son, en definitiva, cuestiones que emergieron de la percepción individual del símbolo adquirida por los(as) entrevistados(as) en contextos socio políticos y en formas de habitar definidas que deseamos reinterpretar a partir de la idea de la memoria adosada al lugar.

De acuerdo a lo precedente, constatamos que se forma un ritmo visual en este percibir y ver a los murales. Aquí la relevancia de la disposición espacial de los murales será primordial, lo cual estimulará al transeúnte/receptor detenerse a observar. Observar los elementos visuales; formas, contenido figurativo y que logre extraer la temática propuesta y su mensaje, haciendo de esto un juego que llama a una atención visual. La mayoría han sido pintados en muros de manera horizontal lo que permite una observación a modo de lectura; en una primera instancia, de izquierda a derecha y luego mediante los modos personales de ver. Para pintar un mural se requiere de ciertas tácticas; pintar en las calles principales, por donde más se transita justamente para que sean más vistos, hacerlos llamativos con colores bien combinados y vivos para que la gente se fije en ellos. Pintar en las esquinas será clave; allí la gente dobla tomando la calle siguiente, se cuida del auto o de la moto y mira hacia los lados, en uno de esos lados podrá haber un mural, y se lo podrá leer. La táctica de la luz y sombra; fijarse cómo llega la luz en el transcurso del día.

Basándonos en los relatos obtenidos y del trabajo de campo, podemos confirmar que la mayor cantidad de murales se concentra y ha concentrado en Avda. 30 de octubre (porque no todas las calles presentan murales o en otras palabras no todos los muros de las casas tienen uno). Desde los orígenes del mural en la población hasta ahora, es la calle más importante y conocida para pintar; la gente reconoce y da cuenta que es donde más murales hay, podríamos de esta manera denominarla en parte como un ícono arquitectónico retomando a Mege (2001) en tanto en ella se vacían imágenes y se la reconoce como tal, es decir 30 de octubre tendrá un sentido creador para el habitante, el muralista y el visitante. Esto acusaría de cierta forma, sobre esta unicidad espacial -en cuanto al desarrollo de la práctica del mural- porque existen y se han pintado murales en otras calles como Carlos Marx, Unidad Popular, Mártires de Chicago, Galo González, entre otras, pero Avda. 30 de octubre es el espacio más reconocido. De hecho, sólo entre estas

28 fotografías, 16 son los murales que se han pintado allí (**fotos 1 – 2 – 3 – 6 – 7 – 9 – 10 – 11 – 12 – 13 – 14 – 17 – 19 – 22 – 24 – 25**) los cuales según dónde se ubiquen se mirarán unos con otros de frente; entre los que están en la vereda sur (hacia Avda. Departamental) y los ubicados en la vereda norte (hacia calle 2 de abril).

Otros en cambio, si bien, no están ubicados en mismo 30 sí colindan con en esta avenida y también en algunos casos pueden ser inmediatamente identificados a partir de esta referencia espacial (**fotos 15 – 16 – 26**). El resto se ha pintado en otras cuadras bastante representativas para los(as) habitantes de la población como en la esquina de 2 de abril con 1° de mayo (**foto 20**), en calle Mártires de Chicago con Ramona Parra (**fotos 5 – 18**) y específicamente en esta última calle con la Cardenal Caro existe un muro que por lo menos a comienzos del 2000 ha tenido murales (**foto 21**) y que hasta hace unos años –al muro- se lo identificaba por “*el muro donde pintan las Autónomas*” o “*el muro de las Autónomas*”, refiriéndose al colectivo muralistas de mujeres. También se han elegido muros para pintar en calles como la Ranquil (**fotos 9 – 15 – 23**), Unidad Popular con Cardenal Caro (**foto 4**), Raúl Fuica (**foto 16**) y en un muro grande que une a las cuadras de Los Comandos con Baldomero Lillo con Avda. Departamental (**fotos 27 y 28**), y también en calle Eugenio Matte (**fotos 2 – 17**). En esta última además podemos observar el mural utilizando el stencil como técnica principal hace por lo menos 10 años atrás; el rostro en primer plano de “Miguel Enríquez” (**foto 8**) fundador del Movimiento Izquierda Revolucionaria (MIR) que será otra figura apreciable y representativa para algunos pobladores;

“Miguel Enríquez representa una lucha de un pueblo que, si no hubiese caído muerto, lo respeto hartito, la lucha que dio. Miguel Enríquez entonces representa para mí la lucha que dio el pueblo en la dictadura, después de que murió en los años 80’ y tantos, mucha gente peleó como él y murió con la operación Albania, al menos él murió peleando, esos cabros murieron sin disparar un tiro. Defendió a un pueblo y se cuidaba a él también, se tenía que defender” (Luis Ramírez. Entrevista, 2011) (en relación a la **foto 8**).

“como la técnica de acuarela de ir haciendo aguadas con tonos grises” (Andrés Fuentealba. Entrevista, 2010).

“Miguel Enríquez entonces representa para mí la lucha que dio el pueblo en la dictadura, después de que murió en los años 80’ (...) que, si no hubiese caído muerto, lo respeto hartito, la lucha que dio. Todo el tiempo dan los videos de la señora de él en la señal 3 siempre dan esos videos uno ve y así y todo no me conformo con su muerte. Murió joven murió como él quería morir también” (Luis Ramírez. Entrevista 2011)

Algunos muralistas y pobladores(as) recuerdan haber visto esta imagen, pero no así tenían completamente claro quién o quienes la habían pintado ni la fecha de elaboración. Al parecer, según información entregada por un muralista que perteneció al colectivo MAR, lo habría pintado el colectivo de teatro y muralista AKRE (**fotos 27 y 28**) perteneciente a la población junto a Juanano, apodado a un joven de la población La Bandera. Ese colectivo y Juanano también habrían pintado el mural ubicado en Avda. 30 de octubre con Avda. Clotario Blest (**foto 2**) y además el mural –en sentido vertical- de la esquina de 30 de octubre con calle Eugenio Matte (**foto 3**) también utilizando el negro y blanco como recursos visuales principales. Posteriormente ese mural “desaparecería” a causa de otra intervención muralista, esta vez por parte del colectivo La Garrapata para conmemorar los 50 años de la población (**foto 17**) manteniendo el diseño gráfico de los personajes en primer plano; el padre Jarlán, Víctor Jara, Salvador Allende y el “Che”, no así la posición espacial de éstos dentro del mural. Por otro lado, Juanano de manera individual, habría pintado el mural en blanco y negro de los niños mirando hacia la población, cuando recién estaba en su proceso de conformación urbana, de hecho, la imagen originalmente es una fotografía –anónima- capturada a fines de los años 50’ como podemos ver al comienzo del Capítulo Quinto (**imágenes 7 y 8**) la cual se la ha utilizado como una escena representativa de la población en diversos soportes, por ejemplo en afiches (**imagen 79**) y en este caso como un mural que ya no está (**foto 3**).

En cuanto a la presencia de murales en las calles, en la actualidad Ramona Parra (**imagen 73**) se ha posicionado como la segunda calle con más presencia de murales. Esto se ha podido constatar a partir del trabajo de campo realizado fundamentalmente entre los años 2012 y 2014 y por la misma información entregada tanto, por pobladores(as) como por algunos muralistas⁶³. Existen dentro de este registro visual murales bastante reconocidos por los(as) entrevistados(as) que saben qué colectivo fue el autor del mural y, además, reconocen a la brevedad algunos murales ubicados en esta calle que en los últimos años se ha usado y ocupado para realizar actividades culturales. De hecho, una de las últimas jornadas muralistas convocadas por organizaciones juveniles de la población como PacGol, se efectuó a lo largo de ella (**imágenes 73 y 78**). Durante esa jornada, algunas personas mencionaron que se es-

⁶³ Cabe señalar que la jornada muralista del aniversario N° 58 de la población del presente año, se realizó en calle Unidad Popular y fue convocada por PACGOL y Asambleas Territoriales PAC.

taba llevando a cabo paralelamente, otra actividad muralista en Avda. 30 de octubre, organizaba por la junta de vecinos que tiene un vínculo directo con la sede del Partido Comunista de la población. Ambas actividades no tenían relación, pero independiente de esto, el hecho fundamental es que muchos muros estaban pintándose para conmemorar y homenajear los 57 años transcurridos desde la toma.

La conexión sugerida entre estas imágenes, también apuestan por una conexión con el lugar en términos de que los(as) pobladores(as) reconocen en el mural, a su población y al contexto histórico que movilizó su constitución. Murales representando este origen proletario se plasma en algunas imágenes (**foto 3**), como en escenas de los primeros tiempos de la población, de la organización política que permitió el traslado de las personas al terreno de la chacra, eso está simbolizado, por ejemplo, mediante el que ha pasado ser un ícono expositivo, el carretón (**foto 14**). En él las personas traían las pocas cosas que tenían en su antiguo hogar, quienes propiciaron una larga caminata de noche, muchos en familia, incluso con sus animales como el perro (**foto 16**), mujeres que venían embarazadas, a punto de parir o algunas con sus guaguas recién nacidas llegando al nuevo terreno;

*“y lo que le contaba es que **suben al perro, al gato y lo primero que viene en el mural es el perro y muchas venían con sus guaguas recién nacidas**”* (Yolanda Guajardo Entrevista, 2013) (en relación a la **foto 16** homenaje a los fundadores y a los orígenes de Víctor Jara).

También se simboliza en estos murales los primeros meses en el lugar. Tal cual como lo han relatado los(as) llamados(as) fundadores(as) de la toma o personas que llegaron unos meses después podrán relatarlo con menos distancia temporal; se vivía en aquellas carpitas o rucas las que muchas veces se desarmaban a causa de las condiciones climáticas principalmente (**foto 6**). Fue un periodo duro y aguerrido en que la mujer pobladora primero, se esforzó y luchó por conseguir la casa propia donde vivir como veíamos en el ejemplo de Yolanda Guajardo, su madre tuvo la iniciativa de ir a tomarse un terreno y partió primero con sus hijas;

“es la lucha de la mujer. Ahí destaca que fueron las mujeres que... si fueron las mujeres que se tomaron los terrenos” (Yolanda Guajardo Entrevista, 2013). (En relación a la **foto 12** mural dedicado a las mujeres de la toma).

Así también lo ven los jóvenes de hoy con más distancia del hecho en sí mismo. Saben acerca de lo que las mujeres en ese periodo iniciaron y aportaron;

*“cuando se hizo la toma, que **las mujeres también trabajaron en la toma no fue solo la persona del hombre sino también la mujer que luchó por un lugar donde vivir** (...) este es cuando se hizo la toma, que **las mujeres también trabajaron en la toma no fue solo la persona del hombre sino también la mujer que luchó un lugar donde vivir**”* (Nataly Rebolledo. Entrevista, 2010). (En relación a la **foto 12**).

De este modo la mujer cumplió una gran labor en la conformación de cada hogar y de la misma población (**foto 12**), por eso es que se le rinde homenaje; ella se quedaba con los niños y cuidando la carpa que luego fue casa estable. Mujeres pobladoras preparaban la olla común para que los hombres y demás personas comieran luego de una larga jornada de trabajo. Estas y otras labores comenzarán a trabajarse iconográficamente en los murales por parte de colectivos o brigadas a partir de mediados de la década del 80' y enérgicamente a principios de los 90' hasta la fecha;

*“entonces aparecen estas temáticas, **el tema de la mujer es novedoso en los 80' que aparece más fuertemente en la década del 90'**, y como te decía lo estético se conserva, pero se introducen **nuevos temas que no estaban vigentes antes; los gustos formales de la juventud, los nuevos colores, una nueva estética en definitiva de lo que la gente busca, ve, mira, compra también es algo que introducimos en la gráfica del mural**”* (Luis Henríquez. Entrevista, 2011).

*“**En el año 83', 84' se empezó a trabajar más los murales porque acá con las protestas, siempre decíamos que La Victoria es zona libre** en los tiempos de dictadura decíamos eso, porque en ese tiempo aquí hacíamos y desasíamos en el buen sentido de la palabra”* (Luis Ramírez. Entrevista, 2011).

La estrategia de solidaridad para con la población que se viabilizó fundamentalmente mediante la olla común se retomará a mediados de los años 80' de lunes a viernes hasta la llegada de la democracia, que también será una iniciativa impulsada por mujeres quienes se iban turnando día a día. Acudía mucha gente que no tenía para comer debido al declive de la industria manufacturera y con ello la desocupación de una gran masa de trabajadores⁶⁴, entonces se organizaba este momento de solidaridad grupal (**foto 25**).

⁶⁴ Para mayor referencia de este proceso y el de desproletarización ver en Goicovic (2015).

La escena histórica aparece en ese mural conjuntamente a la escena cotidiana; un hombre con su carro vendiendo verduras como pasaba antes y hoy en día, y en el fondo al muralista de las BRP pintando el mural de la junta de vecinos. Se trata entonces de una representación de la vida diaria, retratada en el 2007 pero que se dio también en otras épocas;

*“pintar imágenes de distintos periodos de la población y de momentos de la población, **de hechos que sucedieron; olla común, toma de terreno, el caballero andando con un carrito por ejemplo la cosa pa’ transportar verdura antiguamente, un carretón y un tipo pintando que eran como las figuras.** Entonces todas responden a distintos espacios, de distintos periodos de la vida, de la historia”* (Rodrigo Oyarce. Entrevista, 2014).

*“Yo nunca fui a la olla común, pero fui una de las mujeres que alababa a las mujeres que iban hacer esas tremendas ollas y siempre les **alcazaba para todos.** Dime si esto no estaría lindo en un mural en la junta de vecinos, porque **representa la población**”* (Yolanda Guajardo Entrevista, 2013) (en relación a la **foto 25**).

En base a las ideas anteriores, cuando la población cumple sus 50 años de vida en el 2007, ese momento y los ya mencionados, serán representados en algunos murales, de hecho muchos de los murales de este registro se pintaron principalmente en el mes de octubre de ese año (**fotos 2 - 12 - 13 - 14 - 16 - 17 - 21 - 20 - 22 - 25**) o bien algunos de ellos fueron restaurados para esa ocasión como los murales emblemáticos y más antiguos del lugar que hasta el año en curso, aún se pueden ver con la iconografía y temáticas originales trabajadas en los años 80’ y 90’ (**fotos 1 y 11 - 5 y 18 - 10 - 15 - 23**) convirtiéndose en la instancia precisa para la evocación de la historia personal y colectiva y así su representación en los muros se correspondan y expresen;

*“insisto en estas grandes jornadas muralistas que se hacían y **para mí los iconos son los murales históricos que quedaron quedan como tres parece**”* (Virginia Martínez. Entrevista, 2011).

Todo esto junto a figuras icónicas que se vinculan orgánicamente con la identidad popular de izquierda o de clase y con el hombre y mujer revolucionarios que se oponen a las injusticias sociales buscando establecer una nueva sociedad (**fotos 14 - 16 - 24**). En ese sentido las imágenes que proponen tales temáticas y deseos además se acompañan de la palabra, pudiendo entregar una explicación total de la imagen que aquí en los murales será la palabra escrita en el muro; la consigna para los muralistas y para el o la pobladora el mensaje escrito que por lo general estará en el medio del mural por sobre o debajo el plano figurativo. Tales elementos se han

anclado a la conciencia e imaginario personal del entrevistado(a) y en los propios muralistas que dan un contenido específico al mural y que serán evocados al momento de mirar las fotografías; se relata lo recordado, lo que más llama la atención de la imagen, lo observado en el presente. En este sentido, el conjunto de estos murales da cuenta sobre una cultura popular urbana empoderada, que ha mantenido una amplia gama de relaciones con el resto de la ciudad de hoy en día, lo que se expondría mediante ejemplos concretos como el movimiento estudiantil surgido en el 2011 **(foto 26)** cuya semilla comenzó a germinar en el año 2006 junto a otras temáticas generalizas como el consumo de drogas, violencia intrafamiliar, o que simplemente utilizan rostros de personas mundialmente conocidas que han pasado a transformarse en íconos, estos simbolizan la esperanza, la lucha, la igualdad, la organización social entre otros temas.

En el mural ideado por Mico de las UMCT **(foto 26)** los estudiantes se movilizan para revertir el estado social de hace décadas en la educación del país que operará bajo la lógica mercantil durante el periodo de Pinochet. Por otra parte, en la bandera chilena alzada por una joven, se concentraría la temática del propio mural; esa esperanza de cambio, es por eso que los(as) estudiantes son acompañados por trabajadores; un obrero de perfil que levanta un martillo apoyará y querrá también una sociedad más justa y equitativa que podría estar exigiendo el reconocimiento de la fuerza de su trabajo. Una libertad simbolizada a través de una paloma blanca que es sostenida por una colegiala y una estrella roja que tal vez simboliza el alma del pueblo junto a los puños –izquierdos- en alto simulando la rotura de las cadenas que llevan en alto dos jóvenes, quizás universitarios. En este sentido Mico utilizará esta estética característica de la Izquierda Cristiana, estos colores pasteles y las caras de las personas sonriendo para entregar un mensaje esperanzador que pueda estimular la misma movilización, lo cual no aquieta la complejidad del tema central.

En base a lo mencionado, podemos señalar que las jornadas muralistas **(imágenes 46 y 47)** surgirán a partir a mediados de los 80' como una estrategia para la transformación social. Su medio para lograrlo será el mural, el fin de éste será comunicar y denunciar. Estas jornadas muralistas si bien perduraron por algunos años hasta mediados de la década del 90', mermaron en La Victoria a comienzos y mediados de los 2000, fortaleciéndose en los últimos años por la necesidad de la presencia del mural en esta población,

por la necesidad de representación, por la necesidad de expresarse ocupando las calles, por la necesidad de saber otras técnicas y otros estilos que puedan mixturarse. Su primera fase, el llamado realizado a las agrupaciones muralistas para que vayan a pintar a la población. Este llamado no excluye a los muralistas que no residen en la población, al contrario, entre más personas vayan a pintar, la población quedará más marcada visualmente y hará que esta práctica se mantenga en el tiempo y en el espacio, independiente de lo efímero que sea el mural. A fines del mes de octubre en el marco del aniversario de La Victoria la petición de muros a los vecinos se concreta y posteriormente se convocará a blanquearlos. Conseguir un muro es muy importante para el día de la jornada, si llegaste tarde al llamado tendrás que pedirle a algún muralista compartir el muro. En tanto, el medio de difusión en la actualidad será principalmente el afiche digital publicado en las redes sociales (**imagen 79 y 80**), lo que antes se realizaba vía radial, planfletaria o vía oral, haciendo de él un acto de reproducción que fijará una acción grupal ligada a lo simbólico del mural.



