

**UNIVERSIDAD CENTRAL. FACULTAD DE ARQUITECTURA,  
URBANISMO Y PAISAJE.  
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y  
DEL PAISAJE**

---

Proyecto de Investigación. UCEN. 2003-2004

**DT 4**

“Cartografías de ciudad. Discursos, culturas y representaciones  
urbanas en Santiago. 1990-2000. Entre el orden y la fragmentación”

---

**UNA APROXIMACION A LAS EXPRESIONES URBANAS  
DESDE LA CULTURA Y LO COTIDIANO. El caso de  
Santiago en la década de los '90.**

---

**Karen Lehmann**

**NOMBRE DEL PROYECTO**

Cartografías de ciudad. Discursos, culturas y representaciones urbanas en Santiago 1990-2000. Entre el orden y la fragmentación”  
(Duración: 13 meses)

**Investigador Responsable:** Karen Lehmann.

**Coinvestigador:** Marco A. Valencia.

**Apoyo metodológico:** José Llanos.

**UNA APROXIMACION A LAS EXPRESIONES URBANAS DESDE LA CULTURA Y LO COTIDIANO. El caso de Santiago en la década del '90**

**Karen Lehmann**

**TEMARIO**

0. Introducción. Culturas urbanas en Santiago de los 90
1. Una visión desde la producción del espacio imaginario
  - 1.1 La mirada marginal desde la literatura marginal
  - 1.2 El Santiago alto. La mirada desde otro prisma
  - 1.3 El Santiago de La nostalgia
  - 1.4 El Santiago de catálogo
  - 1.5 Dimensión cotidiana: representaciones escritas desde cuentos urbanos.
2. Arte y estéticas urbanas
  - 2.1 Arte y sociedad
  - 2.2 Propuesta estética en el arte
  - 2.3 El arte manifestado: Arte urbano
  - 2.4 Apuntes en medio del campo
3. La ciudad informal, estéticas, usos y resignificaciones urbanas
  - 3.1 Rastros de graffitis en el nuevo orden cultural
  - 3.2 Pautas culturales individuales v/s galaxia Mc Donalds
  - 3.3 ¿Graffiti como arma en la desmodernidad ?
4. Manifestaciones urbanas en el ámbito local
  - 4.1 Tribus urbanas
  - 4.2 La discoteque como territorio
  - 4.3 Los códigos de la tribu
  - 4.4 La estética en las representaciones
  - 4.5 Construcción de imagen
5. Bibliografía

## 0. Introducción. Culturas urbanas en Santiago de los 90

Aunque cada medio o soporte precisa de un tratamiento metodológico adecuado -a tenor de su carácter, naturaleza, comportamiento, etc.-, grosso modo las narraciones escritas y visuales de la ciudad –por supuesto, mejor las de hechos que las de ficción- pueden ser utilizadas como fuente y como recurso en historia de la comunicación social: por un lado, porque a pesar de ser, por lo general, una fuente de segunda mano, complementan las fuentes directas (y lo hacen, por ejemplo, con ricos pasajes de la vida cotidiana, aspecto a menudo soslayado en muchos estudios de historia); y, por otro lado, porque nuestra idea-imagen o concepción del pasado cercano o lejano está conformada, además del conocimiento histórico, también, y muy especialmente, con novelas, películas, cuadros, fotografías, música, teatro, poesía, cuentos y recreaciones referenciales.

La construcción imaginaria de la ciudad, producida por las industrias de la cultura y de la comunicación, entabla individual y colectivamente un diálogo con el ciudadano, quien contrasta su visión con la versión mediática, retroalimentándose mutuamente. Por un lado, “los habitantes de la ciudad ‘leen’ la ciudad como primera manifestación de su espacio existencial, como constructo de su expresión metalingüística y al mismo tiempo de una factible voluntad identitaria colectiva”<sup>1</sup>. Por otro, los habitantes de una ciudad *negocian* las lecturas y propuestas urbanas que les ofrecen los medios de comunicación con sus propias experiencias, con sus percepciones, manías, creencias, mitos, etc.; en definitiva, con sus cosmovisiones y sociovisiones.

Precisamente porque la ciudad es un gran escenario de lenguajes y una esfera cultural de intercambio de primer orden y que “las ciudades tienen un dialecto” (Benevolo, 1979: 205), es posible intervenir cívicamente en la ecuación Lengua (sentido) / Ciudad / Comunicación. Paralelamente a los poderes establecidos, la sociedad civil también puede contribuir a la ciudad deseada con una política comunicativa que altere la escritura y la lectura de la ciudad, porque no debe olvidarse la capacidad e, incluso, el talento popular de construir simbólicamente la ciudad (Reguillo, 1996) o de reescribirla mediante la memoria colectiva, con o sin la ayuda de las recreaciones literarias y audiovisuales y, a veces, en contra de esas versiones –propias de regímenes autoritarios- que intentan secuestrar el pasado o el presente.

Esa apropiación indebida por parte de las instituciones públicas o privadas del patrimonio cultural-lingüístico forjado por las clases populares de la ciudad es, sin duda, un acto de prevaricación cultural. Y el cuál, no sólo cabe combatir sino, además, contrarrestar con políticas comunicativas que restituyan en lo posible la pluralidad cívica y, en consecuencia, protejan el ecosistema comunicativo con

---

<sup>1</sup> COURTOISE, R. (1995). “La ciudad como proyecto y proceso de comunicación”, DD.AA., *Entelequia*, nº 5, p. 31.

vistas a una modernidad forjada desde la tradición y la memoria, no ajenas al territorio y al espacio.

En una época que se vislumbra cada vez más virtual, o sea, más simulada, más aparente, y en un mundo cada vez más global, más mundializado, de algún modo más estándar, el futuro está en la esfera local, en la periferia, en la distinción, en la particularidad. El beneficio en puertas es que cada vez más es factible conjugar globalidad y diferencia. Por fin uno puede apostar por la universalidad sin tener que avergonzarse de la singularidad, porque en la actual mundialización, el localismo es una manera de proyectar el universalismo más allá de las fronteras que tienden a desdibujarse.

Descubrir otra ciudad y narrarla no sólo desde sus actores y sus escenarios sino desde sus prácticas y rituales, es empezar a configurar una urbe a partir de las realidades que la hacen válida y la diferencian de las otras, ya sea por sus imágenes o por esos valores que la vuelven más cercana y la ponen al alcance de lo queremos encontrar, de lo que deseamos y simulamos hacer con ella y en ella.

La descripción de la ciudad y los fenómenos urbanos ha estado marcada por exploraciones teóricas en el campo histórico, de los imaginarios y las fragmentaciones que se dan en las urbes contemporáneas.

Se pretende hacer un aporte diferenciado por la perspectiva teórica del concepto de uso y su aplicación en los espacios públicos de las ciudades que permita establecer relaciones entre la propuesta de lo oficial/ estatal para el uso de estos espacios, la realidad y las transgresiones y simulaciones a las que acuden los habitantes para dotar a su ciudad de utilidad.

William Ortiz, destaca cómo la ciudad ha sido y es también disfraz, capaz de ocultar, disimular, inventar y recrear una nueva separación a cada instante entre imagen y realidad y da muestras de un simulacro que trata de ocultar las diferencias. Reproduce, como un espejo, imágenes, reflejos, códigos, lenguajes, realidades del simulacro, sueños inalcanzables, ilusiones e imaginarios que pueden generar comportamientos diferentes. (Ortiz: 2000).

Pensar la ciudad desde la oficialidad y los simulacros cotidianos es mirar y reflexionar sobre algunos espacios públicos de Santiago con el fin de identificar otros usos y narrarlos a través de la vivencia comunicacional que los habitantes tienen en ellos.

La experiencia urbana ha perdido su carácter tradicional de proceso dotado de fin. La ciudad no se construye sólo por el espacio de la función, de la previsión y de la causalidad, sino también por aquel de la casualidad, del azar y de la indeterminación. Es entonces cuando cada uno puede convertirse en divinidad al construirse una ciudad a su imagen y semejanza, una ciudad hecha a medida de sus propios deseos. Cada uno puede crearse una experiencia urbana personal.

Este sería el ideal de nuestros tiempos donde tanto se apela a la autoconstrucción y al empoderamiento de los procesos urbanos por parte del ciudadano. Sin embargo, la realidad muestra y demuestra que no sólo con el deseo de construir lo que cada uno quiere se llega al fin soñado de armar la ciudad que soñamos.

El Estado, en vista de la necesidad creciente de espacios públicos para los habitantes, acude a nuevas propuestas de uso de los espacios existentes. Es decir, que si bien las personas no pueden hacer su voluntad, si pueden utilizar y reutilizar espacios ya creados con la claridad de que se deben seguir las normas que existen para regular dichos espacios.

Casas y calles, espacios edificados y espacios abiertos sufren con mayor facilidad, en sus dimensiones y cantidad, los efectos de los cambios económicos y sociales; las reconstrucciones individuales, que no modifican el trazado y las correcciones de importancia secundaria, consecuencia de los alineamientos externos, forman parte de las costumbres triviales de la ciudad.

Detrás de los objetos urbanos y su disposición, se intenta encontrar la acción de la sociedad que los construye, los utiliza o los interpreta; detrás de las distribuciones está el juego de las relaciones y los cambios de los que esas relaciones no son sino la expresión inmóvil.

El espacio público es por excelencia el territorio del ejercicio ciudadano, en donde se anudan infinidad de relaciones, reina el anonimato de los transeúntes, pierden casi totalmente valor las relaciones parentales y en donde la razón debe unirse al sentimiento para hacer posible la vida ciudadana, sin que ello signifique la desaparición de la afectividad. Por el contrario, el juego de los afectos se extiende tanto como las fronteras de la ciudad.

A este escenario de un tipo insólito de estructura social, organizada en torno la desatención mutua o bien a partir de relaciones efímeras basadas en la apariencia, la percepción inmediata y relaciones altamente codificadas y en gran medida fundadas en el simulacro y el disimulo.

El espacio ciudadano y las territorialidades públicas anudan esporádicamente a los actores, sin arreglo a fines, sólo en virtud de ser pobladores de la ciudad. Kevin Lynch argumenta que estos espacios se convierten en marcas y nodos que los habitantes de una ciudad adhieren a sus rutas y costumbres cotidianas, dándoles un sentido y un significado particular de acuerdo a sus necesidades, para incorporarlos y aprovecharlos.

La definición histórica de lo urbano no está hecha sólo por los cambios en los volúmenes de lo edificado sino también por la transformación en los usos, en las percepciones, representaciones e imágenes que la gente hace de su ciudad. Y esto significa, que estudiar los espacios públicos como acontecimiento cultural

público y comunicacional implica admitir que en el consumo de la ciudad parte de la racionalidad comunicativa e integrativa de una sociedad.

Lo público entonces, puede constituirse como el espacio para el nacimiento de formas de comunicación basadas en códigos alternos a los comunes, un espacio para "hablarse y mirarse" de otras maneras, con otras intenciones, un espacio para la construcción y la proyección de la ciudad a partir de los deseos.

No obstante hay otras formas de apropiación-producción que podríamos denominar "ilegales" en tanto que desconocen en la práctica la existencia de leyes. Esta es una posesión del espacio que no se garantiza por ningún título de propiedad sino por la ocupación de hecho. Se garantiza con el proceso de trabajo sobre el espacio. Existe, además de esta apropiación ilegal del espacio, otras formas más sutiles de apropiación, no exactamente ilegales en tanto que son transitorias o semipresenciales, pero no por ello dejan de ser percibidas como problemáticas y conflictivas por parte de las clases dominantes.

Se trata de la apropiación que del espacio realizan los grupos, clases, fracciones o individuos aislados para realizar actividades relacionadas con el sustento, la cultura, la política o la recreación.

Manuel Delgado en el ensayo *El Animal Público* complementa esta posición planteando el espacio viario, como el conjunto de los otros sistemas urbanos, éste resulta inteligible a partir del momento en que es codificado, es decir en tanto en cuanto es sometido a un orden de signos. En ese sentido, es objeto de un doble discurso. De un lado es el producto de un diseño urbanístico y arquitectónico políticamente determinado, cuya voluntad es orientar la percepción, ofrecer sentidos prácticos, distribuir valores simbólicos e influenciar sobre las estructuras relacionales de los usuarios. Del otro, en cambio, es el discurso deliberadamente incoherente y contradictorio de la sociedad misma, que es siempre quien tiene la última palabra acerca de cómo y en qué sentido moverse físicamente en la trama propuesta por los diseñadores. Es el peatón ordinario quien reinventa los espacios planeados, los somete a sus ardides, los emplea a su antojo, imponiéndole sus recorridos a cualquier modelamiento previo políticamente determinado. En una palabra, a la ciudad planificada se le opone - mediante la indiferencia y/o la hostilidad- una ciudad practicada.<sup>2</sup>

Esta dicotomías planteada por Delgado nos muestra que los controles a los que están sometidos los espacios públicos de las ciudades vienen dados por dispositivos estatales que desde la racionalidad urbana son necesarios. Sin embargo, se muestra por otro lado un relajamiento en estos controles y estas formas de vigilancia debido a que las ciudades tiene como característica una

---

<sup>2</sup> Las referencias al texto de Delgado son extraídas de . Ortiz Jimenez, William. La Ciudad: Ritmos y Narraciones Cotidianas. En: Revista de Geografía Norte Grande. Santiago: Universidad Católica de Chile, No 2000

densidad de la población más grande que la de las zonas rurales y las colectividades pequeñas en que todo el mundo se conoce y se fiscaliza.

Debe decirse, por tanto, que lo urbano, en relación con el espacio que se despliega no está constituido por habitantes poseedores o asentados, sino más bien por usuarios sin derechos de propiedad ni de exclusividad sobre ese marco que usan y que se ven obligados a compartir en todo momento.

Esto, los lleva a establecer códigos y a generar procesos de comunicación que los ayudan a convivir en esos lugares. Sin embargo, no en todos los casos se cumple esta regla, por eso es interesante observar qué dinámicas se expresan a partir de esos pactos generados por los habitantes que los recorren o los habitan. De qué manera expresan en su intervención sobre la ciudad su manera de verla y habitarla. Desde la visión literaria, que nos hace viajar por un Santiago repleto de imágenes bajo experiencias paralelas que viven un Santiago marginal, el acomodado o la visión de un Santiago que permanece solo en la memoria, el prisma del imaginario urbano que no existe. Desde el arte y su intervención en la ciudad de un arte espontáneo y fuera de la institución o el marco formal. La manifestación de expresiones urbanas que quieren decir algo en el tag graffitero o la manera de apropiarse de la ciudad perteneciendo a una tribu que también habla en sus signos propios.

## **1. Una visión desde la producción del espacio imaginario**

### **1.1 La mirada marginal desde la literatura marginal**

*“A pesar del relámpago modernista que rasga la intimidad de los parques con su halógeno delator, que convierte La clorofila del pasto en oleaje de plush rasurado por el afeitado municipal. Metros y metros de un Forestal “verde que te quiero” en orden, simulando un Versalles criollo como escenografía para el ocio democrático. Más bien una vitrina de parque como paisajismo japonés, donde la maleza se somete a la peluquería bonsái de corte milico. Donde las cámaras de filmación, que soñara el alcalde, estrujan la saliva de los besos en la química prejuiciosa del control urbano. Cámaras de vigilancia para idealizar un bello parque al óleo, con niños de trenzas rubias al viento de los columpios...”<sup>3</sup>*

Lemebel, desde sus crónicas urbanas, pone sobre nuestros ojos una visión del Santiago crítico, develando desde su más vívida visión, pasajes de la ciudad.

Aquí y en sus crónicas urbanas relata una realidad no como espectador neutral, sino vivida desde su interior, desnudando al mundo urbano marginal, apoyándose en una escritura transgresora y desgarrada.

---

<sup>3</sup> Lemebel, Pedro “Anacondas en el parque”, en **La esquina es mi corazón**, Seix Barral, Santiago, 2001. p.21

Situado en la “pobla” relata y describe el espacio no desde una visión de lugar, sino desde vivencias entre los bloques donde el tiempo demarca la fatiga en las grietas y surcos mal parchados. Epicentro de vidas apenas asoleadas, medio asomándose al mundo *“para casetear el personal estéreo amarrado con elástico. Un marcapasos en el pecho para no escuchar la bulla, para no deprimirse con la risa del teclado presidencial hablando de los jóvenes y su futuro.”*

O desde un cine del centro visitado por más que posibles espectadores de un filme, o la peluquería, diseño de un mapa comercial que conecta en trenzas de desecho los deseos sociales de parecer otro.