Imagen 79. Afiche digital de difusión jornada muralista en la población La Victoria para su aniversario n° 57 año 2014. Fuente: www.pacgol.cl



Imagen 80. Afiche digital de difusión jornada muralista en la población La Victoria para su aniversario n° 58 año 2015. Fuente: www.pacgol.cl

A razón de lo anterior, el mural callejero de la población lo observamos y analizamos, sin obviar el hecho de la mixtura de técnicas. Se desprende de los relatos y murales, el hecho de que muchos muralistas han comenzado a explorar en el mundo del estencil (**fotos 8 - 23 - 27 y 28**) del graffiti, o de técnicas aerográficas dando como resultado motivos estéticamente diferentes en comparación al mural de corte político producido hace más de una década en esta población y en el país, sin embargo esto no sería exclusivo de hoy, ya que algunos colectivos como el de La Garrapata ya había comenzado a incursionar específicamente en el graffiti, y estencil hace más de una década. Cabe mencionar, que en los últimos años el llamado no solo está dirigido a muralistas sino también a grafiteros(as) que cada año son más, reflejando con ello el fenómeno del arte callejero o *Street Art*⁶⁵ fuertemente desarrollado en Chile por lo menos hace una década y que ya ha instalado su estilo gráfico en esta población.

Es más, muchos grafiteros son de acá, de la Vicky así la nombran muchos de ellos y otros habitantes. En la semana del aniversario se puede observar esa presencia y convivencia; una interacción cara a cara de la que han surgido murales-graffitis y con ellos nuevas gráficas simbólicas que han pasado a integrar esta cultura visual de la población, de hecho, interesa mucho ir a pintar a esa población que aún sigue siendo emblemática entre las demás del gran Santiago como lo es también Villa Francia. Continuando con lo anterior, graffiti⁶⁶ y mural son una construcción a través de la creatividad, en tanto se convertirán en una herramienta para pensar en otro estado de cosas distinto al actual u otras realidades retomando a López (2015), también son un arte -que como operación mental- surgen de una carga imaginaria que posee el “tercer mundo” respecto a la narrativa que de él realiza el primer mundo, como explica Silva (1997) y es esto provocaría cierta necesidad de entablar un puente entre amos;

⁶⁵ Corresponde a un “Arte urbano o Arte de la calle puede ser definido como un elemento fundamental dentro del repertorio de prácticas que conforman la identidad de tribus urbanas y subculturas al interior de una gran urbe o metrópolis... Es una forma o una práctica que llena o vierte sentido (mediante un vehículo estético) al espacio público urbano en distintas dimensiones y se transforma en un referente posible de ser identificado a distancia” (Gray, 2008: 4 – 6).

⁶⁶ El icono graffiti desde la mirada de Silva corresponderá a una imagen constituida en registro visual que a su vez funcionará como herramienta discursiva que “busca un efecto social de fuerte carga ideológica o de cualquier modo trasgresora de un orden establecido” (Silva, 1997:35).

“veo que también hay una necesidad del grafiti de acercarse al muralismo y una necesidad del muralismo de acercarse al grafiti. Necesidad o espontaneidad propia que sucede en donde la evolución para mí que ha sido bueno verla, fue ver cómo personas que pintaban antes, que pintaban con un sentido, pero sin mayor preocupación del entorno, lograban capturar un poco eso rico que tiene el muralismo que es de denuncia, que es de hablar sobre cosas sociales como el muralismo en México y lo toma como una herramienta más, pero lo suma con la herramienta y la técnica del aerosol” (Patricio Albornoz. Entrevista, 2013).

Si no es en el marco del aniversario, la gente puede llegar a pintar, pero sí una regla importante de practicar es de preguntar sobre todo a la persona dueña de casa, si puede o no ocupar algún muro de ésta o también se intenta contactar al colectivo que antes pintó en caso de que aparezca el recurso letrístico (firma del autor, comunicado, fechas, etc.) en la composición figurativa la que está presente en la mayoría de este registro visual, salvo en algunos murales (**fotos 1 y 11 - 8 – 17 – 18 – 26**) o por ejemplo, que en el momento de la captura fotográfica no presentaban tal recurso o bien en el fragmento capturado. De esta manera se podrá identificar y contactar a quien antes dejó su marca pictórica, o bien por el estilo de pintar que muchas veces es reconocible entre los mismos muralistas. Acorde a esto, el material que se utilice para trazar, fondear, rellenar en definitiva pintar, lo hará a razón de desarrollar y responder a rasgos concretos de un arte callejero de clase precisamente porque en su contenido, lleva implícito cierta ideología de izquierda que a su vez utiliza claras consignas que reflejan temáticas y más que eso, se produce un reconocimiento de esas consignas por parte del individuo. Por tanto, el mural se gestará a través de ciertas condiciones materiales y sociales que finalmente lo caracterizarán de modo general;

“en el contenido, en el estilo identidad y ocupación –está el ícono- pero también en el contenido, o sea en los elementos visuales; la mano paloma de bandera, que son ciertos símbolos que ya están instalados, como banderas etc.” (Alejandro González. Entrevista exploratoria, 2008).

Como decíamos también se pinta murales en otras fechas como el 8 de marzo Día Internacional de la Mujer, 25 de noviembre día contra la no violencia a la mujer (**foto 20**), para el 1º de mayo día del trabajador o para el 29 de marzo día del joven combatiente. Días en donde las propuestas de los murales responden a temáticas como la lucha y el sufrimiento, desesperanza, pero, por otro lado, la movilidad y rebeldía de la clase obrera suele representarse por medio de puños de manos izquierdas alzados y por la paloma

blanca (**fotos 18 - 24**), banderas chilenas que pueden estar representando el amor por el país y el deseo que ese Estado demuestre y aplique políticas beneficiosas para este sector. Esto actúa a través de figuras altamente emblemáticas para los(as) pobladores(as); como el campesino, el minero, la persona mapuche, el indígena latinoamericano, pescadores (**foto 10**) y el joven encapuchado (**fotos 7 - 9 - 24**) que podría ser de algún grupo de extrema de izquierda (**fotos 1 - 7 - 9**) que emergió décadas atrás con el objetivo de re articular la protesta y radicalizar la movilización obrera y estudiantil. Pero también aluden a la esperanza del ser humano y de la unión nacional y latinoamericana, lo cual expresa una iconicidad específica, si apelamos a la utilización de la imagen de Ernesto “Che” Guevara (**fotos 3 - 15 - 17 - 28**) que ha pasado a transformarse en un ícono según algunos pobladores y muralistas;

“(...) la cara del Che es notablemente icono, así como están las caras de Miguel Enríquez, las caras de otra gente que igual se las va identificando como una iconografía respecto al personaje y sirve, yo les digo los “Santitos” pero no les digo iconografía porque la gente generalmente conmemora a los santitos, a Jesucristo, (...), es como lo que representa el Che era como el revolucionario, entonces la gente de izquierda reconoce en el Che un icono respetable, de cariño” (Andrés Fuentealba. Entrevista, 2010)

El “Che” en este sentido representaría la unidad entre países hermanos suramericanos y, por otro lado, la revolución social que quiso llevar a cabo, y a la rebeldía ofensiva y directa que encausó contra el imperialismo norteamericano. Esto se logra aún más al estar acompañado de otros personajes para él y La Victoria relevantes para el imaginario personal como colectivo, como el rostro de Víctor Jara (**fotos 27 - 28**), Salvador Allende (**fotos 3 - 17**) o como el padre André Jarlán (**fotos 15 - 17**) una de las personas más queridas e importantes para los habitantes de esta población y a quien constantemente se le está homenajeando o dedicando un mural, de hecho su mural o “*el mural de André*” es el que está ubicado en calle Ranquil con 30 de octubre (**foto 15**);

*“nosotros por ejemplo queremos pintar la cara de André, para nosotros es una figura, un icono el padre André, Entonces **nosotros representamos al padre André que es un padre pero que tiene historia porque el padre acá simboliza sobre todo el tema de los 80**”* (Rodrigo Oyarce. Entrevista, 2014).

“O la de Víctor Jara que siempre está en todos los murales, el Che también es un icono en un mural (...) ¡el AKRE! –(se muestra sorprendido)- sí es antiguo ese mural, era grande sí, las casas son grandes aquí, los sitios, las murallas, tienen más metros de fondo. El mapuche, la bandera mapuche, arte y lucha juntos, el arte de Víctor Jara, aparte que arriba están las máscaras que representan

siempre el cielo, llaman a crear, dice ahí “organizar, luchar y crear”, eso trasmite, todo junto y que llaman” (Luis Ramírez. Entrevista, 2011). (En relación a las **fotos 27 y 28**).

Por tanto, los personajes mencionados que acompañan la imagen del “Che” todos serán observadores de la situación y estarán en el muro como protectores de la gente, otorgándole de esta manera a la imagen, un significado casi completo a la escena general; lo revolucionario o el llamado a una revolución social sería la acción icónica que intenta proclamar el mural. Por esta razón, es que en estos murales se inscriben trazos del sentir popular, en otras palabras, esa profundidad simbólica con la que trabajan las brigadas y colectivos muralistas descendientes de la escuela y movimiento del muralismo mexicano -al menos de su primer periodo- ha permitido que el pueblo sea el sujeto clave de los periodos históricos pasados y del actual. Por ejemplo, a modo de comparación, la utili-



zación de la figura de la mujer en primerísimo primer plano como aparece en el histórico mural de David Alfaro Siqueiros⁶⁷ titulado “*Nueva Democracia*” pintado a principios de los años 40’ para conmemorar el aniversario de la Revolución mejicana (**imagen 81**) en donde la mujer que emerge de los volcanes lo hace con dos puños que rompen las cadenas que serían la prisión. La trasmisión de una idea abstracta se hace mediante esta personificación; pudiese esta mujer estar resistiendo y saliendo de ese estado de dominio.

Imagen 81. Autor David Alfaro Siqueiros, fragmento del mural “Nueva Democracia”, 1945. Palacio de Bellas Artes, México. Fuente: <http://www.mentesalternas.com/2011/08/el-muralismo.html>.

⁶⁷ El máximo promotor de un arte colectivo frente a la presencia de la ley de la oferta y la demanda que propiciaba y enaltecía la obra individual firmada, “*En la primera mitad del siglo XX Diego Rivera, Orozco y Siqueiros son conocidos como los grandes muralistas mexicanos. De los tres, Siqueiros es el más politizado, aunque sus obras casi nunca reflejan la historia de México, él prefiere retratar su propio tiempo*” en (“Arte En Los Muros”, 2012). A pesar de esto, el mural surgirá como una revolución política que irá conformándose como un componente del movimiento realista, como parte de esos talentos creadores del mundo no europeo que tenían la tarea de “*descubrir, desvelar y representar la realidad contemporánea de sus pueblos*” (Hobsbawm, 2010:195).

En el mural de La Victoria, restaurado en el año 2007 para su aniversario n° 50 y también en el 2013 (**imagen 47**) la figura de la mujer en primer plano (**foto 1**) vestida con la bandera chilena que envuelve su cintura, da cuenta de un conjunto pictórico cuyo carácter simbólico se puede interpretar como la lucha contra un enemigo y una liberación de la opresión devenida de un orden instituyente que actuaba por medio de la fuerza, como se puede identificar en la figura del carabinero (**foto 11**). La mujer del mural de La Victoria **enérgicamente** comete la acción sosteniendo un arma, que suponemos es un palín que simboliza la lucha del pueblo mapuche, de echo a su lado aparece un joven mapuche. Esta imagen personificaría la alegría por la llegada de la democracia, de allí que el mural fuese pintado a principios de los 90' y también pudiese remitirse a ese pasado histórico y artístico con que los muralistas mexicanos ejecutaban sus obras.

Ambas imágenes (**fotos 1 y 11**), constituyen un solo mural ubicado estratégicamente en la esquina de Mártires de Chicago con 30 de octubre (altura del 3 mil hacia el poniente) en donde el mural puede observarse en su totalidad (**imágenes 47 y 99**), aquí sólo mostramos dos fragmentos de la imagen, de manera para que el proceso de identificación por parte del(a) entrevistado(a) tuviera más complejidad; se diera el tiempo de recordar e identificarlo. Por otro lado, el nombre de la calle –Mártires de Chicago- sintetizaría lo propuesto en esta obra y de esta forma, rememorando a la vez la historia del 1° de mayo día del trabajador. Son imágenes de un discurso que profesa cultos, dedicatorias y homenajes a los caídos en dictadura de la población (**foto 23**) o de otros lugares o a los caídos del presente, de quienes incluso han muerto a manos de gente del lugar (**imagen 108**). La droga provoca en muchos casos ciertos desordenes emocionales que precisamente son estimulados por el fuerte uso de drogas, como la pasta base. El narcotráfico de este modo, ha traído muchas veces la desestructura familiar, la desestabilización personal, violencia entre los jóvenes, etc. El(a) poblador(a) sabe que el mural se dirige a él o ella, pero a su vez sirve como advertencia para quienes ostentan el poder.

Acorde a lo presentado y apoyándonos en los criterios y categorías indicadas en la metodología visual, podemos sintetizar a nivel conceptual, ciertas nociones como la de ícono a partir de la información entregada por los(as) entrevistados(as), lo que en gran parte dio paso a clasificar estos murales en cinco categorías (mencionadas también en ese capítulo).

Siguiendo esas ideas, pudimos sintetizar lo que pobladores(as) y muralistas piensan en torno a esta noción y, por otro lado, cierta metodología y técnica con la que los muralistas le dan forma y contenido a la imagen de mural es relevante al menos resumir.

Icono para poblador(a): es un tema que representa algo. Para algunos pobladores la misma población sería un ícono. Se vincula, por tanto, al tema desarrollado en un mural y lo que más represente a los(as) pobladores(as) que puede ser determinados personajes como los sacerdotes católicos André Jarlán, Pierre Dubois y algunos dirigentes sociales como Juan Costa o Iris Figueroa. Es decir, personas que sobresalen al común de la gente y la población que sería un ícono en sí misma; es el elemento que a ellos(as) los representa. También que la población sea un ícono hace que algunos pobladores al definir esta noción digan “*yo soy un ícono de La Victoria*” o también que los mismos murales y las jornadas muralistas pasen a convertirse en ícono;

“muchacha dice “ah sí, éste es ícono de España” he oído eso o “éste es ícono de argentina” y yo soy ícono de la victoria porque yo tengo como te dijera... si yo llegué a los 7 años aquí” (Yolanda Guajardo Entrevista, 2013).

“Un 30 de octubre cerrado y haciendo actividades para mí eso es un ícono. Un hecho en sí mismo es un ícono” (Virginia Martínez. Entrevista, 2011).

Icono para muralistas: va ligado a las imágenes y tiene que ver con la identidad de la gente, por lo que debe utilizarse con fines organizativos; organización social. La imagen en este sentido tiene que hablar por sí misma, sin escritura ni sonido, en lo posible una imagen en color. También lo relacionan con hacer un dibujo o figura que represente un elemento importante del momento histórico que se esté viviendo a nivel local como en esta población o a nivel nacional y global. En este sentido, el ícono para ellos(as) correspondería además a la figura de ciertos mártires que se han instalado en el imaginario de las personas a través del tiempo. De esos mártires algunas agrupaciones muralistas han tomado su nombre como es el caso de las UMCT; del sacerdote colombiano⁶⁸, o de las Brigadas Ramona Parra⁶⁹ para el caso del presente corpus fotográfico. Existieron y existen en la actualidad otros colectivos que han tomado el nombre de ciertos personajes emblemáticos que reubican la lucha social. El ícono lo vincularán incluso con al-

⁶⁸ Ver punto 4.1.1. Un cruce entre la definición y el sentido del mural para quien lo pinta y para quien lo ve.

⁶⁹ Ver punto 2.3. La calle nombrada: identificación y ordenación espacial del presente capítulo.

gún acontecimiento social el cual se completaría con el uso de ciertos símbolos que condensan elementos constructores de identidad de un pueblo; aquí el ícono pasará a llamarse *ícono visual* que pudiese estar relacionado no necesariamente con una persona histórica como el “Che” sino por las acciones realizadas por algunas personas o al cómo murieron y de esta manera llegaron a ser iconos de acuerdo a la opinión de algunas personas;

*“siempre estuvimos relacionados con la organización o con la gente que nos **invitaba a pintar nunca pintamos personajes icónicos. Tu mencionabas el caco** y esas personas pertenecen al ámbito más callejero ilegal de nuestra población que nosotros no nos relacionábamos, que considerábamos que lo de nosotros era político social, eso no cumplía con esa arista, salvo que si lo queríamos realizar de forma independiente lo hiciéramos, pero nunca quisimos desarrollar ese tipo de cosas”* (Sebastián Ruz. Entrevista exploratoria, 2008).

Técnicas y materiales⁷⁰: la técnica del látex es la más usada. Principalmente se la empleaba en las décadas del 80’ y 90’ y en la actualidad porque es lavable, se pueden recuperar las brochas y es más barato de comprar, se usaba látex en bolsa en los años 80’. En ocasiones tierra de color. Se evita trabajar con óleo y esmalte, este último es muy brillante y pegajoso, contamina mucho, por lo que se intenta evitar. Brochas de distinto grosor y tamaños, variarán dependiendo muchas veces del pulso de la persona, la brocha además se seca rápido. En ocasiones también rodillo y en otras se usa pincel para trazar líneas más delgadas o rellenar letras o formas pequeñas. También puede llegar a utilizarse una fotografía de rostro o cuerpo entero o plantilla para pasarla y/o proyectarla al muro.

Calidad de la superficie: son las condiciones físicas del muro o muralla que condicionan el acto de pintar un mural. Se debe aprovechar al máximo el espacio. Ideal es un muro liso, sin mucho desnivel o relieves, que no haya tenido muchos afiches pegados, si no se saca, si hay humedad se empareja con una espátula. Lo ideal sería empastar el muro, pero requiere de más tiempo y dinero. Importa en la selección la ubicación, el factor de la luminosidad aquí es relevante; ojalá se pueda ver de noche, y en el día si no hay

⁷⁰ Se refiere a los elementos materiales y tecnológicos utilizados para pintar los 27 murales que componen el registro visual expuesto a los(as) entrevistados(as) y en general por algunos colectivos muralistas. Son principalmente los materiales usadas por la mayoría de los colectivos y brigadas para pintar un mural que hemos caracterizado, ya que hoy en día se está pintando a partir de la correspondencia entre mural y grafiti.

demasiada luz en algunos muros según su ubicación espacial se producen muchas sombras. Aquí la longitud es importante; no tan alto el muro, más bien a la altura de la vista humana (si se está de pie). Luego de haber elegido el muro, se blanquea con látex blanco, y luego se plasma el boceto previamente diseñado -en caso de haberlo realizado- si no de acuerdo a lo que esté pasando en la población o en el país y acorde al contexto in situ que se observe se comenzará a trazar.