Una noche, cuando pica la calle por un pequeño placer de baile música y alcohol, por si aparece un corazón fugitivo reflejado en los espejos de la disco gay. Un incendio, una policía asegurando que todo fue por un cortocircuito eléctrico y la música y las luces que nunca se apagaron.

Su visión real del un río que no muestra un real Santiago segregado en clases sociales sectorizadas, nos relata en El Río Mapocho *“En verano parece una inocente hebra de barro que cruza la capital, un flujo de nieves enturbiadas por el chocolate amargo que en invierno se desborda, desconociendo límites, como una culebra desbocada que arrasa en su turbulencia las casas de ricos y pobres levantadas en sus orillas. Porque este río, símbolo de Santiago, se descuelga desde la cordillera hasta el mar, cortando el flaco mapa de Chile en dos mitades, y en su recorrido nervioso, atraviesa todas las clases sociales que conforman la urbe. Desde las alturas de El Arrayán, donde los hippies con plata instalaron su tribu ecológica y mariguanera, sus casitas de playa, con piscina y amplia terraza para mirar el río en pose de yoga o meditación trascendental. La comunidad naturalista, donde las señoras hippies con guaguas rubias a poto pelado, hacen quesos de soya y recetas macrobióticas escuchando música New Age. Tan inspiradas por la precordillera de lomas y quebradas, y el rumor del Mapocho que se lleva en la corriente sus olores dulces de sándalo, incienso y pachulí hasta mezclarlos, más abajo, con la caca negra de los pobres (...) Al oeste de Santiago, el Mapocho se explaya a sus anchas besando la basta deshilachada de la periferia. Como si se encontrara a sus anchas en este paisaje de callampas, latas y gangochos, y cariñoso, suaviza su andar armonizando su piel turbia con este otro Santiago basural y boca abajo; con este otro Santiago, oculto por el afán moderno de tapar el subdesarrollo con escenografías pintorescas...”*<sup>4</sup>

Un barrio Bellavista, barrio cultural, el caserío semiturístico, semilumpen, semiartístico que inauguró la democracia entre el cerro y la Alameda, a un costado de la Plaza Italia, justo en el vértice que divide la ciudad entre los de arriba y los de abajo. Casi una zona de reconciliación social disfrazada de bohemia parisina. Así, el barrio Bellavista se ha hecho memoria a costa de propaganda y consumo, aunque antes de la avalancha comercial de cafés, pubs, restaurantes, bares y bailongos *“este lugar ya tenía olores de puerto, rugidos de zoológico, picadas y*

<sup>4</sup> . Lemebel, Pedro **De perlas y cicatrices**, Ed LOM, 1996.

*clandestinos donde bigoteaban el pipeño los intelectuales de los sesenta...*” Pero en los años noventa las casas añejas fueron tomando su actual colorido. Talleres de pintores, academias de teatro y salas de espectáculos pintaron de tornasol la decadencia del muro de adobe.

Una Plaza Italia que hace veinte años era el pórtico de entrada al barrio alto de Santiago *“la frontera limítrofe que partía en dos el queque social”*. Borde invisible entre el este cordillerano de la burguesía y el oeste comunitario del centro cívico, el antiguo centro de Santiago, territorio democrático y plural ocupado desde siempre por un diverso caudal humano. Solo en los ochenta se ganó la Plaza Italia como espacio común, y fueron las manifestaciones antidictadura, las marchas estudiantiles y políticas, las que centraron en este perímetro un reunir de convocatorias multitudinarias que transformaron ese lugar en el remolino urbano donde hoy se reparte el flujo comunal.

## **1.2 El Santiago alto. La mirada desde otro prisma**

Los cuentos de Alberto Fuguet nos muestran un Santiago desde la mirada de la clase pudiente, desde los barrios acomodados y se sitúan en ese escenario desde donde no se mueve. Al igual que otros muchos de la clase acomodada. En *“Amor sobre ruedas”* nos relata la vivencia nocturna de dos chicas que salen a recorrer las calles de Santiago, pero que en realidad se trata solo de Apoquindo *“Como no eran tontas y sabían que era necesario cuidarse, aunque esta noche, esta noche era otra cosa, nunca aceptaban ir muy lejos. Tenían como ley no bajar más allá de Providencia con Lyon y no subir más allá del Tavelli de Las Condes”*<sup>5</sup>

## **El Santiago de La nostalgia**

Desandando su propia memoria. Oreste Olath reconstruye instancias especiales de un Santiago que ya no es. Con sus calles, bares, hoteles, cafés; con hombres anónimos y otros ya instalados en la literatura chilena. Pero, en una u otra medida, todos avasallados por una modernidad que solo desea borrar las huellas del pasado. Aunque para Oreste Plath no sea la nostalgia la que invade *“El Santiago que se fue”* –o por lo menos no sólo ella- sino gestos de amistad, las anécdotas de la vida literaria, las conversaciones, los rumores, los paseos de la bohemia ciudadana, los sabores y olores de un Santiago que lo identifica desde ese pasado dejado atrás.

## **El Santiago de catálogo**

En otra visión de un Santiago que consigna gente y sitios extraños *“Santiago bizarro”* de Sergio Paz nos permite entrar en una ciudad paralela inimaginada, *“En Santiago nada es para siempre. Todo desaparece. Todo cambia, especialmente las cosas más raras.(...)si Santiago tiene alguna identidad, no es otra que la vertiginosa dinámica del cambio; característica que afecta, vaya a saber uno por qué, precisamente a estos lugares más raros. Creo que lo sospechaba Benjamín Subercaseaux cuando, en su libro Chile o una loca geografía, escribió que Santiago, dentro de su aparente simplicidad, es un caos de sensaciones y visiones*

<sup>5</sup> Fuguet, Alberto. **Sobredosis**, Ed Planeta, Santiago.2002

*diversas. Ciudad contradictoria, por excelencia, posee una personalidad difícil que suele desalentar a los que pretenden fijarla, haciéndoles renunciar a la empresa”*

<sup>6</sup>Es así como Santiago para Sergio Paz, suele ser un obstáculo para los escritores, en la misma medida en que ciertos paisajes simples y descoloridos lo son para los pintores. Santiago existe en la medida en que muere, y su encanto está precisamente ahí; en esa fragilidad inconstante que encontramos en cada calle, en cada barrio.

Ciertamente, cuando se fija la atención en las callejuelas más mínimas, aparece esa ciudad insólita que realmente sorprende porque nadie esperaba encontrar algo así en un lugar como ese.

### **1.5 Dimensión cotidiana: representaciones escritas desde cuentos urbanos.**

Desde la publicación de arte y ensayos populares, revistas literarias encontramos manifestada la ciudad cotidiana en textos que representan un Santiago marginal a veces, un Santiago con reminiscencias políticas y crítica social. La revista *Barco Ebrío* abre una visión en uno de sus cuentos desde la cárcel y el recuerdo que allí se genera del Santiago guardado en la memoria del preso que guarda a su capital seca marchitada podrida ciruela que quiere verla de nuevo hermosa ciudad.

Sensible visión de la ciudad maldita y querida.

La visión simple, joven, fresca, de literatura desde cunas pudientes “...sucedió como el otro día en que caminábamos a comprar cigarros a la esquina, con la llovizna de la tarde, y te daba miedo cruzar la calle por los autos, así que tuvimos que caminar hasta el semáforo...”

De las crónicas urbanas de la revista *El mundo al instinto* se extrae pulsaciones de las más disímiles que giran en torno a la urbanidad, al fenómeno de la calle y el ser con otros en una reunión de percepciones de todos los ámbitos, clases o regiones.

*“Los viernes son territorio minado para el que desconoce el carrete pobre. Ni happy hours ni tablitas para picar; copete a destajo de vino bigoteado y papitas fritas en pocillos de plástico comprado en un todo a mil. No hay espacio para el amor en el apart hotel de dineros blanqueados ni baños de espuma en el jacuzzi copular. Con suerte en el auto viejo las corridas de mano y el póntelo que no quiero guaguas, así no más si no pasa ná, una no más. La pobla pasada a humo culmina su inauguración del weekend con esa neblina azulada tan típica de la raigambre popular, dirán en el otro lado, donde la noche se despide con el calor de la calefacción central, pos oye.*

*Que se apuren estos cabros pesaos, se va a llenar el MacDonals...”<sup>7</sup>*

Y de la micro se bajan las ilusiones del habitante popular a la comida gringa y el aire calefaccionado, la oferta de la semana y el escaparate adornadito del mall comunal. Escenografía que agrada a toda clase.

<sup>6</sup> Paz, Sergio **Santiago bizarro** , Santiago,2004.

<sup>7</sup> Darwin Caris “Otro fin de semana en el mall” Revista El mundo al instinto, 2000.

*“Cuando la noche santiaguina va restando minutos al color cetrino del rojo crepuscular, el regreso a casa es sinónimo de odisea citadina. –Apúrate que la micro se va; que no, está muy llena.- Apretujones van y agarrones vienen. El tropicalismo de las ondas sound sound poco motiva a los pies cansados después de tanta compra, comida grasienta y paseos por los neones alumbrantes de las ofertas de nueva temporada”.*<sup>8</sup>

Desde la marginalidad que podemos ver desde muchas letras además de Lemebel *“Elizabeth Dentone la madrina de las profesionales del sexo (o trabajadoras sexuales) se persigna frente a la virgen del laburo. Eleva sus rezos y sus brazos de alas para que caiga el maná sobre su casa del trabajo sexual.*

*Elizabeth Dentone quiere declarar sus dineros al Estado, quiere patente para su local, llámese casita de la tolerancia, demostrar que la suya es la más antigua de la profesiones, que ella y sus niñas están libres del pecado inicial, libres del demoníaco VIH...”*<sup>9</sup>

Del Santiago paralelo *“Entre confites y bombones, donde la pintura digital comienza a crecer escondida de todos y nadie, escalando hacia la franela que juega a esos disfrazamientos, a esas citas metamorfoseadas por la mascarada púdica, de un barrio contraído apenas de la refriega golpista, entre costurones y quemaduras, se levanta el Hotel Maury; que abre sus visagras a las parejas que cambian sus trajes polvorosos, por la válvula de escape que palpita en la piel desnuda, aspirando anhelantes ese aire viciado que trota en la marea de parque. Ese viejo edificio que da susto, que amenaza con caer encima, justo cuando el jadeo está saliendo entrecortado; entre sollozos y tus gemidos, en la víspera del ciclón que volverá a recibirnos afuera. Donde el rostro de Santiago, se deja ocultar por los vidrios polarizados de la granizada enfermiza de la parquedad.*

*Un edificio, un rostro que se frota calenturiento, con el aire plomizo que se desvía por el cauce de la calle Tarapacá. Ningún símbolo del deseo, un conjuro que juega con la precariedad, que no necesita fantasear, sino dar vida...”*<sup>10</sup>

El Hotel Maury que creció en el ambiente, pronuncia con su correcta voz a ese refugio que espera como a miles que se los habrá llevado la otra vida, que logra acabar por un instante con la mano de Santiago. En un suspiro que contrasta con las balizas de calle San Diego apuntando amenazadoras.

Del folletín *Espantarreuco* :

*“En Gran Avenida*

*Hay un paradero*

*Un paradero*

*y una chica*

*que lo habita*

*su corazón está oxidado*

*como las vigas de metal*

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Andrea Márcovits “En la casa de la tolerancia” *Revista del colectivo literario Barco ebrio*, 1999

<sup>10</sup> Marcelo Muñoz “El Hotel Maury” *Antología 12 crónicas urbanas*, 2001.

*que sostienen la estructura  
por tantas historias  
tatuadas en forma violenta  
sobre la superficie*<sup>11</sup>

Poesía que nos habla de un lenguaje de la ciudad que dialoga con el habitante, el habitar. Hombre y ciudad son uno.

De la revista *Plagio* se plantea que la relación entre literatura y ciudad no es nueva. De hecho, son vastas las letras que se han situado en la urbe para hablar del sí mismo o de nosotros. Estas historias, escritas casi simultáneamente y en un mismo contexto, nos permiten intuir cuál es la idea que de ella tenemos quienes la habitamos. Esta vez es desde nosotros, el habitante, el ciudadano común y corriente, desde donde se expresa la urbe, que es una y, sin embargo, no es la misma para todos. Lugares icónicos como el café con piernas, el Forestal, el Parque O`Higgins y galerías perdidas en ciertas esquinas, son escenarios desde donde nos situamos para hablar de ella: una ciudad que a ratos no nos pertenece.

Desde la visión crítica, social, irónica un Santiago con imágenes comunes, reconocibles, identitarias. *“Éste es el lugar. Aquel río nos brindará agua y desde estacima veremos si el enemigo se aproxima. Luego haremos calles anchas para evitar los atochamientos. El río mantendrá su cauce. Castigaremos a quien ose ensuciarlo. Construiremos alcantarillas que sean capaces de beber las aguas lluvias, precaviendo inundaciones. Ubicaremos el aeropuerto retirado y hacia el sur, evadiendo la neblina. Desapareceremos uno o dos cerros para ventilar la cuenca y evitar el smog. Quiero que la Plaza de Armas sea inmensa, un parque. ¿Qué opina Gamboa, estaré exagerando? ¿si? Entonces olvide lo que he dicho y que sea su voluntad”*.<sup>12</sup>

*“Ella cuica, yo piruja. No sé qué le vi, no sé qué me vio. Sería su cuerpo de niña bie (¡bien rica!) sería su compromiso social apostólico romano. Entre mirada y mirada fuimos encontrándonos el lado amable. Después de un tiempo, el encuentro se imponía. La cita era complicada. ¿Alto las Condes o Bío Bío? ¿Tavelli o El Hoyo? Los opuestos se atraen. Dialéctica dije. Electromagnetismo, precisó. Después de recorrer Santiago, yo quise recorrerla a ella. Ella también quería. Democrática e irremediabilmente terminamos fornicando el Plaza Italia. General Baquedano, diría ella. Manuel Rodríguez, repuse yo”*.<sup>13</sup>  
*“Amanece. El cerro San Cristóbal me mira, cínicamente, con ojos de vírgen”*.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Gladis González “Un paradero y una chica” Folletín poético **Espantarreuco** 2004.

<sup>12</sup> Jorge Aguilera “Santiago de la nueva extremadura” **Santiago en 100 palabras**, 2002

<sup>13</sup> Iván González “Contrapunto Amoroso” **Santiago en 100 palabras**, 2003

<sup>14</sup> Ignacio Reyes “Pérfida” **Santiago en 100 palabras**, 2002.

## 2. Arte y estéticas urbanas

### 2.1 Arte y sociedad

Ansia y devoción. Estos dos términos fueron elegidos como puntos de partida para el diálogo sobre las relaciones entre arte y sociedad, entiéndase esto como una relación no refleja sino entramada donde desde el campo específico del arte se entrecruzan las problemáticas sociales, históricas, culturales y económicas. Es decir, el arte como un campo de acción más sobre la realidad pero a su vez, una acción más de esta realidad.

*"Si usted considera al arte como un sistema contemplativo, mire obstinadamente esta pieza y piense acerca de la conformidad del arte. Si usted supone que el arte es una construcción social entonces robe, o no, este objeto",* este texto corresponde a las *Instrucciones de Uso* de Abram Luján<sup>15</sup> donde claramente se está cuestionando el sistema artístico pero también el capitalismo por ser el primero una de los componentes del mismo.

Esto sintetiza de alguna manera las búsquedas desde lo artístico, y decir, desde lo artístico se refiere no sólo a las búsquedas estéticas sino también y entrelazadas a las búsquedas y problematizaciones de lo social como un campo desde y en el que encontramos lo específicamente artístico. Parafraseando a un historiador del arte, una historia del arte es siempre una historia social del arte, el arte es arte social en tanto que se encuentra originado en un sutil tejido de relaciones individuales, colectivas, filosóficas, estéticas, institucionales, económicas y culturales.