3.2. El mural categorizado: representatividad para el(la) poblador(a)

A cada categoría se le ha vinculado la foto de un mural. En tanto hubo murales a los cuales se les adjudicó más de una categoría, principalmente por los temas y mensajes que el(la) entrevistado(a) pudo percibir e identificar:

a) Murales proyectivos: aluden a un mensaje y temática reconocibles desde el imaginario de cada persona anclado en lo colectivo. Estos murales permiten retomar la idea de Wunenburger (2003) de que *“en los imaginarios de sus sueños, objetivos para sus acciones presentes y futuras”* en términos simples, propondrán por ejemplo el cómo yo como poblador(a) de La Victoria deseo que mi población sea de tal modo y cómo desearían vivir mejor en ella. Apelarían por tanto a una construcción social  **Foto 10 – foto 14 – foto 18 – foto 19 – foto 20 – foto 25 – foto 26.**

b) Murales de resistencia y/o lucha: se refieren a la acción de resistir activamente, muchas veces se llamará a las armas para la defensa del territorio o de la colectividad o una resistencia entendida como una lucha proactiva y un dispositivo cultural, por ejemplo, frente a un estado actual de las cosas, o al imaginario que se posee de la lucha que podría estar conjugando varias épocas. Se llama a combatir contra un macro sistema político económico principalmente, lo cual conlleva varios efectos negativos en la sociedad. Se resiste y se lucha contra un enemigo común, que hace años fue la dictadura de Pinochet y hoy contra un imperialismo mayor proveniente del norte  **Foto 1 – foto 7 – foto 8 – foto 9 – foto 11 – foto 18 – foto 19 – foto 24 – foto 26 - fotos 27 y 28.**

- c) **Murales de identificación/referencia:** aluden a un ejercicio de representación tanto individual como grupal reforzando la idea de la necesidad de tener una identidad al vivir en contexto de ciudad. Aquí los elementos visuales del mural; su contenido visual, en términos de su profundidad simbólica y acción icónica permitieron decir; “*sí, este mural me representa, me identifico con él*” o “*este mural es una referencia para mí*” en cuanto al nivel de relación establecida con su corpus figurativo. También que se corresponde por ejemplo a lo espacial; vincular por medio de un estilo gráfico a más de dos murales ubicados en calles diferentes según grado de proximidad y emotividad con ellas (topofilia)  **Foto 2 – foto 3 – foto 7 – foto 8 – foto 10 – foto 12 – foto 13 – foto 15 – foto 16 – foto 22 – foto 25 - fotos 27 y 28.**
- d) **Murales evocativos:** en su composición plástica existen símbolos o escenas simbólicas que al entrevistado(a) le permitieron remontarse a momentos personales o colectivos vividos en la población. Por tanto, en estos murales se estaría vigorizando la idea de Ricoeur (1999) “*singularidad de los recuerdos que define la identidad personal y la continuidad de sí mismo en el tiempo*” que estaría sujeta a la colectividad, aludiendo además a la *topofilia de la memoria* Candeau (1996)  **Foto 2 - foto 3 – foto 6 – foto 16 – foto 17 – foto 21 – foto 22 – foto 23 – foto 24 – foto 25.**
- e) **Murales reivindicativos/commemorativos:** referidos a una revalorización del pasado mediante la inscripción o marcación territorial de la memoria por medio de estos; en sus gráficas simbólicas manifiestan el antes y un después. Este después se plasma a través de figuras históricas o través de ciertos elementos y/o artefactos culturales de una etnia, por ejemplo, o mediante rostros de personas que han pasado a considerárselas íconos. Opera aquí también la conmemoración de ciertos hechos históricos de carácter nacional o local  **Foto 5 – foto 6 – foto 9 – foto 10 – foto 12 – foto 13 – foto 14 – foto 15 – foto 16 – foto 17 – foto 20 – foto 21 – foto 22 – foto 23 – foto 25 – fotos 27 y 28.**

Importante es señalar que la categoría con mayor cantidad de murales es la 5 (e) y los más recordados fundamentalmente por su ubicación geográfica fueron siete (**fotos 1 – 2 – 6 – 10 – 15 – 18 – 22**). Por otra parte, los murales que presentaron un menor nivel

tanto de representatividad como de identificación y referencia espacial lo cual se debe principalmente a lo abstracto de su iconografía a una baja profundidad simbólica y cromática de la composición; él o la pobladora tuvo dificultad en agrupar los elementos visuales para dar cuenta de la temática, de lo que tal vez quiso comunicar el mural **(fotos 13 – 19- 20)**. Esto responde esencialmente a que si fue un mural pintado en determinado lugar público como el centro cultural Pedro Mariqueo o la Junta de vecinos o en alguna esquina colindante a 30 de octubre. Lo señalado, revela un proceso dialógico en donde la relación entre las cosas, la correlación entre acontecimiento y subjetividad ha quedado plasmada por años o bien por días en cualquier muro, siendo lo transitorio y lo colectivo, dos de sus características esenciales del mural. En síntesis, se halló en este ejercicio una posibilidad de desarrollar una interpretación de los datos en el momento en que los métodos de análisis como la observación y construcción de relatos respondieron en decodificar los significados presentes en una imagen, que si bien posee un recurso pictórico en algunos casos va acompañado del recurso letrístico.

4. El mural en La Victoria: una reinterpretación sobre su historia y sentido en base a lo testimonial

“El mural es una expresión que en algunos casos se liga al campo del arte y en otros está constituyendo arte, arte con otra manera de instalarse, con otro territorio, con otro soporte, hay otra mirada, está la política como en su grado sumo, pero fundamentalmente está la expresión social”
(Antonio Kadima)⁷¹

Veíamos la dimensión humana y social en la que la obra mural se ha desarrollado incansablemente año tras año desde los inicios de la población, es decir, aquí el proceso y la condición de continuidad es esencial, pero existe una historiografía bastante exigua sobre lo anteriormente desarrollado, sin embargo a través de ella, debemos intentar al menos, reflexionar sobre su experiencia totalizadora en cuanto a sus signos, materialidades, espacios y recepciones como puntualiza Rodríguez - Plaza (2011). Dentro de esa experiencia totalizadora, el muro como superficialidad constitutiva del mural, instó llegar a un análisis elocuente basado en la comprensión y percepción de esta representación visual -en tanto plasticidad del mural- que involucra aspectos materiales inmediatos y la propia concreción temática e icnográfica que lo hace asomar. Rodríguez - Plaza además se aventura por una simbolización, por ejemplo, del cruce de ideas, de memorias e ideologías que hablan sobre el muro, que expresen determinadas situaciones límites como el caso del sistema capitalista. Tal fenómeno llama a una representación figurativa y algo ambigua condensada en personajes populares como Condorito **(imágenes 83 y 84)**.

Puede ser un juego la utilización de esta figura, no sabemos sobre la intención del muralista al pintar el mural. Llama la atención, al leer lo que aparece sobre la cabeza de condorito; *“No al capitalismo”*, lo que puede interpretarse como *“Chile no quiere el capitalismo”* o *“Chile se ríe del capitalismo”*. A su vez, condorito al tapar su pico con un pañuelo, podría estar simulando cierta corporalidad o cierta performance natural de la función esencial del guerrillero u hombre o joven subversivo cuyo fin es acabar con el sistema imperante por medio de la revolución y por qué no, mediante el alzamiento de armas.

⁷¹ Extracto de la entrevista exploratoria al pintor Antonio Kadima, realizada el día jueves 21 de agosto del año 2008 en el “Taller Sol” en su antigua ubicación frente a la Plaza Brasil, Santiago Centro.

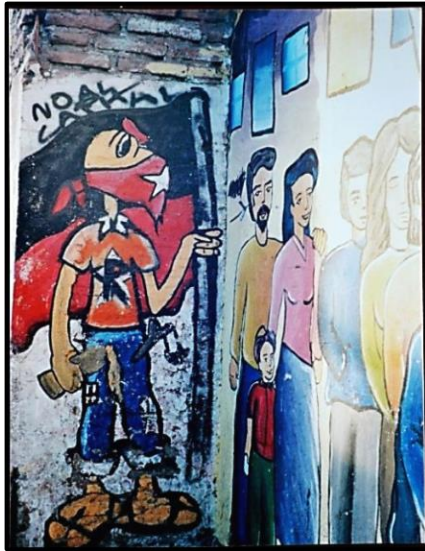


Imagen 83. Mural población La Victoria. Sin autor ni año de realización. Ubicado en avda. 30 de octubre con Avda. Clotario Blest. Fuente: archivo personal, año 2003. Fotografía de Francisca Retamales.

Imagen 84. Mural población La Victoria.
Fuente: “Pintura Callejera Chilena. Manufactura estética y provocación teórica” de Patricio Rodríguez – Plaza, 2005. P. 156.



Su postura corporal no da cuenta de movimiento corporal, pero sí un gesto concreto hará que esta imagen entregue un mensaje determinante; Condorito levanta una bandera, no la chilena, pero una que podría ser la de la izquierda revolucionaria por sus colores rojo y negro dispuestos horizontalmente, aunque la bandera del MIR diseñada en 1965 el orden cromático sería arriba de color rojo, pero tal vez la intención del autor fue no enviar un mensaje tan explícito. En su mano derecha una especie de bomba, como se vislumbra en la imagen del lado izquierdo donde condorito aparece de cuerpo entero, sería una escena heredera de esa insurgencia armada que en Chile comienza a gestarse a fines del 60' principios de los años 70' para apoyar la lucha de clases que se quería llevar a cabo, paralelo a una reorganización de la estructura partidaria. Será viable entonces, el juego de la yuxtaposición de signos que denuncian, reclaman y recuerdan sobre la historia, la contingencia y lo que no se desea del sistema socio económico instalado.

Podríamos decir, que lo anterior se manifestaría en estas dos fotografías correspondientes al mismo mural, pero con intervenciones –ralladura- que “pronuncia” un “*No al capitalismo*” y que podemos reconocerla como consigna a partir de una cromática también

diferente y de símbolos como la estrella o la R en mayúscula –sobre la polera color naranjo⁷² de condorito- que sintetizan la idea de la revolución social. Expresándose de este modo concreto en una temporalidad distinta pero que al mismo tiempo serán el sostenedor del mural principal si nos giramos hacia la derecha. Este mural (**imágenes 85 y 86**) fue pintado en el año 2002 por el colectivo muralista MAR durante la semana del aniversario N° 45 de la población. La luz no “es buena” por la tarde por lo que la imagen de Condorito al costado izquierdo del mural, no es muy nítida pero sí se alcanza a diferenciar detrás de algunos carretones y por la misma frontalidad de la fotografía. Se tomó en un día con mucho sol y cuando la feria libre era realizada en plena Avda. 30 de octubre. Por otro lado, en ese muro se reitera lo del tema del registro fotográfico; la luz por la tarde genera sombra lo cual juega en contra.

Se trata de un mural con un claro mensaje histórico e identitario que homenajea a la población y principalmente a la toma de terrenos a través de la pareja en plano central –un hombre sosteniendo una bandera chilena y la mujer cuidando del niño- que representa a los(as) fundadores(as) de la población, como se puede ver en la foto más pequeña del lado derecho (**imagen 86**), pero el mural aparecerá casi por completo en el registro fotográfico (**foto 6**). Este muro por su ubicación resultará estratégico para este colectivo muralista, allí posteriormente pintará la escena de la olla común (**foto 25**) y que continuará repintándolo hasta hoy en día, por esta razón se le reconoce como “el muro donde pintan los del MAR”;

⁷² Aquí al color naranja podemos interpretarlo en base a lo que Kandinsky (2003) propuso como la fuerza activa del amarillo en el rojo que daría un alumbramiento a la propia figura de condorito.



Imágenes 85 y 86: mural realizado por colectivo MAR en octubre del año 2002. Ubicación Avda. 30 de octubre con Avda. Clotario Blest (ex Avda. La Feria).
Fuente: archivo personal, año 2003. Fotografías de Francisca Retamales.

Otra imagen de mural de esta población presentada por Rodríguez – Plaza consta ser una fotografía que pensamos, corresponde a la década del 90' por su técnica, colorido, contenido y la vestimenta que lleva la pareja transeúnte que de alguna forma se confunde, se mezclan con la misma imagen principalmente la figura de la mujer que camina por la vereda. El rol del mural en esta ocasión, será denunciativo; denuncia la muerte de un hombre a través del texto con letras rojas, el rojo que representa la mayoría de las veces el derramamiento de sangre. La letrística dice: *“Un hombre que fue acribillado en una calle de la ciudad de Santiago. Un hombre que imprimía panfletos. Fue acribillado en una calle de Santiago. Oscar Salazar su nombre. Aquí descrita su muerte. Aquí impresa por veces en este libre...” firma MARGINAL*”, que reafirma ese accionar ofensivo de los sectores populares como el de los pobres urbanos, pero que conllevó en muchas ocasiones a ese despliegue del accionar represivo por parte de la fuerza oficial.

Imagen 87. Mural población La Victoria. Sin autor ni año de realización. Posiblemente ubicado en avda. 30 de octubre Fuente: “Pintura Callejera Chilena. Manufactura estética y provocación teórica”. Patricio Rodríguez – Plaza, 2005. P. 56.



Su imagen impresa en el muro, se configurará a partir de formas y coloraciones, y de una nueva técnica para la época como es la utilización del estencil, esa técnica al menos nos da la sensación que se utilizó para el rostro del hombre. Quizás este sea uno de los primeros muros de la población en potenciar y contener una sobre impresión cargada de intencionalidad narrativa en la cual la reiteración del rostro masculino, aparecerá también enmarcada por la ventana del centro, donde el trabajo del

blanco en contraste con el negro es notorio, más al estar sobre el rostro que representa finalmente la muerte del acribillado, que pusieron en el medio del mural. La misma condición de un muro elegido para presentar esta escena, casi en ruinas simbolizará esta desaparición forzada. Aquí el mural será el medio de protesta y denuncia frente a esa situación, y será la antesala –pensando que fue creado a mediados de los 80’- para el trabajo que ha logrado concretarse potentemente en La Victoria y en Santiago desde el 2000. La utilización de determinadas herramientas discursivas resulta inherentes a cada individuo y sociedad llegando a transformarse en catalizadora de infinitudes de manifestaciones simbólicas que, de alguna u otra manera, han divulgado variados mensajes que encierran inquietudes, miedos, descontentos, deseos, escasez y también parte de su propia cotidianeidad cultural como expusimos arriba;

“Es potente esta década porque ya se instala con expresiones muy completas en términos artísticos, son buenos productos, son elementos gráficos que no tienen nada que despreciarle al arte de caballete, al arte monumental, se ha ganado un legítimo espacio, ocupando otros formatos, otra técnica, apuntan a otras cosas” (Luis Henríquez. Entrevista 2011).

Por otra parte, Ebe Bellange, quien mediante su investigación instala a la gráfica muralista producida en esta población como uno de los referentes fundamentales de la pintura social. Esto le llevará a describir y a significar a los mismos grupos y brigadas que han ejercido un fuerte trabajo en general, en las poblaciones de la capital, concluyendo en que *“el pintor de murales se expresa en*

lugares, por lo general, abiertos a todo espectador, espontáneamente y acumulando una experiencia tras otra. Experiencias que son válidas en su capacidad dialéctica para estimular sus investigaciones y favorecer su formación artística. Hay una visión colectiva en un sentido popular, tanto en la temática de lo que podríamos llamar “pintura callejera”, como en el estilo” (Bellange, 1995:121-122). Se manifestará en torno a lo anterior, un arduo deseo de centrarse en una de esas poblaciones para ver cómo el proceso de esta expresión visual y a la vez política, logra generar y ser testigo de cambios sólidamente locales. En definitiva, su texto logra enseñar representaciones potentes y reiteradas tanto en los murales de esta población y en otras de la zona periférica de la capital; en las poblaciones denominadas combativas, a través del uso de esta herramienta que es la fotografía de mural. Ejemplo de esto, son las dos fotografías **(imágenes 88 y 89)** de murales de los cuales no se anota su ubicación geográfica, pero pensamos fueron realizados en plena Avenida 30 de octubre.

En estos murales se ha representado la imagen que el taller de gráfica mural y la brigada popular de La Victoria que funcionó hasta principios de los 90’ deseaban compartir y exponer bajo un son de denuncia. En ellos se puede observar la tendencia estilística y una gráfica simbólica de los años 80’ en donde la paloma de la paz de color blanco, banderas indicando alguna pertenencia partidista casi siempre alzada por una mujer que podría ser la madre tierra, y en el centro una pequeña fracción de la ciudad en tono oscuro **(imagen 88)** que manifiestan una influencia de una tradición cultural del momento. Es una mixtura de elementos visuales amplia; figuras que se superponen al fondo celeste pero el negro y rojo que expresan intensamente a la ciudad, podrían estar denunciando lo que está sucediendo. Esa imagen de ciudad representada por edificios emerge de la mujer y de ésta una bandera en cuyo extremo superior se puede apreciar de manera parcial como un signo de interrogación, pero se trata de una especie de garfio o, mejor dicho, es la hoz, el símbolo más representativo del Partido Comunista y consecutivamente muy reconocible por la clase proletaria que servirá de soporte visual en este mural, simbolizado en la figura en la metralleta de color amarillo. Esta, apunta a la paloma, es decir, a su pureza, a la paz y a un orden social justo y equilibrado que se desea llegue pronto.

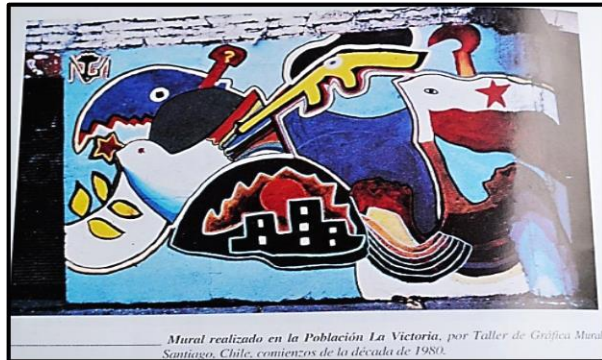


Imagen 88. Mural realizado en La Victoria por el taller de gráfica mural, comienzos años 80'. Fuente: "El mural como reflejo de la realidad social en Chile". Ebe Bellange, 1995. P. 58.