Durante toda la década, multitud de propuestas y actividades han proliferado al margen del discurso artístico imperante, debido tanto a una voluntad de mantenerse fuera o en contra de la Institución como a no haber logrado un pequeño espacio en ella. Hoy, quizás, ya es demasiado tarde cuando vemos todas o casi todas esas propuestas que se quieren alternativas insertadas en los diferentes grados de institucionalización, o mejor dicho, esas actividades (y todas) se producen, se distribuyen y se consumen dentro de la cultura como control. En la mayoría de casos y en toda su complejidad y multitud de discursos, la misma actitud artística que a principios de la década ejercía una crítica a la Institución (sobretudo sobre los mecanismos de distribución y de producción de las obras) es la que, hoy, abarrota las salas municipales y privadas y las programaciones de los grandes centros culturales como actividades de arte emergente, arte joven, alternativo o multidisciplinar. Este cambio de ubicuidad se puede apreciar tanto en las distintas generaciones como en artistas concretos que han actuado en nuestro país en los noventa. Se trata, en todo caso, de una crítica en clave de reivindicación. Reivindicar ciertos objetivos o ciertas salidas, sobre lo social, lo económico, lo político, sobre todo acerca de lo sectorial (más espacios, más subvenciones aunque sólo sea para pagar el viaje). Y para bien o para mal, o para las dos cosas, las reivindicaciones, tan legítimas por otro lado, han ido apareciendo, tal vez en forma de sucedáneo. La reivindicación como modo de protesta, junto con el carácter emancipatorio y reformador que acompaña ese proceso artístico, similar a la mayoría

---

<sup>15</sup> Texto de la Exposición de Arte de A. Luján, en muestra Argentina, año 2003.

de movimientos sociales, pese a haber conseguido quizás algunos logros y siendo aún válidos y operantes, son mecanismos insuficientes para ejercer una resistencia al poder.

## 2.2 Propuesta estética en el arte

El proceso de un arte no institucional en los años noventa ha significado una crítica directa (implícita, pero también explícita) tanto al entramado simbólico y mercantil de la Institución como al arte mismo, creando circuitos paralelos de producción y distribución con infinidad de propuestas estéticas y propiciando el intercambio entre los artistas que han participado en él. Pero ese proceso ha ido confinando sus características a una especie de limitación (léase formalización o rutina) de sus recursos, reconduciéndolos hacia lo específicamente artístico. Una suerte de compleja e intermitente oficialización de lo artístico alternativo, si consideramos válida todavía la expresión “absorción oficial”, tan presente en etapas anteriores, pero tan difícil de afirmar hoy, cuando no tenemos la más mínima intuición sobre ningún centro gravitatorio capaz de ejercer una maniobra semejante. Más bien tendríamos que apuntar que no existe diferenciación posible, ahora, entre un arte paralelo, oficial, alternativo o institucional, y es porque ya no podemos hablar (sólo) de Institución Arte como centralización de una disciplina y monopolización de normas que de cabida o excluya las obras de arte según unos valores clásicos (sobretudo mercantiles y corporativistas), pero aún activos. Es decir, existe una Institución, con sus viejos mecanismos, al mismo tiempo que asistimos a su propia desintegración.

La Institución Arte era, hasta nuestros días, en palabras de Peter Bürger<sup>16</sup>, un aparato, algo concreto y con un funcionamiento complejo pero evidente, con multitud de objetivos y herramientas visibles. Un aparato desde el cual ejecutar una territorialización de lo artístico en la disciplina (aun hoy se teme, en algunos ámbitos del arte oficial, conceder un espacio para la sospechosa multidisciplinaridad) imponiendo su revisión, su valoración, jerarquización, etc. Podíamos hablar de una dialéctica, una tensión entre lo artístico y lo específicamente artístico, es decir, entre un arte experimental y crítico y un arte institucional al servicio del sistema político, económico, etc., que, aunque compartiendo los mismos modos de proceder y con resultados a menudo similares, diferían en su grado de territorialización ideológica.

En nuestros días, no obstante, lo artístico forma parte de una cultura basada en la celebración de la vida como espectáculo: ante el “contra más mejor” y el “todo vale” de hoy, no se esconde nada, no hay nada. Lo artístico participa en esa cultura con un inmenso catálogo sobre el pluralismo, la diferencia y la tolerancia, catálogo que se distingue por una portada en la cual se lee: Específicamente Artístico o que continúe el buen rollo!

Esa descomposición de la antigua Institución Arte ha dejado obsoleta cualquier tipo de dialéctica entre maneras de operar en arte, por lo que lo que llamamos arte como sistema quizás ya no nos sirva. Intuición que no pretende ni el fin ni la redefinición de

---

<sup>16</sup> Peter Bürger, **Teoría de la Vanguardia**, Ediciones Península, Barcelona 1987, p. 62

una estética crítica o antagonista. Al contrario, se trata de desplazar lo estético desde un sistema (desde cualesquiera de sus sistemas) hacia un experimentar más cercano al vivir que al trabajar, al resistir que al producir.

Pero si advertimos la desfundamentación de una institución arte como aparato central y, por consiguiente toda su posible réplica y transgresión, y constatamos que vivimos en un continuo cultural homogéneo y descontextualizado donde todo es aceptado por respeto a la diferencia, a la pluralidad y a la participación, ¿qué tipo de alternativas restan para un proceder artístico crítico?

Existen, por lo poco, tres vías activas en las cuales divisamos a muchos de los protagonistas del famoso proceso de arte fuera de la institución en los años noventa (básicamente artistas de la acción). Tres posibles salidas en las cuales todos nosotros nos hallamos y en las que, poco a poco, el silencio se ha llenado de una multiplicidad de sin embargos, de peros y aunques, molestos para propios y ajenos:

Argumentar la pureza de lo artístico al margen de cualquier contexto. Se trata de incluir en los canales tradicionales del arte, actividades explícitamente políticas, transgresiones directas bajo el ritmo de la novedad constante, generalmente formal. En este sentido recordamos un pasaje de José Luis Brea<sup>17</sup> en el cual intentaba fundamentar la diferencia entre lo artístico y la imagen técnica “convencional”, apelando a la intencionalidad política de lo primero. La obra de arte se mantiene, aquí, en una suspensión de todo juicio, aurática, exenta de formar parte de ningún proceso externo a ella misma, ya que su naturaleza “política” la justifica. Pero: La diferencia entre las distintas maneras de producción de imágenes se ha esfumado; la publicidad, las campañas de marketing y las obras de arte forman parte de lo mismo, de ahí que encontremos algunos anuncios de prensa o televisión más interesantes que muchas performances en Santiago.

Constatar la absorción de cualquier recurso estético por parte de la Institución. Lo que supone la incapacidad de toda crítica sobre nuestra vida como simulacro. Inmersos, ya, en una etapa de muerte y fin de la historia, no puede haber antagonismo posible que no se base en un modelo utópico. Pero ni el simulacro define la totalidad de la vida ni podemos esperar por más tiempo un modelo vital que no existe (que está por hacer) bajo el pretexto de la absorción y la neutralización de todo nuestro trabajo por parte de un poder omnisciente.

Para J..L el ser artista forma parte de lo igual y un ser artista transgresor es solamente la legitimación, una dosis de riesgo planificada que ni tan sólo necesita ser absorbida ni neutralizada como antes, ya que forma parte de la previsión.

Decíamos que la reivindicación es un mecanismo de lucha válido pero exiguo. La reivindicación es propia de una lucha entre instituciones (una de ellas puede ser alternativa a otra con mayor dosis de poder) y se basa en unas metas, por ejemplo

---

<sup>17</sup> J.L. Brea, “DX: una (no) documenta, en la era de la imagen técnica”, en Acción Paralela nº 3

reformas sociales que pueden contener proyectos más o menos utópicos o posibilistas, así como en la eficacia de sus acciones. Sin embargo, la desintegración de las instituciones en un plano donde no existe ninguna otra cosa, en la sociedad de control, se hace imposible cualquier dialéctica y empezamos a sospechar de las reformas, de los objetivos y de la eficacia de nuestro proceder. Incluso sospechamos del mismo proceder cuando se basa en la fórmula artista-obra de arte-experiencia estética, sinónima a producción-producto-consumo extendida en nuestras ciudades-empresa. Esa fórmula implícita que define el hacer arte es un lazo más fuerte todavía que cualquier institución, que cualquier museo o discurso administrativo. Sospechamos de los expertos, sus estilos y sus velocidades.

### **2.3 El arte manifestado: Arte urbano**

En cuestión de arte, diferentes expresiones a veces se contraponen a las inmediatamente anteriores. Podemos ver por ejemplo, cuando empieza a nacer la idea de arte público en el barroco, una época muy caprichosa en cuanto a las formas estéticas arquitectónicas, se contrapone con el periodo inmediato anterior que era muy estricto incluso en cuanto a las formas de construcción. Podría haber una especie de debate entre las diferentes formas que se han ido construyendo y las diferentes maneras de construir una ciudad.

Quizá las primeras manifestaciones de arte público se hacían sin saber que era público y sin saber que era arte. Pensando en las construcciones prehispánicas y egipcias, en lo que es la primera etapa de la civilización, el arte es considerado como un método o un medio para practicar la religión. Es hasta los griegos que se empieza a considerar la idea del arte como tal, la idea de la contemplación, creando todo un culto estético por la figura del ser humano y la arquitectura.

Difícilmente una reconfiguración puede llegar a quitarle valor, porque a fin de cuentas también el elemento mismo es el que da el valor, al igual que el individuo que lo contempla.

El arte a fin de cuentas es como un transformador de valores, de sentimientos, una manera de expresión.

Si pensamos en la idea de que el ambiente no es únicamente lo natural que nos rodea, sino que nosotros los seres humanos vivimos en un ambiente que nosotros mismos nos hemos fabricado, valdría la pena preguntarnos si el espacio público, el que es de todos, es el espacio en el que queremos vivir, porque me da la impresión de que en la ciudad que estamos habitando hoy día como que el espacio público lo vemos como un espacio que no es de nadie y estamos hablando de nuestro entorno, que no es únicamente de paso, sino que es la extensión de nuestra casa. Entonces ahí es donde el arte urbano empieza a cobrar una importancia social, el de dar un entorno digno mas allá de nuestra casa.

## 2.4 Apuntes en medio del campo

Cualquier reflexión sobre el estado del campo de las artes visuales en el Santiago de la última década debería toparse con la pregunta acerca de los porqué de la disociación en compartimentos estancos de los discursos teóricos o historiográficos, por un lado, los discursos de la crítica de arte, por otro, y los discursos "en obra" (las producciones o intervenciones artísticas).

Claro que hay excepciones, y no pocas, en estos trazos. El mismo reconocimiento de estos aislamientos territoriales impulsa de alguna manera –incipiente– a imaginar puentes, influjos, vínculos, fusiones, contaminaciones, deslizamientos y polémicas que pueden proveer de sangre nueva nuestras autorreferenciales prácticas e intervenciones en el campo del arte.

Una de las dimensiones generalmente obturada tanto desde la historia del arte como la de la política es aquella que señala los complejos vínculos entre las artes visuales y las distintas expresiones a lo largo del siglo XX. A lo largo de distintas coyunturas del siglo pasado, la historia del arte se entrecruza con la historia de las izquierdas, de maneras diversas, dando lugar a una trama común de producción, circulación y recepción de productos culturales. No se trata de un vínculo pacífico sino de un terreno de tensiones, conflictos y afinidades, polémicas públicas y adhesiones secretas. Reconstruir los momentos más sobresalientes de este cruce es una empresa compleja y en su mayor parte pendiente.

Las razones de esta postergación son de órdenes diversos. La historiografía del arte, en la que predomina una mirada estetizante que evita las "contaminaciones" de su objeto, tiende a relegar, desconocer o infravalorar la dimensión política de los posicionamientos de los artistas y de sus producciones. A su vez, desde la historiografía política, las cuestiones artísticas quedan reducidas a meros ornamentos, ilustraciones de la palabra, desconociendo su potencial revulsivo y su especificidad. Más puntualmente, la misma historia es, en gran medida, una materia pendiente, a pesar de que su papel político y cultural ha sido relevante "en su rol en la construcción de organizaciones sindicales, mutuales y cooperativas, en el activismo y la difusión cultural, o en su intervención política en acontecimientos mayores del siglo pasado.

La cuestión requiere considerar en el análisis las posiciones de los artistas plásticos dentro del campo artístico, sus intervenciones, sus producciones, los canales de circulación de sus obras, las lecturas críticas que de ellas se hicieron, las ideas que en torno a la producción artística con las que coincidían o polemizaban, etc. En cuanto a las "izquierdas", el uso del plural da cuenta de la diversidad de fenómenos que puede considerarse dentro de ese término, no sólo en relación con las organizaciones partidarias y sus políticas culturales públicas u oficiales, sino también en cuanto a la "cultura de izquierdas" en un sentido amplio, la circulación de sujetos e ideas (libertarias, anarquistas, socialistas, comunistas, trotskistas, foquistas, maoístas, etc.) dentro de ciertos ámbitos culturales, los conflictos y las polémicas desatadas y sus repercusiones y presiones sobre la actividad artística.

Es decir, la empresa incluiría tanto una relectura de la historiografía existente como la exploración de aspectos inéditos en torno a los cruces entre dos dimensiones, la artística y la política de izquierdas, en determinados hitos del último siglo, partiendo de la hipótesis de que se trata de una relación tensa, llena de matices, de encuentros y desencuentros, pero que indudablemente presenta un aspecto productivo e iluminador de posiciones y producciones hasta ahora dejadas de lado o miradas sesgadamente. Todo ello podría desembocar en una reescritura del arte y sus manifestaciones y resignificaciones urbanas desde una perspectiva nueva, que desentrañe aspectos, producciones, prácticas, artistas e ideas estético-políticas que fuertemente cambiaron desde la llegada de la democracia.

Un abordaje que se limite a considerar los aspectos "autónomos" del campo artístico dejaría de lado aspectos como: la intención de los artistas de que sus producciones intervengan como herramientas en la lucha política o social; los mandatos explícitos o implícitos que las organizaciones políticas hicieran hacia los artistas integrados o cercanos a sus filas, y cómo repercutieron en sus producciones, al privilegiar determinados lenguajes, géneros y formatos; cómo determinaron la circulación de las obras; cómo actuaron como estímulo o disuasión; los vínculos entre vanguardias artísticas y vanguardias políticas, cuyas superposiciones y debates son fructíferos y dan lugar a experiencias inéditas.

La tensión entre renovación formal y contenido social, entre vanguardia artística y compromiso político, presente en las producciones, las reflexiones y las intervenciones públicas de los artistas. Esta disyuntiva no sólo se hace manifiesta en la conciencia de los creadores, sino que deja su marca en las obras que producen, en los medios artísticos por los que optan, los circuitos donde exhiben sus obras, el público al que interpelan. No implica necesariamente optar por uno u otro extremo de la disyuntiva, sino desarrollar un conjunto de estrategias complejas y muchas veces contradictorias entre sí, al interior o en los márgenes del campo artístico. A veces, esta tensión pretende resolverse en la búsqueda de una estética nueva, no sólo por el repertorio de temas, procedimientos y materiales artísticos sino por su inserción / inscripción en un proyecto –utópico o inmediato– reformista o revolucionario.

Es más que productivo tener en cuenta las polémicas en torno a la representación del contenido político en el arte, los debates acerca del realismo y la abstracción, los efectos (en obras y en discurso sobre las obras) del dogma del "realismo socialista", sus propulsores, corrimientos, reformulaciones, detractores y epígonos.

En el marco de las utopías vanguardistas que postulan transformar el arte y la vida, se pone en cuestión la autonomía del arte, entendida como pérdida de función del arte en la sociedad burguesa. Estos intentos, de alto potencial político-utópico, muchas veces adoptan la forma de un cambio radical de lenguaje, la búsqueda de un nuevo público, y en especial los impulsos por contribuir desde el arte a modificar la sociedad. La relación arte/ política encuentra también un núcleo de tensión en la función que desde la política se le otorga al arte. El otorgamiento de un lugar de propaganda o

celebración de la letra de la política se ha debatido muchas veces con la aspiración de la más absoluta libertad creativa. Muchas veces se aspira a conciliar el poder creativo del individuo con el impulso imaginativo de la sociedad.

Lo que aparece como evidente ante esta diversidad de problemas a considerar es la heterogeneidad de resoluciones formales del llamado "arte político". Allí donde se pretende reducir el arte a herramienta de propaganda, un conjunto de obras y de vidas se nos resisten —a veces mudas, a veces paradójales, a veces risueñas— a la espera de nuevos abordajes. Abordajes que no prescindan de considerar de sí mismos lo que portan de los prejuicios de su tiempo a la hora de aproximarse a las desmesuras.

Todos los agentes de socialización (familia-mass media-educación-multinacionales) se empeñan en ofrecernos mundos paradisiacos, utilizando la sobreprotección como mecanismo de absoluto control inclusive sobre las facetas de desorden. Hasta la presencia de músicos callejeros necesita de la burocracia a efectos de conseguir permisos para ejercer esta actividad, y mientras esto sucede los grupos musicales que más venden, y que por lo tanto más presencia mediática tienen (¿o es al revés?), nos atrofian con letras políticamente correctas y huecas de contenido social, con reminiscencias de noticiarios televisivos. De esta forma, un botellón (y su consiguiente ley represora), un graffiti (y sus sanciones) o un acto de sabotaje contra el equipamiento urbano, son las estrategias seductoras que sirven de identificación a la rebelde adolescencia, y el rito de paso para la sociedad neoliberal de consumo atroz.