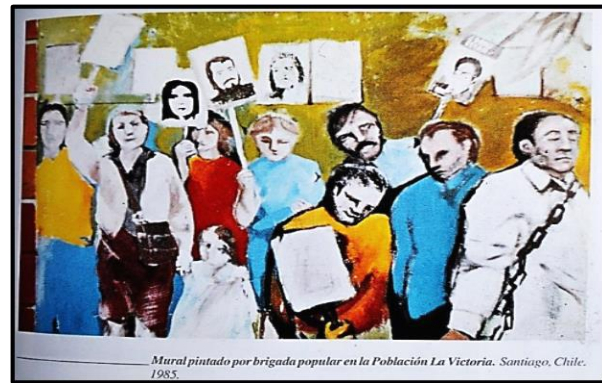


Imagen 89. Mural pintado por brigada popular en La Victoria, 1985. Fuente: "El mural como reflejo de la realidad social en Chile". Ebe Bellange, 1995. P.71.

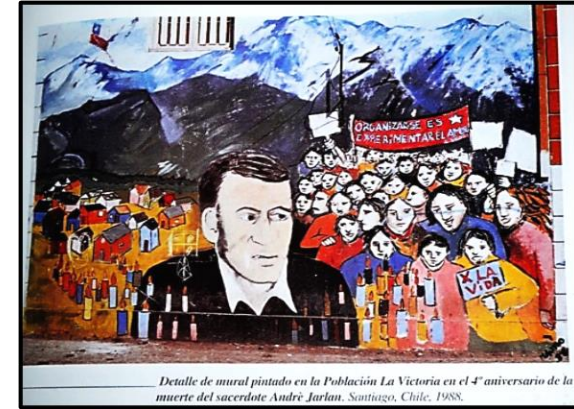
El contenido de este segundo mural (**imagen 89**) convoca y evoca a los desaparecidos de la dictadura militar. En sus rostros los rasgos expresivos no se resaltan mucho, son algo apáticos como representando el sentimiento de angustia y tristeza. Están pintados en tonos claros para de alguna manera no reproducir la oscuridad con que ese hecho se produjo y que de muchas formas continuaba atormen-

tando enérgicamente durante los años 80', es decir representan una contraposición colectiva frente a ese estado social que se está viviendo. Una de las personas en primer plano, la mujer del lado derecho, está encadenada simulando los actos performáticos que se hacían en la vía pública por parte de familiares de detenidos desaparecidos (D.D.D.D) o quizás representando al(a) mismo(a) encarcelad(a) y torturado(a). Pensamos por otro lado, que la ubicación de este mural corresponde a la esquina de Avda. 30 de octubre con calle Ranquil, principalmente por las características físicas de los bordes del muro esenciales para identificar un mural en La Victoria. Recordar con esto que se trata de la superficialidad constitutiva del mural retomando a Rodríguez – Plaza (2001) y en este caso, podría ser uno de los antecesores de los murales pintados a comienzos de los 2000 por el colectivo MAR (**foto 15, imágenes 85 y 86**) ya que vemos que en el costado izquierdo del muro presenta ladrillos de color rojizo y ranuras blancas, idénticos a

los que aún se conservan. Se trata desde nuestra perspectiva, de un muro estratégico para los muralistas ya que pertenece al espacio público más transitado y colindante a la Avenida con mayor cantidad de murales pintados desde que se tiene memoria y que es el acceso central a la población y también de salida.

Lo mismo podemos inferir a partir de esta otra imagen de mural pintado en la década del 80', esta vez su protagonista será el padre André Jarlán (**imagen 90**). Los ladrillos de los costados del muro están de color blanco, pero da la sensación que han sido blanqueados para darle continuidad a la misma escena, principalmente al icono geográfico chileno; la cordillera de Los Andes. Aquí también aparecerá una ventana en el borde superior del muro que tiene unos barrotes de color blanco. El muro de Ranquil con 30 de octubre en la actualidad presenta ese espacio, pero con otras características, lo fundamental aquí son esos bordes del lado derecho e izquierdo argumento que nos reafirma la misma historia de la fuerte y amplia actividad muralista desarrollada en los años 80'.

Imagen 90. Detalle del mural pintado en el 4to aniversario de la muerte del sacerdote André Jarlán. Año 1988. Autor: ¿. Ubicación: Avda. 30 de octubre con Ranquil. Fuente: El mural como reflejo de la realidad social en Chile. Ebe Bellange, 1995. P. 63.



Cabe señalar que durante la fase de exploración bibliográfica se hallaron dos trabajos sobre el territorio y el componente humano de La Victoria, situación que facilitó en términos de delineamientos teóricos la formulación y desarrollo de la investigación; el primero pertenece a la autora Paula Alcatruz Riquelme (2004), quien se indagará sobre cómo generar conciencia identitaria del y de la victoriana a través de esta manifestación artística popular. Responde a esta pregunta tomando como fuente de análisis, ciertos murales conmemorativos y a su vez, ocupando el relato resultante de entrevistas a muralistas y pobladores. Su conclusión radicará básicamente en que este es arte mural de carácter poblacio-

nal; al ser un proyecto alternativo que por medio de su contenido visual que evoca y conmemora en el presente, cederá camino a la identidad del poblador. Sin embargo, en un comienzo aludirá a la idea de una identidad ya instalada en un indeleble diálogo con el territorio y con la memoria grupal, pero no se profundiza en los mecanismos socio espaciales que originaron y reprodujeron aquel proceso de construcción identitaria.

Un segundo trabajo fue el de los autores Tijoux, Campos y Trujillo (2008) quienes elaborarán una memoria gráfica de la población. Mediante el término de inscripción tomarán al mural, como producto y productor de un mundo popular que pasaría a ser una cuestión patrimonial en el sentido de que el mural, refiere a una memoria de lo público. Desde esos términos, sería otra forma de escritura urbana existente o más bien expuesta en La Victoria que tendrá la capacidad de interrogar al espacio público, porque éste constantemente está en movimiento y en disputa *“instalando significados, deslindes, fronteras. En ello los lugares donde se emplazan las escrituras expuestas, o en este caso particular, murales, no resultan triviales”* (Campos, 2008:2). Se emplazan ciertamente en lo público evocando según el postulado, al origen de esta colectividad, pero también, a una reinscripción de ésta en el presente de un modo testimonial acerca de lo vivido en la etapa de lucha por la vivienda. Según Tijoux y Trujillo; *“Los murales de La Victoria están pues inscritos en una historia. Al nivel de sus temáticas, de sus estilos gráficos y de los colores y materiales utilizados, tales murales pertenecen a una historia común nacional no ajena al contexto político y social latinoamericano. Pero esta pertenencia sólo aparece con el mural”* (Tijoux y et. al. 2008:5). Por medio de una clasificación gráfica presentan lo planteado bajo las siguientes categorías: de resistencia, de convivencia, y de denuncia. Trilogía que advertirá sobre la unión de esta población precisamente en la diversidad de estas tres lógicas de inscripción o hechos que, siendo públicos, no “hablan” exclusivamente de una historia.

A disposición de lo escrito, nos damos cuenta existe una infinidad de ideas simbólicas que se han plasmado en el espacio abierto de las ciudades; casi en los bordes de las mermas, avenidas y calles – símbolo como dirá Silva- que integran y dividen a la ciudad entre el andar del peatón y el ajetreo de los autos y buses nebulosas que fueron y siguen siendo temáticas denunciadas en y por el mural, lo que nos recuerda que la ciudad es el *escenario de un efecto imaginario*. Más cuando se miran en los muros ciertas imágenes que

se tienen de la ciudad donde se habita, en donde prima el movimiento del desorden, un caos irrefutable coloreado con rojo; color cálido y sin límite como si estuviésemos inmutablemente próximos al apocalipsis social. De cierta forma se trata de lo planteaba Ricardo Carpani en cuanto a que las creaciones artísticas más representativas de la humanidad expresarían de manera indiscutible, el espíritu total del medio en que nacieron (Carpani, 1961:10), por eso la fundamentalidad de su premisa: el arte es producto del quehacer humano.

Se continúa con el recurso letrístico denunciante esta vez como en otras, proclamando la liberación de los presos políticos **(imagen 92)** “*Libertad a todos los presos políticos*” que pudiesen ser mapuches o de algún grupo extremista como hasta el día de hoy se suele catalogar. Es reivindicación y también denuncia como comentábamos. Tal consigna mencionada se puede observar en la parte izquierda de la imagen escrito en color negro, las palabras resaltarán por sobre el fondo amarillo, y los pájaros que acompañan el discurso vuelan escapando de la ciudad roja que está siendo azotada, envuelta por esas aguas que son una especie de manos de color celeste y cuyas coyunturas de color morado entregan contraste y más movimiento. Pero en este muro también hubo otro mural cuya imagen creemos fue la misma. No sabemos en qué fecha exacta se pintó, pero sí que, con las restauraciones siguientes sus colores pudieron renacer. Esta vez sin el elemento natural de la cordillera presente en la imagen del año 2010 **(imagen 91)**. En ese momento no se pudo fotografiar completamente al muro ya que se realizaba en Galo González la feria libre y uno de sus puestos no permitió acercarnos mucho para poder registrar sus condiciones materiales que son las que aparecen en la siguiente imagen y en la misma señalética que se convierte sin desearlo, en un referente geográfico o físico preponderante en esta y en general para la ubicación de murales **(imagen 91 – 92 - 93)**. En ésta, la numeración es muy relevante altura del cuatro mil (entre el 47 al 45); permite decir que el mural se encuentra en Galo González con 30 de octubre según lo observado en terreno y en los planos de abstracción de algunos entrevistados(as).

El otro elemento del muro es el portón del almacén en esa esquina, que puede notarse en 2 de las fotografías. en ese portón también se intervino; se lo pintó de color anaranjado y se le escribió un texto, un fragmento de él también pueden observarse **(imágenes 91 y**

93), en la última dispuesto al lado de la escalera de los grafiteros que se encontraban en ese momento con el spray en mano (**imagen 93**).



Imagen 91. Sin autor ni año de realización. Ubicación: Calle Galo González con 30 de octubre. Fuente: terreno realizado sábado 4 septiembre del 2010.



Imagen 92. Mural realizado por Hozeh Seba "Doce Brillos". Ubicación: Calle Galo González con 30 de octubre. Fuente: terreno realizado 20 noviembre 2011.

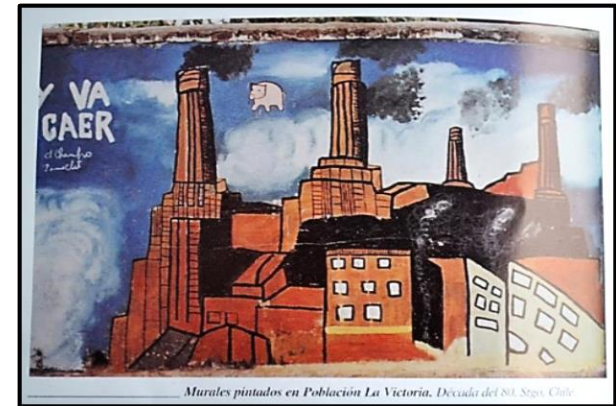


Imagen 93. 2da restauración para el aniversario N° 55. Ubicación: Calle Galo González con 30 de octubre. Fuente: archivo personal, terreno año 2012.

Otro mural (**imagen 94**) entre el negro que podría denotar la muerte y el gris, este último como algo insonoro e inmóvil en palabras de Kandinsky (2003) que en su falta de movimiento surgirá de esos edificios. Recordar que ésta o cualquier otra imagen siempre se la podrá interpretar de muchas maneras, aquí en tanto, creemos que su sentido fue el de representar un determinado momento histórico que anticipaba un sobre poblamiento de esta ciudad, una base de columnas de cementos envueltas por humo y por

un animal, un chanco para ser específicos, que simboliza el carácter omnívoro del gobierno de turno de los años 80', "el chanco Pinochet" dice el texto compositivo. El juicio por tanto propinado al gobernante, será el texto "*Y va a caer*" que, en un primer plano unido a esa ciudad, sellarán el rol denunciante del mural y el de ser una práctica de resistencia esencialmente durante ese periodo histórico, no sólo para los habitantes de La Victoria, sino que para quienes habitaban las otras poblaciones, sucesoras de quienes protagonizaron el movimiento de pobladores a raíz de la cuestión de la problemática de vivienda como podemos ver la imagen siguiente (**imagen 95**).

Imagen 94. Mural pintado en La Victoria, años 80'. Fuente: El mural como reflejo de la realidad social en Chile. Ebe Bellange, 1995. P. 64.



En tanto, lo descrito podemos revisarlo en este mural de los años 80'. Su autor o colectivo muralista y en qué calle lo pintaron no sabemos, deducimos que en avda. 30 de octubre, en esos años se pintó mucho allí, era y sigue siendo el centro estratégico de la población. Luis Henríquez repasa este proceso y tiempo diciendo que,

"el muralismo como expresión, le debe mucho a La Victoria porque fue el primer espacio que se generó para poder pintar haciendo intervenciones públicas, ya no en la noche, ya no ciertamente tan al amparo de la represión, también lo había, pero fue un primer espacio que se fue abriendo para el muralismo" (Luis Henríquez. Entrevista 2011).



Imagen 95. Mural realizado en La Victoria por una brigada muralista popular de Santiago. Década de 1980. Fuente: El mural como reflejo de la realidad social en Chile. Ebe Bellange, 1995. P. 58.

Siguiendo la idea de ciudad utilizada en el mural, aquí se representada esa "pobla callampa", que claramente podría ser La Victoria, si allí se pintó es porque es esa la

identidad que se intenta informar. Esta imagen representa en su totalidad, a esa identidad cargada de un significado histórico; se obtiene un espacio en la ciudad donde vivir, donde cohabitar, se obtiene ese lugar en la sociedad que será digno y humano como señalaba Garcés (1998; 2002). Aquí este mural será una creación de ese proceso de alteridad que al ver la imagen posibilitará sentirse parte de ese lugar, de esas casas que en esta ocasión son de color negro produciendo a la vez, cierta diferenciación con el resto de la ciudad; no vivo en el centro, en edificios, vivo aquí en estas casas que están hechas a escala humana, ese tipo de casas que se pintaron en el mural son como las de acá. Estas casas en este mural estarán sobre puestas al fondo rojo y negro, que nuevamente estaría aludiendo tal vez, a la bandera del MIR, trayendo metafóricamente consigo la gran presencia que tuvieron algunos subversivos dentro de la población en los años 80'. Sobre el texto en blanco "La Victoria" en letra imprenta aparece una firma BIP en color negro, que podría ser de la Brigada Inti Peredo que surge del Partido Socialista a mediados de los años 60' al igual que la Brigada Elmo Catalán (BEC), o bien pudo ser una intervención posterior a la realización del mural, es solo una inferencia, ya que no encontramos ninguna otra inscripción.

Cabe mencionar que esta imagen pudo agregarse tras encontrar una fotografía en blanco y negro de los años 80' que de inmediato nos condujo al momento inicial de hijear el libro de Bellange (1995); *"este mural lo vi, aparecía en el libro de Ebe"*. Esto es lo que permite el documento fotográfico, contrastar información, traducir lo abstracto y lo concreto de ese espacio y tiempo cotidianos de una década que hoy podemos en parte mirar en esta fotografía si nos remontamos a lo propuesto por Brisset (1999). Por otro lado, estarían también esos modos de ver, aunque las tonalidades sean diferentes entre una y otra fotografía, aunque haya personas "sobre puestas" al mural y que este pase a convertirse en el fondo, éste se podrá recordar. Esta foto análoga al igual que la anterior, fue tomada durante el día, se pueden ver los destellos de luz al costado inferior izquierdo. Al lado derecho, detrás de los tres niños que posan a la cámara, aparece una fecha "10-87", el resto no alcanza a asomarse. Tal vez el mural fue pintado para el 30 aniversario o quizás antes, lo que sí podemos cotejar es que es el mismo mural.

Imagen 96. Fotografía de niños en B/N en mural pintado en población La Victoria. Fuente: <https://www.facebook.com/PeriodicoElCiudadano/photos/a.382499597469.166391.14048602469/10153033718747470/?type=3&theater>.

Sólo a modo ejemplo, el mural una vez apostado en La Victoria, traspasará sus límites hacia otro lugar emblemático de la zona sur de la ciudad que será Villa Francia; *“una de las principales prácticas que se desarrollan en la Villa, y se constituye como una expresión característica que sitúa al discurso conmemorativo en la escena pública”* (Raposo, 2012: s/n). Por otra parte, la separación y el poco interés en pertenecer a un partido político a pesar del momento que el país vivía, implicó la emergencia de agrupaciones y colectivos que comenzarán a plantearse desde otros intereses y requerimientos de creación. Surgirán entrando los años 90’ temáticas que antes se encontraban en el ámbito de lo privado, aunque latentes durante la dictadura, pero su necesidad de revelarlas una vez entrada la siguiente década, causará la efervescencia del actuar, del pintar, en definitiva, de que alguien se hiciera cargo de ellas. El muro y su interventor intentarán hacerlo.



4.1.1. Un cruce entre la definición y el sentido del mural para quien lo pinta y para quien lo ve

Con todo lo señalado y con el punto siguiente no buscamos elaborar un escrito exhaustivo sobre las condiciones primarias que aluden a una determinación de si estos murales son o no arte, tampoco trata sobre un recorrido teórico de su evolución técnica ni estilística en detalle. Ciertamente será una propuesta que a partir de la antropología insta a hablar de la relación entre las personas y las imágenes del mural en un espacio territorial determinado. De acuerdo a esto, a los antecedentes revisados y a los relatos entregados tanto por muralistas como pobladores(as) se desarrollarán en este punto los criterios por los cuales fundamentar esas interpretaciones, los que fueron señalados en el capítulo de la metodología. Estos criterios principalmente tienen que ver con el origen de la práctica del mural en el país y específicamente en La Victoria. También con la experiencia personal del pintar y del pintar en la po-

blación como uno de los lugares simbólicos y/o emblemáticos del país –o al menos de Santiago- en donde la expresión del mural se ha desarrollado por décadas y sin detención.

Así el mural principalmente para quienes lo pintan –los y las muralistas-es una expresión popular que pertenece al espacio público que lo ocupa. Según el muralista Luis Henríquez es un arte de la calle en otras palabras, una intervención en la calle trasladada a las poblaciones de la gran ciudad. Al nacer en la calle, ésta será su territorio y en estos términos el territorio con sus pobladores(as) hace del proceso de preparación del mural un espacio participativo, por ende, colectivo, que se articula con el sentido de pertenencia, allí más bien comenzaría a gestarse. En eso consiste la función del mural convirtiéndose en el compromiso ideal a cumplir para con el pueblo, con las personas, según el muralista Patricio Albornoz, quien aporta ese componente a la reflexión de Henríquez;

*“un medio de expresión, no es un fin en sí mismo. Un medio de expresión muy potente porque se engarza primero en una tradición muy antigua o sea decir que esta es una técnica nueva es falso. El muralismo arranca desde las expresiones más clásicas de la pintura, pero no solamente como expresión plástica artística, **sino también como medio de difusión, como medio para transmitir ideas**”⁷³ (Luis Henríquez. Entrevista, 2011).*

***“Es aquí donde podemos decir que el mensaje en el muralismo es vital y es parte fundamental de la construcción de su definición. Nace en la calle y ese es su territorio (...) creo, que otro valor importante es entregarle la gente, la vivencia de participar en una obra y ser parte de algo, para eso tiene que... a lo mejor es un grano así de chico comparado con lo otro, pero parte de la función bonita que tiene el mural es que tu cuando llegas a cualquier lugar, sea en el barrio alto, en una población, en Bolivia o en Chile o Argentina, y le haces entregar la experiencia de vivir de pintar un mural, las personas, en ellas pasa algo”** (Patricio Albornoz. Entrevista, 2013).*

La atracción especial que genera este párrafo, resulta de la emotividad e interés por conocer y hacer actividad muralista en esta población. Constantemente asoma la idea de un territorio propicio para hacerlo, porque en él existe un empoderamiento por parte del

⁷³ Su seudónimo Mico. Ex integrante de las Unidades Muralistas Camilo Torres (UMCT). El nombre de esta brigada perteneciente a la Izquierda Cristiana será en homenaje al sacerdote colombiano Camilo Torres; *“Un sacerdote conocido, muy proyectado a su trabajo social que anuncia que se integra al movimiento guerrillero, fue un escándalo, pero también fue muy revelador con lo que ocurría en esa época en América Latina y en Colombia (...) En su momento fue un ícono muy potente y nosotros lo quisimos rescatar por la imagen que transmitía para dejar bien instalada la radicalidad de la opción que habíamos tomado. Y todos estos grupos tomaban su nombre a partir de mártires, gente que había muerto, y pensamos que este era el mejor ejemplo para usar su nombre”* (Luis Henríquez. Entrevista, 2011).

poblador que pertenece a ese espacio. Lo propicio entonces, no se aplica para dejar algo decorativo en sus calles, sino que para concretar funciones y características del mural elementales para el muralista. La imagen del mural exclama por una convivencia entre arte y poblador, como expusimos más arriba, el mural ha pasado a ser una tradición de esta población a diferencia de algunas poblaciones vecinas en donde no se pintan murales. Aquí el membrete identitario no se coloca en el cuerpo, sino que desde la distancia más próxima o lejana permitirá que se lo “tome”, se le mire, se le reconozca funcionando como un significante que intenta al menos, expresar identidad y así posibilitar esa representación de la que hablábamos. Siguiendo a Patricio Albornoz dirá que;

*“Los pobladores conviven con los murales, ya son parte de su memoria e historia. Para ellos no es extraño e incluso te pueden llegar a pedir que le pintes la fachada de su casa. Lo importante aquí es diferenciar que desde la población La Victoria, más que ver al muralismo como un acto netamente artístico, **lo ven como un acto de denuncia, reivindicación y memoria. Desde este punto está validado como acción, más que solamente como valor artístico** y aquí el trabajo de la gente, que a pesar que en algunos sectores la pasta base está pudriendo todo, logran organizarse y salir adelante”* (Patricio Albornoz. Entrevista, 2013).

La mirada de Luis Henríquez se imbrica a lo que el autor Rodríguez-Plaza tiende a dividir; muralismo y mural. Para Henríquez, se explican y vislumbran bajo los mismos parámetros, es decir, describe al mural basándose en sus orígenes; las primeras manifestaciones parietales, esas manifestaciones que tuvieron como finalidad la de evangelizar, la de comunicar maneras prácticas de sobrevivir en el medio como lo fueron las rupestres o prehistóricas. De todos modos, se concreta la tesis de que el mural es un medio de expresión, su función es -en palabras concretas- transmitir ideas sociales. Por tanto, asumirá una función social como manifiesta Andrés Fuentealba muralista del colectivo “La Matraka”. Según él, el mural entrega un mensaje de organización y lucha para esa clase popular. Ésta tendrá a la vez, ese mensaje para entregar al resto de la sociedad desde una posición marginal, pero que no solicita asistencialismo, solicita desde su cotidianeidad, un reconocimiento de ese mensaje haciendo de él una práctica social. Por eso Fuentealba al referirse, que al menos para él y su colectivo el mensaje llegará dependiendo de quien lo vea; aquel o aquella hilará los símbolos para formase una idea, hilará la presencia de ciertos personajes y elementos en los cuales podrá identificarse con tal o cual imagen o al menos reconocer la presencia de esa otra identidad y cultura popular desde la cual irrumpe el mural y con él su quehacer popular;

*“La función social que tiene, es formar parte de la cultura popular que se le llama. **En la cultura popular hay un montón de disciplinas y una de ellas son los murales** (...) Depende de quién lo vea, pero para mí es dar un mensaje claro de identidad primero, que la gente que lo sienta propio y que dé un mensaje claro de organización y lucha, en el cual de repente veas un mural donde salen unos trabajadores y al lado de un trabajador con casco, con picota así claramente un trabajador, lo más evidente que diga sueldo digno, con el puño en alto (...) **el objetivo que tiene es que sea un mensaje directo y claro**”* (Andrés Fuentealba. Entrevista, 2010).

A su vez, los muros de la población serán un soporte a la mano para comunicar distintas ideas que se tienen sobre hechos y situaciones acontecidas a diario. El diario vivir, lo cotidiano se vive en la población y en la ciudad; en ella y hacia ella se va a trabajar, a estudiar, a comprar, a hacer trámites, a conocer, a recorrer, a protestar y a marchar, en ella se convive con los otros y con lo caótico. A partir de esto podemos ratificar la idea de que el mural lleva de manera tácita un mensaje, cuyo lenguaje es claro y directo de la ciudad y hacia la ciudad. Por lo tanto, según Ebe Bellange, el mural en sí mismo, es un reflejo de la problemática socio-política a través de las distintas épocas (Bellange, 1995:121).

El reconocimiento fotográfico de murales presentado refleja esa cotidianidad sirviéndose de funciones específicas que en palabras del cofundador de las Brigadas Muralistas Ramona Parra (BRP) Alejandro “Mono” González (2008) también nos acerca a la funcionalidad referida. En ella los modos de ver de cada transeúnte se pondrán en juego frente a la imagen, a ésta se le preguntará en tanto visión recreada de un hecho o de una situación colectiva. El mural para González, es una intervención social por parte de la cultura popular que insiste y desea entregar un mensaje puntual. En esto se asemeja a lo propuesto por Fuentealba, en cuanto ocurre en la calle con las personas, y éstas lo reciben. La visión de “Mono” González podemos también enlazarla con la reflexión de Jelin y Langland (2003) en cuanto a la acción de conmemorar, que no necesariamente ocurre en el lugar físico del hecho sucedido lo que importa y permanece, será el acto del honrar y conmemorar mediante la elaboración del mural. Para ello, se complementa la estrategia del pintar, mediante el conocimiento del territorio, de cómo es el lugar que rodeará al mural, desde esto se elegirá la superficie más ad hoc para poder expresar la idea originaria y poder viabilizar la exposición total del mural;

*“Se trata plasmar en el mural la lucha social, es decir, **se trata de rescatar visualmente la lucha que viene a ser la liberación popular**. Por ejemplo, conmemoración de personas ejemplo conmemoración de fechas, de muertes. Aparte de conmemorar denuncia, por ejem-*

plo, la violencia cultural. **Luego de denunciar, educa, el mural como pizarrón lo más importante es plasmar un mensaje.** Es por eso también que el muro es un diario, “relata” lo que va aconteciendo hoy en día y diariamente en el país de ahí que se hable de una alfabetización. Por medio del mural que anuncia y persigue una transformación social, se trata de tomarse los muros de las calles para así crear una **conciencia del quehacer. Se habla además del ritual del mural, es decir, el mural se comparte**” (Alejandro González. Entrevista exploratoria, 2008).

*“Independiente de que nos costaba mucho material y físicamente hacer la pega, **queríamos que durara, queríamos el mejor lugar por visibilidad, por ubicación, por circulación de gente, pero también por lo que significaba,** importaba si estaba cerca de un lugar que había sido centro de tortura, si estaba cerca de alguna capilla o cerca de un lugar donde habían ejecutado a alguien o si era un mural ecológico se hacía cerca de una plaza o sea tenía mucho sentido la cosa territorial”* (Luis Henríquez. Entrevista, 2011).

Por lo explicado, es que reposará en su finalidad; aportar información, pero es además una vía de concientización y movilización, de *“mantener una memoria y con ello un imaginario comunitario. De allí que su presencia más fuerte esté íntimamente ligada a un sentido combativo, confrontacional e imaginativo de la sociedad en la que se despliega”* agrega González. El mural se comparará en este espacio como un lenguaje codificado y como un instrumento referencial, pasando a ser una representación de algo, de un hecho, de un sentimiento, de una situación única o reiterada, de un momento histórico determinado y en primer lugar del habitante, que hará de él un vehículo indiscutible para que la representación social opere a pesar de su condición base; es efímero, persiste bien por horas, por días, meses y en ocasiones por años. Se le puede restaurar, sobreponer o sobre pintar otra imagen, se le pueden pegar afiches, rayar etc. En este sentido dos claros ejemplos serían los murales primero, del colectivo MAR pintado en el 2007 y que aún sigue restaurándose mediante la combinación de materiales y técnicas (**foto 15 e imagen 105**). Relevante se convierte el hecho que su imagen fue extraída de otro soporte visual; una foto (**imagen 97**).

Imagen 97. Autor: Álvaro Hoppe, 1984. Recorrido cortejo fúnebre del sacerdote André Jarlán, 1984. Fuente: <http://www.lanacion.cl/la-historia-de-la-misma-foto-con-28-anos-de-diferencia/noticias/2012-10-03/162559.html>.



En ella se atestigua un hecho histórico relevante en la vida social de La Victoria, pero bajo los parámetros visuales propios del colectivo en cuanto al uso de los colores, trazado, incorporación de nuevos personajes, por ejemplo, el funeral del padre André Jarlán en el mes de septiembre de 1984 cuando el cortejo fúnebre pasaba por el paso bajo nivel de calle San Diego con la Alameda. El fotógrafo chileno Álvaro Hoppe (56) pudo capturar ese instante que posteriormente será replicado y rediseñado en la imagen del mural, reforzando aquella idea de que la imitación exacta de una forma material es irrealizable como reflexionara Kandinsky (Kandinsky, 2003:56).

El segundo un ejemplo del que ya hablamos, el mural de Juanano que estuvo en Avda. 30 de octubre con Avda. Clotario Blest **(foto 2)**. La escena de este mural es tomada de una fotografía **(imagen 11)**, a la cual se emulará lo más bien posible por parte del autor del mural; aquí el tema del trabajo gráfico del negro y blanco, la escala de grises y la perspectiva no son muy utilizados en general por los muralistas o mejor dicho en el registro de murales interpretados, por lo que esta escena será preponderante, llamativa y distintiva entre los murales de la misma avenida. Será por esas razones que se le recuerda, incluso a veces se piensa que aun el mural está. Se añade a lo referido la propia intención del pintar, que trasciende a su misma función social como señalábamos. Tiene que ver con las condiciones materiales; con qué materiales valga la redundancia se dispone para pintar, condiciones emocionales, ideológicas, situacionales, determinan por un lado la actitud del colectivo o al individuo con la que se logrará el mural y por el otro, si esa imagen entregará el mensaje que se deseaba transmitir. La existencia o no de pintura para algunos no determinaría si se pinta o no;

*“Nosotros uno de las cosas que hemos hecho, desde plantillas, colajes en el muro, aparte de la pintura, trabajar con el barro, incluso el spray todo. Lo que sirva para aportar al mural, nosotros lo vamos hacer. Como te digo, en ese sentido **estéticamente y también ideológicamente desprejuiciados de cómo se muestra, si no tenemos con qué pintar, el barro no más, y vamos a solucionar el problema**”* (Rolando Millante. Entrevista, 2011).

En definitiva, operará además la circunstancia; quién pinta, en dónde y por qué se pinta. Por otro lado, puede existir una variación en la motivación del pintar, las personas del colectivo o brigada que se dirigen a pintar una escena determinada con un objetivo pre establecido, a veces ese contexto resulta alterado. La incitación del crear, por tanto, no es estática, pueden existir diversas intensio-

nes y en este sentido, la promoción del mensaje y de la misma composición cambia. Bajo estas palabras el pintor y muralista Antonio Kadima responde al punto de la funcionalidad del mural y muralismo, pero además responde a la temática de su estética;

“muchos murales tienen una intención al empezar y cuando se finaliza, el resultado, promueven otra cosa. A veces, algunos murales que no son con una intención estética quedan estéticamente hermosos entonces ese discurso va a primar sobre el discurso político, a la gente le gusta, al observador, a la vieja, al viejo ellos cachan cuando es más bonito” (Antonio Kadima. Entrevista exploratoria, 2008).

Esas características se extienden a La Victoria lugar donde la existencia de marcas territoriales, como vehículo de la memoria, se pueden apreciar mediante la presencia del mural. Esta presencia invitará a la diversidad de generaciones pertenecientes a la población, a mantener esta presencia, a otorgarle a ese lugar marcado por una imagen un sentido según el devenir histórico – temporal. En sí misma, la cuestión representacional que para este caso será un tema conducido por esta colectividad, se deriva en parte de la expectativa en la participación del poblador como espectador y habitante de ese espacio territorial como veíamos en Patricio Albornoz. En esto, habrá un modo de habitar y ocupar el espacio que se estará realizando constantemente en el uso de las calles, aquí la práctica del mural entrará en juego con la dimensión territorial y con la recreación del pasado y el presente en su deseo y necesidad de ser hablados inter generacionalmente, y expresados por medio de una estética específica, *“se trata de ganar espacios donde los sectores más marginados puedan expresar sus inquietudes tanto socio-políticas como artístico-culturales”* (Bellange, 1995:62).

En tal sentido, lo que se pintará corresponde en algunos casos a un trabajo metodológico del mural como Sebastián Ruz muralista y poblador de La Victoria nos lo explica. La metodología aplicada por su colectivo muralista MAR y actualmente PAC Gol a la que también pertenece Rodrigo Oyarce, se condice directamente con la coparticipación y cooperación en el mismo espacio que requiere de una organización y postura política de poder popular que no es sinónima de partidismo político, de pertenecer o militar en el PC o en el PS, más bien se trata de la instancia decisiva del qué pintar. Es en ese qué pintar donde se levanta el contexto po-

pular. Por esta razón, se pedirá que el concepto a utilizar o a desarrollarse en el muro, plantee una imagen representativa, llamativa, simbólica y propositiva en términos de cuál será el mensaje;

*“entonces cómo aprendemos con los murales y cómo la gente que está en nuestra población aprende de ellos, o sea la ganas de transformar el medio en el que estamos lo logramos a través del mural (...) y por lo cual desarrollado un método que se asocia con la educación popular, bajo lo cual había principalmente una etapa de información donde nos reuníamos con la gente para ver qué íbamos a pintar. Entonces ahí **desarrollábamos un concepto** porque siempre tuvimos presente que **nosotros no pintábamos para nosotros, sino que íbamos a pintar para el medio, para el entorno, para la gente de la población, un mensaje para ellos**”* (Sebastián Ruz. Entrevista exploratoria, 2008).

“entonces el mural de nosotros en lo pictográfico responde un poco a un proceso. Responde a una metodología que era esta metodología de educación popular también arraigada en esos conceptos, en esas teorías y eso nos permitió digamos tener una función clave a la hora de poder plasmar algo. No era una idea al azar de todos los participantes que estaban ahí, nosotros como muralistas y otras personas. No éramos solos nosotros los que participábamos, era una construcción paulatina” (Rodrigo Oyarce. Entrevista, 2014).

De esta forma se va cimentando y percibiendo cuál será la acción central para el colectivo; la participación comunitaria en el mural. En esa acción que operará también como condición, habrá un mensaje más abierto, cuyo contenido será un cuento transformador a partir de mediados de los 80’, en cuanto al intento de salir de donde se estaba como agrega Rolando Millante cuando se remonta a lo que para él fue la función del mural en ese periodo:

*“Pintar murales, pero contra la dictadura, denunciar específicamente. Era la denuncia puntualmente, era la denuncia. **Comunicar, denunciar y también ver cómo se enfrenta también el cuento, cómo salir de donde estamos también**”* (Rolando Millante. Entrevista, 2011).

Lo aportado por Rolando Millante se acopla a lo relatado por Alejandra “Hany” Silva (primer párrafo) ex habitante de La Victoria y ex integrante de la Brigada Muralista Autónomas de la misma población. Hany sintetiza sobre la actividad y el propio dinamismo con el que se fue presentando el mural en la población La Victoria; desde su apuesta política entendida como perspectiva de izquierda que aboga por un arte popular, hacia nuevas miradas sobre la política desde una concepción más auto gestionada, contin-

gente y transversal como la temática en torno a la violencia intrafamiliar y la violencia hacia la mujer una vez terminada la dictadura de Pinochet. Esa fue -en parte- para ella la finalidad de pintar y para el mismo colectivo que hasta mediados del 2000 propagaba;

*“Desde que llegué había murales, grupos de jóvenes que pintaban, que ya ahora son adultos. Antiguamente la temática era política, **ahora hay una gama bastante grande, por ejemplo, ahora el femicidio**, o los mismos hechos que han pasado acá, y otras cosas. La Brigada Muralista las Autónomas, tiene como tema central, la denuncia contra la violencia intrafamiliar”* (Alejandra Silva. Conversación, 2008).

La relevancia de esta agrupación de mujeres para Virginia Martínez una ex integrante, está en sus propias temáticas; pocos colectivos presentan la violencia intrafamiliar o hacia la mujer en sus murales. Por lo que aquí el mural pasa a tener una función más clara y directa; al escribir un texto denunciativo se agregaba el número de teléfono de ayuda del colectivo, para que la mujer violentada pudiese encontrar un apoyo u orientación en cuanto a qué hacer, a dónde solicitar ayuda, en quién apoyarse;

*“no íbamos contra los hombres, sino que por a la mujer, a que se informara, a que sufriera sus derechos, que supiera que tenía voz y voto, y que supiera que habíamos más ahí detrás (...) decirles que no tuvieran miedo, y que esos eran sus derechos y este su cuerpo, y de todas las violencias que hay porque no solamente hay una violencia. **Dejábamos en el mural el número de ayuda, para nosotras era mucho más importante lo que se escribía, el dibujo era una llamada de atención nomás**”* (Virginia Martínez. Entrevista, 2011).