La nueva racionalidad que todo lo engulle se parece a una puerta giratoria que nos conduce a la habitación de los modelos culturales de referencia. El engranaje de la puerta lo mueven los distintos agentes de socialización a la velocidad que quieren, y marcando el hueco que debemos ocupar. Cualquier intento de modificar los parámetros definidos por esa puerta implicaría retornar al punto de inicio o utilizar la propia fuerza contra uno mismo, siendo así el único culpable del "tropezón" o de la falta de progresión. La idealización de sí mismos a lo largo de este viaje se constituye a través de las distintas representaciones del bucle simbólico del Mundo Rem, auténtico motor de la puerta giratoria.

### **3. La ciudad informal, estéticas, usos y resignificaciones urbanas**

#### **3.1 Rastros de graffitis en el nuevo orden cultural.**

Para Jorge García Marín *“Entrar en el mundo del graffiti significa entrar en el mundo de la clandestinidad, del anonimato, de la espontaneidad, de la velocidad, y de la fugacidad entre otras dimensiones. Reglas de jerarquización y reglas de ejecución delimitan una actividad que reclama su parcela en el mundo urbano y que inicialmente pretende subvertir el sistema”*.<sup>18</sup> El graffiti nace en el New York de los últimos años 60 y primeros 70 y va ligado al fenómeno conocido como hip-hop, el término hip-hop

---

<sup>18</sup> Jorge García Marín, Dpt. Sociología da Universidade de Santiago de Compostela. Revista Praxis, junio de 2004 pp.19-29

determina un contexto cultural que abarca el rap, el break dance y el graffiti. Su llegada a Europa sigue las mismas premisas.

La reflexión que podemos hacer sobre nuestro graffiti es muy distinta de la que se podía realizar hace 30 años o la que se puede realizar desde otros contextos socioculturales más resistentes a la globalización cultural hegemónica actual. Es indudable que las ciudades siguen tageadas y las manchas geométricas y laberínticas reclaman su atención en medio de paisajes urbanos saturados de neones y vallas publicitarias que compiten en estética y provocación. Pero, ¿que se expresa hoy con el graffiti, no es el graffitero "domesticado" un perfecto ejemplo de adaptabilidad y de expresión de la imposibilidad de escapar al sistema?.

El graffiti como "mal menor" es recogido también en la revista "Policía Municipal" (nº 506, octubre-noviembre 1997, pp. 31-32) : "...una actividad que si bien es reprobable socialmente podría constituir un mal menor en relación a otros comportamientos, asumidos por sectores juveniles, como la violencia o el consumo de drogas que tienen puntos significativos de contacto como elementos de socialización desviada con la subcultura del graffiti y que posee una dimensión más dramática y aún irreversible".

La centralidad del discurso graffitero desde la década de los 80 en los tags ("muelle", "bleck la rata", "rafita", "tifón", "OMP", .....), dejando de lado el aspecto reivindicativo, ideológico, social o político, y la preeminencia del aspecto autopromocional, estético y de diseño, es el primer paso que conduce a primar la difusión cuantitativa de la propia firma, la dificultad de su inscripción, sobre los propios mensajes que generalmente aparecen vinculados al mundo de las tribus urbanas y que están muy ocultos o son totalmente inexistentes (cada vez menos referencias a temas como las referencias anti xenóbofas, la critica a los fascismos, la legalización de determinadas drogas,.....). La socialización en estas subculturas participa menos de ideologías y más de capacidad de compra de estéticas que permitan vivir una aventura y una emoción de riesgos personales a través de la ocupación simbólica del espacio público.

### **3.2 Pautas culturales individuales vs galaxia Mc Donalds**

Es difícil situarnos en el mundo del graffiti sin una pequeña reflexión que enmarque los parámetros que definen la condición de adolescente/post-adolescente/joven, y los agentes de socialización que conforman sus pautas de conducta en la sociedad macdonalizada.

Y tal como destaca García Marín *"El discurso de nuestras sociedades neoliberales conforman un curioso binomio de dependencia económica/independencia psicológica en los jóvenes. Nuestros jóvenes y no tan jóvenes presa del síndrome de Peter Pan (o miedo a crecer) se ven incapaces, hasta edades inconcebibles en otras culturas, de asumir las totales responsabilidades que se le suponen a la edad adulta. Nuestra sociedad tutela al máximo a los jóvenes hasta tal punto de atrofia que los propios estudiantes universitarios (como si se tratara de una curiosa selección social*

*darwiniana al revés: selección de los menos aptos), en una gran proporción, no tienen ni idea de lo que buscan, lo que quieren o sus ideales de vida”.*

De las tribus urbanas sólo quedan las estéticas recuperadas una y mil veces a través de las pasarelas (revival hippy, vueltas a los setentas....). No hay nuevas propuestas visibles que no sean remix de lo vivido, nuevas estéticas, nuevos lemas, nuevas significaciones culturales, ni publicaciones alternativas, ni sabor a inconformismo (a pesar de vivir en parámetros de tráfico de influencias, guerras, especulación inmobiliaria, explotación sexual, xenofobia, discriminación sexista, precariedad laboral...). No hay peligro de que estalle una bomba social urbana, la paz está garantizada por una juventud que es un actor más de la burocracia globalizada y presa de las redes del conformismo a través de las rutinas cotidianas que plantean la multitud de referentes simbólicos, inmersos en jaulas de hierro atestadas de monotonía: currículums para no pensar, televisión basura, política basura.

### **3.3¿Graffiti como arma en la desmodernidad ?**

Durante mucho tiempo se ha situado el graffiti como una de las más claras manifestaciones de la contracultura en su oposición a la racionalidad tecnocrática norteamericana. Tal y como lo entiende Gaytán<sup>19</sup> *"guerra, consumismo, disciplina, excelencia y vigilancia social fueron los blancos preferidos de los gurús contraculturales"*. Siguiendo al mismo autor, y su ironía sobre la modernidad, en forma de "desmodernidad" como descolonización desde la vida cotidiana, habría que analizar si el graffiti es arma de desmodernidad en tanto que *"ámbito desde donde se combaten los presupuestos culturales hegemónicos"* o simplemente es un elemento más de nuestra pre, pos, re, hiper modernidad, en lo que tiene de elemento de capitalismo de consumo.

Seguramente, lo difícil ahora sea definir, para los nietos del Welfare State, que es lo contracultural, bien definido en otras décadas y contextos. Alguna de estas dimensiones que situaba Gaytán ahora no sólo no son cuestionadas sino que son buscadas en defensa del nuevo orden social y de los nuevos globalitarismos. ¿Qué lugar le corresponde a los graffiteros en este orden social, más allá del "getting up" (dejarse ver)? Indudablemente que estos jóvenes, mayoritariamente hip hoperos, de clase media, revelan sus inquietudes culturales y artísticas no del todo compatibles con el sistema social y cultural. Sus descreencias políticas, sus desencantos y sus individualismos coronados por estéticas mercantilizadas (gustos, atuendos, peinados son explotados por multinacionales) apenas logran transmitirse en sus huellas policromadas.

No podemos pasar por alto, frente a la mercantilización del mundo del graffiti. El graffiti en los últimos tiempos ha creado a su alrededor un mercado no sólo de material diverso sino también en torno a los propios graffiteros demandados desde gobiernos,

---

<sup>19</sup> Gaytán Santiago, P. (2001). **Desmodernos: crónica subpunk de algunos movimientos culturales en la submetrópoli defeña**, Universidad Autónoma del Estado de México. P.26

empresas, administraciones,..... siendo el graffiti una forma más de plusvalía posmoderna en el nuevo contrato social.

Quizás los aerosoles como vehículo poético forman ya parte de un inmovilismo que desampara a la imaginación.

### 3.2.1 Buscando los rastros en Santiago

La cantidad de colectivos que se esconden detrás de unas siglas es mayor de lo que uno en primera instancia pudiera pensar.