Ambos extractos se relacionan con lo que agrega Mario Silva. Su relato es fundamental junto con los otros que profirieron las demás personas mayores, ya que hablan sobre los orígenes de la presencia del mural en La Victoria. Algunas personas cuentan que siempre se ha pintado, otras dirán al poco tiempo de realizada la toma comenzaron a aparecer principalmente para la campaña de Allende y después cuando se podía pintar, durante el periodo de Pinochet. Silva de esta manera se referirá a lo anterior;

*“claro no es de ahora, eso le explicaba a mi compañera porque estamos haciendo un recuerdo, nosotros siempre hemos visto porque yo no he participado, había gente especializada en eso, que era la BRP, que todavía existe. **Entonces siempre he dicho que es una expresión cultural y una manera de poder entregarle al pueblo de qué es lo que significa el mural**, esa sería la función de los murales, por ejemplo, aquí tuve un mural hace un tiempo que lo vino cuando empezaron hacer las mujeres maltratadas, Las Autónomas, ellas hicieron un mural aquí. **Y esa es una manera que tiene la gente de expresarse, de hacer denuncia porque no tiene los medios de comunicación** acá están totalmente amarrados, dicen lo mínimo o no dicen nada”* (Mario Silva. Entrevista exploratoria, 2008).

De acuerdo a estas palabras, la funcionalidad del mural devendrá en esa triada que es la de comunicar, educar y denunciar, un tanto retórico ya que en el acto comunicativo pueden operar las otras dos acciones, pero guiándonos en lo expuesto, cada una de ellas serían esenciales para poder significar y concretar el sentido del mural, más cuando se remite a sus orígenes y al acto performático gestado en la calle, la rapidez con que había que elaborarlo, la organización colectiva con la que se disponía para elaborar el mural y así la rapidez con la que se tenía que intervenir en la calle haciéndola tuya. Distinto a lo que hoy día se da en comparación a los años 80'; desde hace años las jornadas muralistas en esta población son pausadas, disponen los muralistas de horas para completar sus obras. Estos elementos remiten, por tanto, a un despliegue cultural importante en donde no se está atentos(as) si viene o no la fuerza policial, que sin embargo posibilita ejercer el derecho de marcarla y transitarla.

La gente en su mayoría es respetuosa con quien pinta, no llega y pasa por la vereda, tiene cuidado con los tarros de pintura, rodillos y brochas. De hecho, cuando se fotografía alguno, la gente se detiene para que capture la imagen; *“saque la foto no más, yo espero”*, *“ah disculpa voy a pasar delante del mural”*, incluso algunas personas quieren aparecer en la foto y piden una fotografía junto a él, otras preguntan de dónde vienes, te preguntan *“le gusta los murales?” Están bonitos, aquí siempre se han pintado, a mí me gustan”*. Tú tomas la foto desde la calle hacia el muro, las distancias no son largas, en esa medida se está ocupando la calle y se está entrando en un proceso de comunicación con el transeúnte, con quien vive ahí al igual de cuando se está pintando;

“Acá se dio una cultura muralista muy fuerte, por ejemplo, los que pintábamos no éramos más de cinco, pero a veces íbamos sumando más. El muralismo allá por el año 82' en plena dictadura, cuando hicimos el primer mural⁷⁴, era como arriesgar el pellejo, pero nosotros dale que dale nomás, incluso una vez nos llevaron detenidos, nos pegaron... pero ya después la calle es tuya, voy y pinto el mural donde sea, salga lo que salga” (José Molina. Entrevista exploratoria, 2007).

En dichas palabras, el acto del pintar implica un estar en la calle *“la calle es tuya”* podemos tomarlo primero, como acto simbólico encarnado en esa percepción de rebeldía que se siente al estar en ese espacio reconocido como un espacio público y que podría conver-

⁷⁴ Con esto se está refiriendo al primer mural pintado por la agrupación “Renacimiento” al cual perteneció hasta mediados de los años 90'.

tirse en el significante de esa libertad que emana de los cuerpos al pintar. La rebeldía en este sentido, si situará en una constante relación con el contexto socio político vigente del momento y con la propia tradición política que ha tenido el mural en el país. En tanto que ha materializado esa condición primigenia del mural y en general del arte; como práctica de creación que representa el mundo o el lugar habitado y percibido y en tanto represente los sucesos cotidianos y el ambiente general vivido por un pueblo, le dará carácter y contenido a la obra como señalara Carpani (1961).

Desde eso se podrá comprender lo riesgoso del pintar durante ese periodo *“arriesgar el pellejo”* y *“pinto el mural donde sea”*, reflejan las actitudes propias y concretas de la mayor parte de los muralistas y de José Molina; sus pinturas muralistas tenderían a modificar cierto estado de las cosas, por ejemplo, el miedo de las personas a manifestarse principalmente previo a los 80’ y la apatía actual que impera en la sociedad moderna, sobre todo en algunos jóvenes pobladores y tal vez así el tema de la misma droga que no estimula a muchos a crear, sino a materializar su vida estando evadidos y algo enajenados. Esta situación se vería enfrentada a este quehacer y práctica creadora, así al menos aparece en los testimonios y mayormente en los murales enseñados, que revierten el estado de esas problemáticas por medio de contenidos humanos y sociales que no necesariamente son positivos ya que se desea precisamente *“llamar la atención”* por medio de la utilización de íconos simbolizantes en la materialización plástica que es el mural.

Las siguientes imágenes responden a lo que se ha descrito e interpretado. Responden hondamente a las mismas condiciones espaciales, histórico culturales en las que se ha pintado en esta población, a las propias características del mural y, por otro lado, entregan una continuidad a los muros de las casas de los murales del registro presentado. Reflejan, además esas condiciones materiales como la del muro que en sí mismo es superficie y soporte. Muros que manifiestan un antes y el después; en sus pies de foto colocamos el número de la foto que corresponde al registro de las 27 imágenes, pero hay una **(imagen 108)** que fue tomada el año 2014 que da cuenta de la mixtura de estilos y técnicas; el graffiti, que se han instalado para no irse. Algunas del registro siguen siendo el mismo mural, otros no. Hay muros en donde siempre pinta la misma persona, brigada o colectivo como por muchos años hicieron las Autónomas en Ramona Parra con Cardenal Caro **(imágenes 101 y 102)**, o las UMCT y Mico en 30 de octubre con Mártires de Chicago o en 30 de octubre hasta el

día de hoy (**imágenes 98 y 99**) en el muro del Pedro Mariqueo. El colectivo MAR en el muro de Avda. Clotario Blest con 30 de octubre que ha reflejado la combinación de técnicas o la misma técnica de fondo degradado (**imagen 104 rostro del “Che” costado derecho mural”**) o en el muro de la esquina de 30 con la Ranquil (**imagen 105**), o el colectivo La Garrapata que pintaba en Eugenio Matte con 30 hoy gente de la misma comuna (**imagen 107**). En otros, la imagen muta o se completa simbólicamente diferente. Existe el cambio en algunos elementos compositivos de la imagen, escalas de color, disposición de elementos, de rostros, otros murales permanecen iguales y otros se han restaurado (**imágenes 80 y 81**) manteniendo la escena original, incluso los colores:

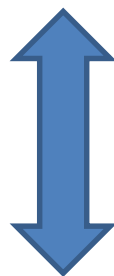




Imagen 98. Autor UMCT. Ubicación: Avda. 30 de octubre Con Mártires de Chicago. Fuente: archivo personal, terreno realizado 30 de octubre del 2010. (Fotos 1 y 11).



Imagen 99. Autor UMCT. Ubicación: Avda. 30 de octubre con Mártires de Chicago. Fuente archivo personal, terreno día 2 noviembre del año 2012. (Fotos 1 y 11).



Imagen 100. Autor: Las Autónomas. Ubicación: Ramona Parra con Cardenal Caro. Fuente archivo personal. Visita durante el año 2004. (Foto 21).



Imagen 101 Autor: Las Autónomas. Ubicación: Ramona Parra con Cardenal Caro. Fuente archivo personal. Terreno realizado día 30 de octubre del 2010. (Foto 21)



Imagen 102. Autor: Las Autónomas. Ubicación: Ramona Parra con Cardenal Caro. Fuente archivo personal. Terreno realizado día 30 de octubre del 2010. (Foto 21)

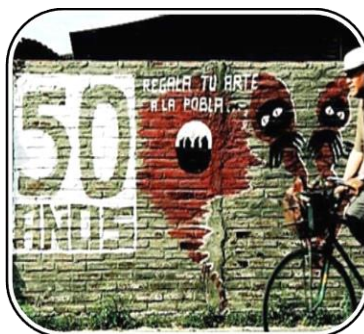


Imagen 103. Autor José "pelao" Molina. Ubicación: Avda. 30 de octubre. Fuente archivo personal terreno realizado mes de octubre 2007. (Foto 13).



Imagen 104. Autor: Colectivo MAR restaurando mural de Avda. 30 de octubre con Avda. Clotario Blest. Fuente: archivo personal, octubre 2007. (Foto 25 y 6).



Imagen 105. Autor: colectivo MAR. mural Homenaje a Jarlán y al Che. Ubicación: Avda. 30 de octubre con Ranquil. Fuente: archivo personal, terreno octubre del año 2011. (Foto 15).



Imagen 106. Autor: desconocido.
Ubicación: Avda. 30 de octubre con Acevedo Hernández.
Fuente: archivo personal terreno realizado 2010 (Foto 12)



Imagen 107. Homenaje al padre André. Ubicación: 30 de octubre con Eugenio Matte. Fuente: archivo personal, terreno día 3 de noviembre del año 2012, durante festival de hip hop. (Foto 3).



Imagen 108. Autor: Cami Na. Graffiti "Justicia para Ema". Ubicación: Ramona Parra con Aurora de Chile. Fuente: archivo personal terreno realizado 25 octubre 2014

CAPÍTULO SEXTO

VI. CONCLUSIONES

1. Conclusiones finales

Nuestra reflexión central circunda sobre la idea de una imagen; imagen “impresa” en un muro que a partir de lo todo lo señalado dio cuenta del espacio y del modo de representación que despliega esta comunidad. Acorde a esto, se pudo responder la pregunta central de investigación acerca de cuáles son las principales características y/o componentes y funciones del mural de la calle que le permiten intervenir y constituirse en práctica de territorialización y memorialización de la Población La Victoria. A partir de esto, debemos centrarnos en ciertos elementos funcionales y simbólicos que vimos caracterizan a tal proceso y que permiten operacionalizarlo principalmente a través de los siguientes procesos:

-La reconstrucción del pasado colectivo de esta población y así su manera de representarlo es ayudada por la prestancia de cada imagen inscrita en los muros. A partir de esto, reafirmamos el interés en trabajar con la fotografía del mural utilizada como fuente de análisis y documento histórico en términos de lo revisado en Raposo (2009), Brisset (1999) y en Cárdenas (2006), pudiendo haber visto cómo su contenido visual se relaciona con el entorno sociocultural en la que fue capturada y cómo ésta puede marcar territorial y simbólicamente, en términos de que la imagen incesante y colectivamente se erige hablando del lugar donde se inscribe, pudiendo dar cuenta entonces, de esa correlación histórica dada entre espacio social y ser humano que lo habita tan marcada por lo político.

-La imagen en su propia reminiscencia, por tanto, se unirá a esta propuesta plástica y a una memoria en actos de compromiso y resistencia que persuaden al espectador residente o visitante. La resistencia comprendámosla a partir de los resultados enseñados como una lucha proactiva y un dispositivo cultural en tanto las imágenes del mural callejero mostradas, son la prueba de que el pensamiento se inscribe en un objeto, tenga éste las características que tenga, convirtiéndolo en un “carretón” de expresión para sus habitantes versus las múltiples manifestaciones visuales producidas en nuestra contemporaneidad, principalmente las emergi-

das de la revolución en los sistemas de comunicación y con ello las tecnologías digitales profusamente incorporadas en el comportamiento humano, siempre en función de una multiplicidad de imágenes inmediatas.

-Por otro lado, el trabajo pictórico –del mural- servirá como vehículo de autoafirmación individual y colectiva en un constante vínculo con el territorio. El mural, por tanto, cobra preeminencia, sentido y un mayor apego físico a determinadas características de los años pasados en este lugar, a partir de una reivindicación de la estrategia fotográfica. Ratificamos la idea de que es una colectividad humana que habita en un territorio inserto en una sociedad donde la imagen tendrá una preminencia ideológica que cautiva enormemente al público a través de sus diversas plataformas de difusión, pero el mural como práctica social es transitorio, efímero, se crea y recrea, se mira, se interviene, se restaura, se re pinta, se observa principalmente de frente de manera -in situ- en la calle, como condición fundamental. Sus demás características o condiciones de existencia se referirán aparte de su esencia, en que va siendo retocado, y a veces rayado y rematado constantemente con otras marcas simbólicas dando cuenta de que su permanencia es condicionada por el movimiento humano y del propio entorno físico; sus imágenes se van reactualizando, emiten una imagen-consigna diaria que se inmuniza con y desde el acontecer diario. De esta manera, el mural subyace a una continua innovación, esto en términos de la mezcla de técnicas, de intercambios de ideas, de conocimientos, y también de su funcionalidad resumida en la triada de; comunicar, educar y denunciar, funciones que dependerán del muralista y del nivel de diálogo que se haya generado con la comunidad de La Victoria.

-En tanto, el proceso de memorialización en el espacio territorial de la población en términos de su reconocimiento a nivel de significancia y funcionalidad, expresa esa auto adscripción y ciertos grados de correspondencia con rasgos de filiación entre comunidad y territorio por lo que apoyarse en Yory (2003) y en Silva (1997) nos fue relevante, y que es lo que deseábamos interpretar mediante el registro fotográfico de murales aplicado a pobladores(as). En este sentido tal producción visual se instaló y reconoció en un espacio ideológicamente construido si nos remitimos a Lefebvre (1993) y al cual ahora podríamos calificar de abierto. Es decir, los 27 murales interpretados corresponderían al periodo pos pinochetista aludiendo al término de Rodríguez – Plaza (2005) cuando se des-

cartucha la política, que fueron pintados entre el año 1990 y el 2014, salvo el mural -del registro- más antiguo y reconocible entre los(as) entrevistados(as) y por su misma data inscrita, al cual el muralista Luis Henríquez le evocó el cuadro de Guernica de Picasso. Aquel mural ubicado en calle Ramona Parra con Mártires de Chicago cuya fecha de realización fue en 1988, ha vivido procesos de restauración y ha sido repintado, principalmente cambio de color en las figuras humanas y en su fondo, pero no así cambios en su iconografía. Éste, apuesta por una ambigüedad en sus figuras humanas como una manera accesible de simbolizar el tema de la libertad, aunque manteniendo emblemas nacionales como la bandera chilena que estarían personificando la sujeción a cierta ideología nacionalista. Ese mural además anticipa el término de la represión vivida por largos años, de allí la libertad expresada en los personajes centrales como lo hizo también el mural de las UMCT, donde la mujer en primer plano, o el mismo mural realizado en homenaje a las mujeres de la toma, rea firman la sensación aludida.

-Una vez que estas fotos de murales se observan dan espacio al propio muralista de reinterpretar y opinar acerca del carácter artístico de estos murales, y junto a ello, de sus funciones centrales que fueron poderosamente identificadas por sus receptores. Acorde a esto podemos señalar que el mural como obra de un muralista o de un colectivo tiene garantizada su posibilidad comunicativa como dijera Ricardo Carpani (1961). El o la muralista ha captado de esa construcción de la realidad ciertos elementos para plasmarlos en su obra, constituyéndose de este modo en un producto social que es gestado en un determinado momento del desarrollo histórico de La Victoria, al igual como empezó a gestarse en el México de principios del siglo XX donde el muralismo monumental fue el vehículo para la transformación y representación social para las clases trabajadoras; campesinos y obreros. Desde ahí que el mural, se erija y reproduzca a través del muralista que ha pintado en La Victoria, que propugna lo poblacional por sobre lo patriótico, pero en cuya reminiscencia –en la mayoría de los casos- aparecerá lo fundacional como matriz simbólica. Esta matriz conduce una cotidianeidad sustentada en el territorio y en una memoria colectiva que está conformada de otras individuales con recuerdos y olvidos de historias particulares sujetas a ella. Una matriz atravesada por problemáticas complejas como el narcotráfico que paraliza y atur-

de a algunos espacios y cuadras y a jóvenes del lugar. En todo caso aquello sería transversal en esta capital urbana donde se entrelaza la realidad globalizada que podremos vincularla con eso local.

-Lo mencionado en torno a la práctica del mural, dependerá de las condiciones de cómo esté el muro antes de pintar y también de su ubicación geográfica y aquí podemos recordar nuestra hipótesis de investigación que se responde con y en lo anteriormente sugerido; en tanto la producción cultural se corporiza en determinados símbolos de carácter público que reflejarían modos de ver y sentir el mundo en términos de Geertz (2003). Acá se concentraría potentemente ese reordenamiento territorial en tanto el reconocimiento del mural que ya no está, accede a observar cómo era ese espacio público, qué es lo que había y ya no o en otras palabras; *“sí, botaron ese muro de esa botillería donde estaba ese mural”, “sí ese es el muro de 30 con La Feria”, “ahah ahí donde pintaban Las Autónomas”, “en ese muro siempre pinta el MAR y al lado está el almacén”, “por ahí mataron a mi amigo, cerca de donde estaba –o está- ese mural, lo mataron pa’ esa fecha”, “sí ese mural queda en Ramona Parra como a la altura del 33”, “ahaha este estaba me parece en Depa –por Departamental- pero le pegaron afiches”, “ahah este mural es el que pintaron pa’ los 50 años de la población en la junta de vecinos”, “este mural es el del Pedro Mariqueo”, “si poh, ahí en la casa del cura siempre se ha pintado un mural, desde que lo mataron”, “ese mural lo pintaron hace tiempo después del plebiscito del No”, “ese se hizo pa’ unas jornadas muralistas”, “no me acuerdo de este mural, yo no paso mucho por ahí”.*

Las frases anteriores, son una muestra de cómo cotidiana y eventualmente en términos de cuando se ve la fotografía, el mural permite al habitante y al visitante reconocer un lugar comunitario o la casa de algún vecino o amigo(a), de cómo estaba esa calle o avenida hace algunos años, incluso hasta del flujo peatonal y vehicular y a partir de eso se procederá a recordarlo, a ubicarlo espacialmente, a contextualizarlo según la cuadra. Esto posibilitará visualizarlo y caracterizarlo de un modo espacial, simbólico e histórico. Aquello se demuestra en la misma interacción social generada entre investigadora y entrevistados(as), en tanto estos(as) daban su visión de mundo, del vivir en este lugar, de lo que recordaban, prestando atención de cómo una imagen podía ser interpretada por

ellos(as) mismos(as) pudiendo develar el elemento que en ese mural los(as) representase, lo cual les permite reafirmarse como individuos pertenecientes a algo mayor y como individuos pensantes y hablantes.

-Por tanto, los componentes del mural se condicen fundamentalmente con nuestros objetivos específicos, en cuanto a que su proceso de producción deviene de una imagen mental, luego ésta se recrea y por último se inscribe de un modo socializante. Bajo estos parámetros propone una especificidad sobre quiénes la “fijaron”; muralistas en interacción con la gente, con la cotidianeidad y mayormente en un contexto de celebración/conmemoración. Así, las imágenes fotográficas de los murales se convirtieron en el medio de activación de la memoria, siendo significadas y descritas en los relatos según las percepciones y definiciones de cada entrevistado(a). De esta manera la memoria homologada a la historia se vislumbra en cada respuesta y al momento del reconocimiento fotográfico, lo cual se contradice casi totalmente a lo propuesto por Nora (2006), a esa diferenciación que realizada entre lo que se entiende tanto por memoria como por historia. A partir de las narrativas victorianas y muralistas se divulga que el mural cuenta una historia, por ejemplo, la historia de la llegada a la chacra La Feria, de cómo se llegó al terreno, qué hechos ocurrieron en los 80’, o de que no debe hacerse si apelamos al tema de la violencia; el mural también estaría educando a partir de lo negativo. Desde esas y otras temáticas se estaría educando principalmente a los más jóvenes según la mayoría de los(as) entrevistados(as) como otra de las funciones primordiales de la expresión muralista.

-En base a eso y a lo revisado, es concluyente esa marcada y distintiva identidad de carácter popular fuertemente anclada al hecho fundacional. Por tanto, el imaginario coproducido que se tiene de la historia y de la memoria de la población han posibilitado la operacionalización del principio básico que es el “*reforzamiento identitario*” si retomamos a Garcés (1998), asentado en la identidad victoriana que no es emergente; se es de La Victoria o victoriano(na) antes que poblador, antes que vecino de Pedro Aguirre Cerda, incluso antes que chileno(a) en algunos casos, pero, de todas formas, consiste en un proceso de construcción permanente en tanto vivo dentro de una ciudad que me manda ciertos elementos que bien puedo tomarlos, reapropiarlos, reacondicionarlos o bien desecharlos, de eso trata también esta mundialización; que esos “dominados(as)” logren resignificar las ideas y elementos masifica-

dos. Idea que se completa con la reflexión de Stuart Hall (1992) sobre la identidad en cuanto se produce en el espacio donde se entrecruzan procesos de sujeción y subjetivación, una identidad también pensada en el cruce de lo global con lo local, entre el pasado y el futuro, entre lo estable y el movimiento, y será en estos términos donde la importancia de la nominación de calles refleje ese cruce o interconexión; sus nombres permiten aproximarnos no solo a una historia local y nacional, también internacional, aquel elemento o situación que representase al cuerpo de dirigentes fue captada y reapropiada espacialmente a través de la nominación de las cuadras.

-De esto deriva el proceso de construcción dialéctica de la realidad y desde la propia elaboración individual de esa realidad. Se refuerza de esta manera que el sentido de la autoadscripción de las personas entrevistadas se produce en base a la conciencia de clase que aún se tiene; pertenecen a la clase popular, al pueblo, en tanto se es descendiente de las capas sociales más pobres, de aquella clase que comenzó a habitar la *ciudad bárbara* señalada por Vicuña Mackenna. De esas que comenzaron a poblar las fajas de tierras colindantes por el lado norte y sur del río Mapocho que funciona hasta hoy en día como una frontera y borde visual de la ciudad de Santiago donde se encuentra la ciudad de los otros como dijera Márquez (2014) remitiendo y reforzando la idea de su carácter fronterizo como señalara Castillo (2006). Sin embargo, dejamos abierta la interrogante de cómo el mural frente al escenario actual caracterizado por esa hipermediación de imágenes, podrá convivir extendidamente con tales condiciones presentadas fuertemente desde mediados de los años 80' y con ellas, ciertos principios esenciales de producción como la de ser una creación y práctica colectiva, en donde el imaginario social se ha conformado a partir y en ideas que han sido compartidas, expresadas y transmitidas intergeneracional mente, desde la perspectiva del interaccionismo simbólico de Blumer (1982).

Bibliografía general de la tesis

Fuentes primarias

- Cleary, Patricio. (1988) “Cómo nació la pintura mural política en Chile”. *Revista Araucaria de Chile*, N° 42, 1988. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-72150.html>. Consultado en 26/09/2014.
- Gallardo, Bernarda. (1986). “Espacio Urbano y Mundo Poblacional”. Material de discusión programa FLACSO – Santiago de Chile N° 88. agosto 1986. En: <http://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1986/000837.pdf>. Consultado en 25/07/2014.
- Parramón, María José. (1969) “Así se pinta un mural” Colección aprender haciendo. Ediciones Barcelona, Segunda Edición 1972.
- Saúl, Ernesto. (1972) “Pintura social en Chile”. Colección Nosotros los chilenos, n° 13, serie Hoy cantamos. Ediciones Qui-mantú. Santiago, Chile.
- _____ (1991) “Artes visuales 20 años 1970 – 1990”. Ministerio de Educación. Departamento planes y programas culturales. División de Cultura. Santiago.
- “La Victoria. Rescatado su historia”. Varios autores. Editorial Arcis. Grupo de trabajo de La Victoria. Santiago de Chile. 2007.
- “Memorias de La Victoria. Relatos de Vida en torno a los inicios de la población”. Edición producción identidad grupo de memoria popular. Santiago de Chile. 2004.
- “Pasado: victoria del presente”. Grupo salud poblacional Manuel Paiva. Santiago, octubre de 1989.
- PLADECO PAC Tomo I. Región Metropolitana. Ilustre Municipalidad de Pedro Aguirre Cerda. Plan de Desarrollo Comunal. Tomo I. Caracterización diagnóstico técnico comunal. En: <http://www.pedroaguirrecerda.cl/w121/index.php/pladeco>. Consultado en 10/04/2014.

- “Poemas de la Población La Victoria. 50° Aniversario 1957 – 2007. Nuestra lucha es cambiar esta realidad no acomodarnos a ella”. Editado por la Comisión Organizadora del 50° Aniversario de la Población La Victoria y fue impreso con el apoyo Ministerio del Interior. Octubre, 2007.

Libros, tesis, revistas

- Alcatruz Riquelme, Paula. (2004). “Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador”. En: www.anuariopregrado.uchile.cl/.../AnuarioPregrado_Aqui_Se_Pinta.pdf. Consultado en 31/07/2007. Pp. 1 – 17.
- Alfaro, Mauricio y et.al. (2013) “Las rutas perdidas. Rescate iconográfico del Huasco Alto”. Consejo nacional de la cultura y las artes, FONDART regional convocatoria 2013.
- Araya, Sandra. (2002). “Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión”. Cuaderno de Ciencias Sociales 127. Sede académica, Costa Rica. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). En: <http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/ICAP/UNPAN027076.pdf>. Consultado en 16/05/2015.
- Assmann, Jan. (2007) “¿Qué es la “memoria cultural”? en Pensamientos de los confines. Editorial Fondo de Cultura Económica, número 21, Buenos Aires.
- Auge, Marc y Colleyn, Jean - Paul. (2004). “¿Qué es la Antropología?”. Editorial Paidós. Barcelona, 2005.
- _____ (2007) “El oficio de Antropólogo. Sentido y Libertad”. Editorial Gedisa, S.A. Barcelona.
- Avello, Jesús David y et.al. (1989) “Constructores de ciudad. Nueve historias del primer concurso “Historia de las poblaciones”. Ediciones Sur. Santiago, Chile.
- Banchs, María. (2001). “Jugando con las ideas en torno a las representaciones sociales desde Venezuela”. En: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20683/1/articulo1.pdf>. Consultado en 16/05/2015.
- Barfield, Thomas (ED.) (2001) “Diccionario de Antropología”. Bellaterra Edicions. Primera edición 2000.

- Barabás, Alicia. (2003) “Diálogos con el territorio. Simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México”. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Volumen I. México.
- Bellange, Ebe. (1995) “El mural como reflejo de la realidad social en Chile”. LOM Ediciones, Santiago.
- Berger, John. (2000) “Modos de ver”. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona.
- Berger, L. Peter y Luckmann, Thomas. (1968) “La construcción social de la realidad”. Amorrortu editores. Buenos Aires, 2001.
- Blumer, Herbert (1969). “El Interaccionismo Simbólico. Perspectiva y método”. Ed. Hora S.A. Barcelona, 1982.
- Boisier, Sergio. (1997) “El vuelo de una cometa. Una metáfora para una teoría del desarrollo territorial”.vol. 23, no. 69. En: <http://www.eure.cl/numero/el-vuelo-de-una-cometa-una-metafora-para-una-teoria-del-desarrollo-territorial>. Consultado en 03/04/2011. Pp. 7-29.
- _____ 2001. “Crónica de una muerte frustrada: el territorio en la globalización”. En: www.scribd.com. Consultado en 03/04/2011. Pp. 1- 16.
- Bourdieu, Pierre y et.al. (2014) “¿Qué es el pueblo? LOM Ediciones. Santiago, Chile.
- Brisset Martín, Demetrio. (1999) “Acerca de la fotografía etnográfica”. En: www.ugr.es/~pwlac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.html. Gazeta de Antropología, Nº 15, 1999, Artículo 11. Consultado en 19/06/2014.
- Butler, Judith y et.al. (2014) “¿Qué es el pueblo? LOM Ediciones. Santiago, Chile.
- Candau, Joel. (2002) “Antropología de la Memoria”. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires.
- Cárdenas, Carlos. (2006). “Imágenes de Trabajo. Reflexiones hacia una Antropología Visual Aplicada. El caso del Proyecto Internacional Juvenil Barrios del Mundo y su enfoque comunicativo. En: www.rchav.cl/imagenes8/imprimir/cardenas.pdf. Santiago, diciembre 2006. Consultado en 10/05/2007. Pp. 1-6.

- Carrasco Martínez, Adolfo. (2002) “Las Conmemoraciones en la Historia”. Universidad de Valladolid.
- Carpani, Ricardo. (1961). “Arte y Revolución en América Latina”. Ediciones de la Izquierda Nacional. En: <http://www.quedelibros.com/libro/63328/Arte-y-revolucion-en-America-Latinapdf.html>. Consultado en 01/10/2015.
- Castillo Espinoza, Eduardo. (2006) “Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile”. Editorial Ocho Libros Editores. Santiago, Chile.
- Conklin, Harold. (1977) “Etnografía” en la antropología como ciencia”. Editorial Anagrama, Págs. 153 – 160.
- Castells, Manuel. (1999). “Globalización, Identidad y Estado en América Latina”. En: www.gobernabilidad.cl/documentos/globalizacion.doc. Pgs. 1- 18. Consultado en 11/04/2011.
- _____ (2003) “El poder de la identidad”. En: <http://www.globalizacion.org/opinion/CastellsNacionalismo.htm>. Consultado en 24/09/2014. Pp. 1 -3.
- _____ (2010) “Globalización e identidad”. Quaderns de la Mediterrània, 14 versión en español En: http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/14/qm14_pdf_esp/14.pdf. Consultado en 21/10/2014. Pp. 254-262.
- Chevalier, Jean. (1986) “Diccionario de los símbolos”. Editorial Herder. Barcelona. En Consultado en 08/06/2015.
- Civallero, Edgardo. (2006) “Aprender sin olvidar: lineamientos de trabajo para la recuperación de tradición oral desde la biblioteca”, en 2do Foro Social de información, Documentación y Bibliotecas. México D.F., septiembre del 2006. En: www.bitacoradeunbibliotecario.blogspot.com. Consultado en 17/08/2006.
- Cruz Salazar, Tania. (2004) “yo me aventé como tres años hacienda tags ¡sí, la verdad, sí fui ilegal! Grafiteros: arte callejero en la ciudad de México”. Desacatos, núm. 14, primavera – verano, 2004, En: <file:///C:/Users/Susana/Desktop/3%20Testimonio%202.pdf>. Consultado en 23/10/2014. pp. 197 – 226.
- _____ (2010) “Writers, taggers, wraffers y crews. Identidades juveniles en torno al grafito”. Nueva antropología vol. 23, no. 73 México ene./jun. 2010 En: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-06362010000100006. Consultado en 03/12/2011.

- De Certeau, Michel. (1996) “El oficio de la historia. La invención de lo cotidiano. Artes de hacer”. Universidad Iberoamericana. Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente. Centro francés de estudios mexicanos y centro americanos. México, D.F.
- Delgado, Manuel. “El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos”. Editorial Anagrama S.A. Barcelona, España, 1999.
- Duque, Félix. (2001) “Arte público y espacio político”. Ediciones Akal, Arte y Estética 61, S.A., Madrid.
- Durand, Gilbert. (2004) “Las estructuras antropológicas del imaginario”. Fondo de Cultura económica. México.
- Espinoza, Vicente. (1988) “Para una historia de los pobres de la ciudad”. Ediciones SUR, Colección Estudios Históricos. Santiago.
- Garcés, Mario. (1998) “Historia de la comuna de Huechuraba. Memoria y oralidad popular urbana”. ECO, Educación y Comunicaciones. Santiago.
- _____ (2002) “Tomando su sitio. El movimiento de pobladores de Santiago, 1957 - 1970”. LOM Ediciones, colección movimientos sociales. Santiago.
- García Canclini Néstor (1987). “Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?”. En: www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf. 2010. Consultado en
- _____ (1997). “Imaginarios urbanos”. Editorial Universitaria de Buenos Aires EUDEBA. Buenos Aires. 2da Edición 2005.
- Geertz, Clifford. (1973) “La interpretación de las culturas”. Editorial Gedisa, S.A. Barcelona, España, 2003.
- Goicovic, Igor. y et.al. (2015) “”. CLACSO, Buenos Aires. Agosto. En: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20151009041407/Cultura.pdf>. Consultado en 19/10/2015.
(2015)

- Gómez, Pablo Pedro y et.al. (2007) “Arte y Etnografía. De artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes”. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá.
- González, Cruz – Manjarrez, Maricela. (2001) “Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común”. En: redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/369/36907811.pdf. Consultado en 16/09/2007. Pp. 175 – 188.
- González, Martínez, Luis. (2004) “La Investigación etnográfica en educación y la observación como indagación y método de trabajo en la investigación cualitativa”. En: <http://kino.iteso.mx/~luisg>. Consultado en 23/09/2009. Pp. 3- 45.
- Gray, Brian. (2008) “La calle como lienzo en disputa: espacio público y arte en Santiago”. Tesis para optar al Grado de Licenciatura en Antropología. Tesis para optar al título de Antropóloga. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago.
- Grimson, Alejandro y et.al. (2011) “Antropología Ahora, debates sobre la alteridad”. Siglo veintiuno editores. Buenos Aires.
- Guattari, Félix – Rolnik, Suely. (2006) “Micropolítica. Cartografías del deseo”. Edición Traficantes de Sueños. Madrid, 2006. En: <http://esferapublica.org/cartografiasdeldeseo.pdf>. Consultado en 17/07/2014
- Guber, Rosana. (2001) “La Etnografía. Método, Campo y Reflexividad”. Grupo Editorial Norma.
- Hadjinicolaou, Nicos. (1999) “Historia del arte y lucha de clases”. Editorial Siglo XXI.
- Halbwachs, Maurice. (2004) “Los marcos sociales de la memoria”. Anthropos Editorial. Barcelona.
- Hobsbawm, Eric (1994). “Historia del siglo XX”. Grupo Editorial Planeta. 3ra edición en Buenos Aires, Argentina, 2010.
- Hernández Espejo, Octavio. (1998) “La fotografía como técnica de registro etnográfico”. *Revista Cuicuilco*, volumen 6, n° 13. Mayo - Diciembre, México.
- Isla, Alejandro. (2004) “Los usos políticos de la memoria y la identidad” en *Estudios Atacameños* n° 26. Universidad Católica del Norte.
- Izquierdo, Iván. (1992) “¿Qué es la Memoria?”. Editorial Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A, Buenos Aires.

- Jelin, Elizabeth. (2002) “Los trabajos de la Memoria”. Cap. 4. Siglo Veintiuno: Memorias de la represión. España.
- Jodelet, Denise. (2008) “El movimiento de retorno al sujeto y el enfoque de las representaciones sociales”. *Revista Cultura y Representaciones Sociales*. Año 3, núm. 5, septiembre. México. En: <http://www.journals.unam.mx/index.php/crs/article/view/16356>. Consultado en 09/05/2014.
- Kandinsky, Vassily. (2003) “Sobre lo espiritual en el arte”. Ediciones Libertador. Buenos Aires.
- Ladizesky, Julio. “El espacio público y la centralidad barrial” (I). *Revista SCA* N° 190. En: <http://www.arquitectura.com/gep/gep5.htm>.
- Lander, Sergio. (1999) “Muralismo Mexicano. Cantos y Sollozos por la Dignidad Humana”. *Revista de la facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae*, n° 1. Santiago, Chile.
- Lara López, Luis Emilio. (2005). “La Fotografía como documento histórico - artístico y etnográfico: una epistemología”. En: www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2005/lara2005.pdf. Pgs. 2 – 28. Versión electrónica de la Revista de Antropología Experimental, n° 5. Texto 10. Universidad de Jaén (España). Consultado 12/01/2015.
- Le Goff, Jacques. (1991) “El orden de la memoria. El tiempo como imaginario”. Ediciones Paidós. Barcelona.
- Loyola, Manuel. (2006) “Los pobladores de Santiago en su fase de incorporación a la vida política nacional 1952-1964”. Cuadernos de Ideas 3, ediciones Universidad Católica Raúl Silva Henríquez. Santiago, septiembre.
- Lynch, Kevin. “La imagen de la ciudad” (1960). Ediciones Infinito/Buenos Aires Argentina, 1970.
- Manríquez, Viviana. (1999) “De identidad e Identidades. Una aproximación desde la etnohistoria a las identidades de las poblaciones indígenas del partido del Maule en los siglos XVI – XVII”. En *Revista de la Academia-4*.
- Márquez, Francisca. (2004) “Cultura y pobreza: Alcances conceptuales”. *Revista diálogo educacional*, vol. 4, n° 11. Enero – abril, 2004. En: Consultado en 05/11/2012.

- _____ (2008) “Deseos e identidad en disputa. Santiago de Chile: 1958 – 2008”. En: http://www.antropologiavisual.cl/marquez_12.htm#Layer2. Revista Chilena de Antropología Visual, número 12, diciembre 2008. Pp 147–170. Santiago, Chile. Pp. 147 – 170.
- _____ (2014) “Inmigrantes en territorios de frontera. La ciudad de los otros. Santiago de Chile” Revista EURE. vol. 40 N° 120. En: Consultado en 04/10/2014. Pp. 49 – 72.
- Martín, Nieto, Eva. (2005). “El valor de la fotografía. Antropología e imagen”. En: www.ugr.es/~pwlac/G21_04Eva_Martin_Nieto.html. Doctoranda del Programa de Doctorado en Antropología Social. Universidad Autónoma de Madrid. Consultado en 31/03/2008.
- Merino, Roberto. (1997) “Santiago de memoria”. Editorial Planeta Chilena S.A. Santiago, Chile.
- Moscovici, Serge. (2002) “La representación social: un concepto perdido”. Modulo: Aproximaciones teóricas, nociones prácticas y representaciones. Lectura complementaria. Lima. En: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/tallmosc.pdf>. Consultado en 09/05/2014.
- _____ (s/a) “Conciencia social y su historia”. En <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/polis/cont/19991/pr/pr3.pdf>. Consultado en 09/05/2014.
- Musacchio, Humberto. (2007) “El taller de la Gráfica Popular”. FCE. México.
- Nora, Pierre. “Les lieux de mémoire” (1984). LOM Ediciones. Santiago, 2009.
- Ocampo, Gloria Isabel. (1993) “Entre la localidad y la nación. Aspectos políticos de la construcción de identidades en un contexto regional” en *Revista colombiana de Antropología*. Instituto Colombiano de Antropología. Volumen XXX, Bogotá. Pp. 101 – 125.
- Ong, Walter. (1987) “Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra”. Primera edición en español FCE, México.
- Pérez, Pallares, Francisca. (2014). “Representaciones y prácticas cotidianas del espacio doméstico y el suburbio burgués. Barrio El Golf, Santiago 1930 – 1960”. Tesis presentada a la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Pontifi-

cia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos. Santiago, Chile. Agosto.

- Ponce de León, Omar y Jesús Manuel de Miguel Rodríguez. (1998) “Para una sociología de la Fotografía”. En: www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=757632. Versión electrónica de la revista Reis, Revista española de investigaciones sociológicas, n° 84. Consultado en 23/09/2009. Pp. 83 – 124.
- Pozzi, Claudio y Cajías de la Vega, Magdalena y et.al. (2015) “Cultura de izquierda, violencia y política en América Latina”. CLACSO, Buenos Aires. Agosto. En: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20151009041407/Cultura.pdf>. Consultado en 19/10/2015.
- Pratt, Louisse Mary. (1991) “Retóricas de la antropología”. Editorial Juca. Madrid.
- Raposo Quintana, Gabriela. (2009). “Narrativas de la imagen: Memoria, relato y fotografía”. En: <http://www.antropologiavisual.cl/imagenes13/imprimir/raposo.pdf>. Revista Chilena de Antropología Visual - número 13 - Santiago, junio 2009 - 79/103 pp.- ISSN 0718-876x. Rev. chil. antropol. vis. Pp. 1 – 21.
- _____ (2012). “Territorios de la memoria: La retórica de la calle en Villa Francia”, En: <http://polis.revues.org/3709>; DOI: 10.4000/polis.3709. *Polis* [En línea], 31 |. Consultado en 21/07/2012.
- Rodríguez López, Isabel María. (2005) “Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología”. En: www.liceus.com. Consultado en 18/04/2010. Pp. 1 – 18.
- Rodríguez – Plaza, Patricio. (2001) “La pintura callejera chilena. Manufactura Estética y Territorialidad” en “*AISTHESIS. Revista chilena de Investigaciones Estéticas*”. Instituto de estética. Facultad de filosofía pontificia universidad católica de chile, N° 34. Santiago – Chile. Consultado en 26/09/2014)
- _____ (2003) “El Chile de la Unidad Popular: Una Mirada a la Visualidad Urbana de Aquel Tiempo” en “*AISTHESIS. Revista chilena de Investigaciones Estéticas*”. Instituto de estética. Facultad de filosofía pontificia universidad católica de chile, N° 36. Santiago – Chile. Consultado en 26/09/2014.
- _____ (2005) “Estética, política y vida cotidiana. El caso de la pintura callejera chilena”. Núm. 3. En: www.bifurcaciones.cl. Consultado en 21/04/2007. Pp. 1 – 9.

- _____ (2011) “Pintura Callejera Chilena. Manufactura Estética y Provocación Teórica”. Editorial Ocholibros, Santiago, Chile.
- Sandoval Espinoza, Alejandra. (2001) “Palabras escritas en el muro. El caso de la Brigada Chacón” Colección Intervenciones en la Ciudad. Santiago de Chile: Ediciones SUR, 1ª edición. En: www.sitiosur.cl/r.php?id=231. Consultado en 02/05/2011.
- _____ (2002) “Para una lectura de grafitis en las ciudades de América Latina”. Trabajo realizado para el Seminario de Teoría Crítica Latinoamericana, profesor Grínor Rojo, del Magíster en Estudios Latinoamericanos Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile. En: www.sitiosur.cl/documentosdetrabajodetalle.php?id=69. Consultado en 02/05/2011.
- Sautu, Ruth y Paula Boniolo, Pablo Dalle y Rodolfo Elbert. (2005) “Manual de Metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de metodología”. CLACSO Colección Campus Virtual, Buenos Aires, Argentina. 192 p. ISBN 987-1183-32-1. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/biblioteca>. Consultado en 13/01/2015.
- Schindel, Estela. (2009) “Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano” en Política y Cultura. Primavera 2009, núm. 31. En: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=320655>. Consultado en 14/12/2014. Pp. 65-87.
- Segovia, Olga y Diego Rodríguez. (2007). “Herminda de La Victoria: Recuperación de memoria histórica y diseño participativo de espacios públicos” en “Espacios públicos y Construcción Social. Hacia un ejercicio de ciudadanía”. Ediciones SUR. Santiago, Chile. Pp. 137 – 152.
- Serna, Justo. (2001) “¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria colectiva?”. En: www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article_id=1139. Consultado en 05/07/2014.
- Silva, Armando. (1992) “Imaginario Urbano. Cultura y comunicación urbana”. Tercer Mundo Editores. Tercera edición aumentada, Colombia, abril de 1997.
- Solares, Blanca. (2011). “Gilbert Durand, *imagen y símbolo*, o hacia un nuevo espíritu antropológico”. *Revista mexicana de Ciencias y Sociales*. Vol. LVI, No. 211. División de Estudios de Posgrados de la FCPyS de la UNAM, enero – abril, pp. 13 – 24. ISSN-0185-19-18. En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=42119256002>. Consultado en 08/04/2015.
- Subercaseaux, Bernardo. (2002) “Nación y Cultura en América Latina. Diversidad cultural y Globalización”. Editorial LOM. Santiago, Chile.

- Taylor, J. S. y R. Bogdan. (1987) “Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación. La búsqueda de significados”. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona.
- Tijoux, Emilia María y et.al. (2008) “Escrituras urbanas y Patrimonio: memorias y proyecto político”. Proyecto FONDART (N° 65753) de la Región Metropolitana. Santiago, Chile.
- Todorov, Tzvetan. “Los abusos de la memoria” (1995). Editorial Paidós. Barcelona, España, 2000.
- Valencia Palacios, Marco y et.al. (2003) Historia y ciencias sociales: Programa diferenciado 4to Año Medio. “Múltiples miradas a lo urbano. La enseñanza de la ciudad como fenómeno ambiental, espacial y cultural”. Universidad de Chile, Vicerrectoría de Asuntos Académicos. Santiago.
- Velasco, Honorio y Ángel Díaz de Rada. (1997) “La Lógica de la investigación etnográfica”. Simancas Ediciones, S.A. Valladolid.
- Vicherat, Daniela. (2004) “¿Qué tiene en común la identidad, el espacio público y la democracia?”. Algunas reflexiones sobre los conceptos, identidad, espacio público y democracia. Paper Seminario Críticas y lecciones sobre los problemas urbanos y sociales de los con techo. SUR.
- Vigotsky S. Lev. (s/a). “La imaginación y el arte en la infancia. Ensayo psicológico”. En: http://moodle2.unid.edu.mx/dts_cursos_md/lic/ED/DC/AM/10/La_imaginacion_y_el_arte_en_la_infancia.pdf. Consultado en 12/04/2015.
- Viveros, Mara. (1993) “La noción de representación social y su utilización en los estudios sobre salud y enfermedad” en *Revista colombiana de Antropología*. Instituto Colombiano de Antropología. Volumen XXX, Bogotá. Pp. 237 – 260.
- Wilde, Guillermo y Schamber, Pablo (compiladores) y et.al. (2006) “Culturas, comunidades y procesos urbanos contemporáneos”. Editorial SB. Buenos Aires, septiembre.
- Wunenburger, Jean – Jacques. (2003). “Antropología del imaginario”. Serie antropológica. Ediciones del Sol. Buenos Aires.
- Yory, Carlos. (2003). “Topofilia, Ciudad y Territorio: una estrategia pedagógica de desarrollo urbano participativo con dimensión sustentable para las grandes metrópolis de América Latina en el contexto de la Globalización: “El caso de la ciudad de

Bogotá”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Geografía Humana. Madrid. Junio. En: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t26725.pdf>. Consultado en 08/04/2015.

- “SANTIAGO 2021: Región multicultural. Identidades Para El Desarrollo de la Región Post – Bicentenario”. Principales resultados del Estudio *Santiago + Región* para el Fortalecimiento de la Identidad Regional, desarrollado en 2009 por el Gobierno Metropolitano de Santiago con la asistencia técnica de Fundación Ideas y financiado por el Programa de Apoyo a la Gestión Subnacional de SUBDERE. Santiago, marzo. 2010.

Videografía

- ECO Educación y comunicaciones. (1990) Documental “*Estallido en el muro*”. Santiago, Chile.
- (2012) “*Arte en los muros*” Capítulo 5 [vídeo] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nm10XUkE7ks>.

Anexos

1. Anexo I

Pauta entrevista semiestructurada a pobladores. Grupo 1 y 2:

Datos personales:

Nombre completo, edad, ocupación/profesión, en qué calle o cuadra vive y hace cuánto tiempo vive ahí.

a) Orígenes e historia de la población:

- a.1) ¿Qué sabes acerca de la toma de terreno?, ¿qué te han contado sobre la historia del surgimiento de la población?
- a.2) ¿Qué te acuerdas de los años 80' viviendo en la población?, ¿cómo lo viviste?
- a.3) ¿Existen personajes históricos de la población?
- a.4) ¿Cuáles han sido los mayores cambios ocurridos en la población en cuanto a su geografía, disposición espacial, personas y/o prácticas cotidianas?
- a.5) ¿Ves en la actualidad un empoderamiento territorial en la población La Victoria por parte de los habitantes?

b) Importancia y significado del territorio:

- b.1) ¿Qué nivel de importancia le otorgas al territorio?
- b.2) ¿Cómo se ha ido conformando territorialmente la población?
- b.3) ¿Cuáles serían para ti los espacios públicos más importantes en la población?
- b.4) ¿Existe para ti una frontera entre la población y su entorno más inmediato?
- b.5) ¿Cuáles serían las calles más importantes para ti?

c) Imaginario de la población:

- c.1) ¿Cómo se podría diferenciar esta población en relación a otras poblaciones?, ¿Con qué se la identifica?
- c.2) ¿Qué es lo que une o identifica a los habitantes de esta población?
- c.3) ¿Qué aspectos sociales son los que más te agradan de vivir en esta población?

c.4) ¿La organización social de la población ha ido variando con el tiempo?

d) Percepción de memoria/memoria grupal:

d.1) ¿De qué manera o frente a qué hechos la memoria crees que podría activarse?

d.2) ¿Qué hitos históricos continúan conmemorándose?

d.3) ¿Crees que existe una memoria colectiva de La Victoria actualmente?

e) Orígenes del mural en La Victoria:

e.1) ¿Sabes desde cuándo se pintan murales en la población?

e.2) ¿Cómo fue la actividad muralista durante la década del 80' y en los años '90?

e.3) ¿Los murales podrían delimitar o marcar el territorio de la población?

e.4) ¿Crees que los murales son un elemento de identificación y distinción de la población?

e.5) ¿Conoces sobre el proceso de elaboración de un mural?

A tú modo de ver, ¿el mural cumpliría una función social dentro de la población?

e.6) ¿Te sientes representado(a) con la manifestación del mural?

e.7) ¿Existen hoy en día íconos colectivos en la población que se representen en los murales?, ¿cuáles serían esos íconos?

f) Definiciones conceptuales:

f.1) Territorio y territorialidad

f.2) Espacio público

f.3) Memoria/memoria colectiva

f.4) Mural/mural callejero

f.5) Ícono.

1.1. Pauta entrevista semiestructurada a pobladores. Grupo 3:

A este grupo se les aplicó la misma pauta de entrevista que al grupo 1 y 2 pero se agregaron las siguientes preguntas:

- 1.) ¿Recuerda cómo se gestó la toma de terrenos?, ¿las personas de dónde venían?
- 2.) ¿Cómo se enteran de que la toma de terrenos es la primera en realizarse en Latinoamérica?
- 3.) ¿Por qué y en qué momento nominan a la población como La Victoria?
- 4.) ¿En qué momento comienzan a nombrar las calles?, ¿quiénes tuvieron la tarea de nombrarlas?
- 5.) ¿Las casas cuándo empiezan a construirse y los servicios básicos cuando se instalan de manera definitiva?
- 6.) ¿Los murales desde cuánto tiene noción que se han pintado en la población, desde cuándo los ha visto?, ¿recuerdan cuáles temáticas se pintaban en los murales?

1.2. Pauta semiestructurada entrevista a muralistas:

Datos personales:

Nombre completo, edad, ocupación/profesión, colectivo o brigada de pertenencia.

a) Temática muralista

- a.1) ¿En qué momento de tú comienzas a integrarte a la actividad muralista, al arte callejero en general?
- a.2) ¿Cuáles son y han sido tus principales motivos para hacerlo?
- a.3) ¿Has integrado algún grupo muralista?
- a.4) ¿Qué sabes acerca de los orígenes del mural en Chile?
- a.5) ¿Existe alguna influencia del muralismo mexicano sobre el chileno, principalmente en los que se pintaron durante las décadas del 50' a la del 70' en términos de técnica, votivos, estética?
- a.6) ¿Qué antecedentes manejas sobre los comienzos de las brigadas muralistas?
- a.7) ¿Qué rasgos orgánicos diferencian a una brigada de un colectivo muralista?
- a.8) ¿Qué cambios has notado del muralismo callejero desde tu incorporación a ese primer grupo hasta hoy en día?

b) Proceso de creación y características del mural:

- b.1) ¿Existen criterios a la hora de dónde y cómo pintar un mural?, ¿me podrías describir el proceso de elaboración de un mural desde tu experiencia?
- b.2) ¿Qué técnicas utilizan?
- b.3) ¿Cuáles serían las temáticas centrales de los murales que pintas?, ¿han variado las temáticas?
- b.4) Desde tu percepción ¿en qué etapa se encuentra el muralismo en Chile?
- b.5) ¿Cuáles serían para ti los rasgos esenciales del mural callejero?, por otra parte b.6) ¿cuál sería para ti la función social principal que tiene el mural en la calle?

c) El mural en La Victoria:

- c.1) ¿Tienes conocimientos acerca de cuándo se comienzan a pintar murales en La Victoria?
- c.2) ¿Conoces algo de la actividad muralista en la población durante los años 80' y 90'?
- c.3) ¿Por qué crees que esta manifestación ha permanecido tanto tiempo en la población?
- c.4) ¿Qué rasgos socio culturales intrínsecos de la población han posibilitado su mantención?
- c.5) ¿Qué elementos caracterizan al mural de La Victoria?
- c.6) ¿Conoces algún colectivo muralista de la población?
- c.7) ¿Has participado de alguna actividad muralista en la población La Victoria?, c.8) ¿has ido en el contexto de jornadas muralista, fechas específicas o motivación personal?
- c.9) ¿Cómo fue para ti haber pintado en la población?
- c.10) ¿Ves en la actualidad un empoderamiento territorial en la población La Victoria?

d) Definición conceptual:

- d.1) Territorio y territorialidad.
- d.2) Memoria/memoria colectiva.
- d.3) Mural/mural callejero.
- d.4) Ícono.

1.2. Anexo II.

1.2.1. Matriz de análisis sobre territorio - espacio público – memoria – mural: entrevista a pobladores.

II. RECONOCIMIENTO Y PERCEPCIÓN TERRITORIAL DE LA VICTORIA			
A) Definición de Territorio	B) Definición de Espacio Público	C) Apropiaciones del Espacio Público	D) Emplazamiento del Territorio
Percepciones del territorio y lugares de su entorno	Formas cotidianas del uso del espacio y lugares representativos	Prácticas de sociabilidad pasadas y presentes	Delimitaciones geográficas e imaginarias del territorio
Nombre entrevistado edad y ocupación			
Citas			
III. MEMORIALIZACIÓN Y MEMORIA GRUPAL			
A) Definición de Memoria	B) Prácticas Conmemorativas, personajes y hechos históricos de la población	C) Formas del recordar y del olvido; antes y ahora.	
Citas			
IV. EL MURAL DE LA CALLE PARA EL POBLADOR			
A) Definición de Muralismo		B) Características/componentes del mural	
Referencias históricas y reminiscencias personales sobre el mural	Percepciones y significados en torno al mural.	Funciones y técnicas	En torno al ícono, temáticas y votivos del mural.
Citas			

1.2.2. Matriz de análisis sobre territorio – memoria – mural y muralismo: entrevistas a muralistas:

II. RECONOCIMIENTO Y PERCEPCIÓN DEL TERRITORIO Y MEMORIA			
A) Definición de Territorio y términos afines: territorialidad y espacio público		B) Definición de Memoria y términos afines: memoria colectiva memorialización	
Nombre entrevistado, edad, ocupación, pertenencia grupo muralista			
Citas			
III. A) Definición de Muralismo		B) Características/componentes del mural	
Referencias históricas del arte mural en Chile y universal.	Reminiscencias y significados en torno al mural.	Funciones y técnicas	Iconografía y temáticas del mural.
Citas			
IV. A) Historia del mural en La Victoria	B) Inicios en la práctica del mural	C) Recuerdos del pintar en La Victoria	
Citas			