Entre las características que predominan entre los graffiteros en Santiago está el hecho de concebir el graffiti como arte que adorna la ciudad, son ajenos a ideologías políticas, pintan por recrearse y recrear. Sitúan sus obras en lugares muy concurridos (zonas visibles, carreteras importantes, vías de tren, estadios de fútbol, parques...), si bien otros grupos se caracterizan justamente por lo contrario, es decir, el graffitear en barriadas del extrarradio, en barrios populares. Para sus graffitis utilizan variedad de colores, no se puede destacar uno determinado, y coinciden en el hecho de utilizar siempre diminutivos, siglas, seudónimos que pueden ser de la banda a la que pertenecen. Los graffiteros son bastante autómatas, trabajan en equipo y diferenciando claramente sus roles.

Los lemas tienen referencias poéticas de búsqueda de espacios de libertad, de "paraísos perdidos" y de la necesidad de referentes de provocación en una sociedad perdida en el "imperio de lo efímero", tal y como la define Gilles Lipovetsky.<sup>20</sup>

Interesante como reflexión paralela el analizar como en el Mundo Rem, las píldoras publicitarias se podrían apropiarse de cualquiera de estos lemas o slogans para vender automóviles, bebidas gaseosas..., o utilizar estas frases como frase de bienvenida de tu móvil de última generación. La paradoja de esta desmodernidad, es conseguir que lo contracultural sea funcional para el consumo, que es tanto como conseguir la curvatura del círculo.

No podemos considerar el graffiti como ese otro lenguaje con el que López Petit<sup>21</sup> denomina a los programas de subversión ("subvierten la obviedad y atacan la realidad"). Más bien el graffiti ha pasado a constituir nuevas imágenes reproductoras del imaginario de la modernidad, reflejos mediáticos en el que los jóvenes sitúan a los publicistas y a los mass media como gurus culturales, como sus nuevos profetas (saben lo que busca la juventud y les ofrece sus paraísos de bienestar). Lejos de la desmodernidad, el entresijo de modernidades fracasadas se mueven en otros escenarios, mientras los graffiteros linkean con propuestas adjetivadas desde el poder.

<sup>20</sup> Lipovetsky, Gilles. **La era del vacío**, Anagrama, 1989.

<sup>21</sup> López Petit, S. "La vida como acto de sabotaje en Archipiélago N° 53 pp. 31-35. 2002.

Estas manifestaciones, denominadas a veces como contraculturales, obviamente son inofensivas. Tal y como dice Gaytán<sup>22</sup> *"la contracultura como virus que quiso contaminar a los medios de comunicación, pero que terminó infectada por una especie de síndrome de inmunodeficiencia contracultural. Sin defensas culturales profundas, la contracultura ha sido evaporada y pasteurizada para terminara en el supermercado de la nostalgia"*. Lo uno y su contrario, todo forma parte de la misma realidad, de la misma uniformidad con que nuestras sociedades globales nos invitan a convivir. Estamos fragmentados, somos mayorías silenciosas, todos iguales no necesitamos ninguna rebelión en nuestra granja.

## **4. Manifestaciones urbanas en el ámbito local**

### **4.1 Tribus urbanas**

Siguiendo los postulados de Michel Maffesoli<sup>23</sup>, la transformación que la post (o super, hiper, segunda) modernidad opera en el tejido social produce una sustitución de principios y mecanismos tradicionales que antes marcaban la forma de relacionarse de los sujetos. Se produce un tránsito de un eje de relación a otro: de la importancia de la organización político-económica, pasamos a la importancia de las masas. Del sentido del individuo –establecido según la función- se pasa a la persona –rol-. De los grupos contractuales pasamos a las tribus afectivas. Esta transformación en las relaciones sociales es la que Maffesoli define como neotribalismo emergente que hace que el sujeto salga de su encapsulamiento en la individualidad y diluya su experiencia cotidiana en la pertenencia a diferentes microgrupos o tribus. Las características de estas tribus, serían, por un lado, constituirse en comunidades emocionales que se fundamentan en la comunión de emociones, a veces efímeras y sujetas a la moda. Son agrupaciones constituidas por individuos que se reúnen y viven una estética para compartir una actividad y una actitud que genera sensaciones fuertes y confiere sentido a una existencia en donde en su cotidiano hay falta de contacto y contagio emocional.

En Chile las tribus urbanas se ha hecho presente a partir de la relectura y proyección que han hecho la prensa y los medios televisivos de las experiencias de los jóvenes de otros países. Es así como los suplementos juveniles y programas de actualidad de televisión empiezan a hablar a mediados de los noventa de la existencia, fundamentalmente, en Santiago de un conjunto de jóvenes que se agrupan en tribus urbanas. Desde la perspectiva mediática la noción de tribu urbana deviene entonces en estereotipo que más que descubrir la subjetividad juvenil encubre las formas en que se desarrolla la socialidad entre los jóvenes.

---

<sup>22</sup> OP.cit. p.176.

<sup>23</sup> Maffesoli, Michel "El tiempo de las tribus" Barcelona, 1990.

## **4.2 La discoteque como territorio**

La Blondie es una discoteque ubicada en el sector poniente de Santiago, al interior del barrio Yungay, espacio en el que se congrega un grupo particular de jóvenes, hombres y mujeres de diferentes sectores de la ciudad, que semana a semana reviven en función de las fiestas que se desarrollan en la discoteque su pertenencia a un grupo de referencia juvenil que se autodenomina como “alternativo”, que se caracteriza por el reciclaje y la mezcla de estilos y estéticas juveniles preexistentes como son el punk, la new wave y el tecno.

La discoteque abre sus puertas a mediados de 1993 instalándose en el sector Alameda, aprovechando la estructura del cine Alessandri, que construiría su estética marcada por mínimos arreglos que remarcan los conceptos de oscuridad y abandono. Parte siendo una discoteque orientada a un segmento del público juvenil masivo de corte popular, cambiando más tarde su propuesta a un público selectivo que gusta de la música “alternativa”.

El cambio de estética, más el uso de un circuito de difusión restringido, hace que en un primer momento a la fiesta tengan acceso sólo un grupo reducido de jóvenes. Este grupo estará constituido por un lado, por los “pelaos”, grupo de jóvenes urbanos que congrega diferentes tendencias provenientes de la subcultura del rock y por estudiantes de carreras vinculadas al teatro y al arte. Más tarde la Blondie se abrirá a un público que ve en ella un lugar de moda.

## **4.3 Los códigos de la tribu**

Uno de los códigos inherentes a la construcción de identidad de esta tribu, es la forma en que los y las jóvenes involucrados construyen puentes y vinculaciones entre su cultura juvenil local y la cultura global recepcionando y apropiándose de espacios de consumo. En el caso del consumo del bar y la discoteque encontramos que a pesar de ser estos espacios universales y masivos, se da una apropiación distintiva de éstos como “territorios simbólicos”. La posesión y uso del espacio urbano como territorio por parte de lo que se ha dado por denominar tribus urbanas se sitúa tanto a nivel físico como simbólico. Cuando un joven habla de su bar o su discoteque su identificación con el espacio estará operando tanto a nivel afectivo como posesivo, siendo ésta una expresión de autoafirmación.

En efecto en ambos casos, la relación de los jóvenes con el espacio va más allá de una construcción de identidad homogénea y masiva como es la del público, sino que tiene que ver con otros niveles de identidad asociándose la apropiación simbólica del territorio con la pertenencia a estratos sociales y géneros.

En el bar se restablece el orden cotidiano de las relaciones, es lugar de encuentro y reafirmación de identidades previas donde se establece una presencia no sujeta a la mediación de la estética y la imagen, el bar es un espacio de reconocimiento, donde las identidades colectivas tienden a reafirmarse y fijarse más que a disolverse. El sentido que se le da a la ocupación de la discoteque aparece en disputa dependiendo el grupo de consumo. Por un lado para los jóvenes de sectores medios y altos, la Blondie es

significada como un lugar de representación, donde las identidades previas de clase, de grupo y género parecen estar en fuga, donde se busca disolver el orden cotidiano y perderse en compañía de otros. Por otro, para los “pelaos”, la Blondie es el territorio simbólico y el espacio ritual donde se actualiza la identidad del grupo que ocupa la discoteque como un espacio cargado de significación, ya que es tanto un espacio de pertenencia como de representación del grupo, siendo el lugar en donde el grupo manifiesta su existencia social exhibiéndose ante los demás.

Por otro lado, fuerte identificación con un tipo de música y estética en la que se funda la pertenencia de la tribu, implica que para conseguir la música y la estética adecuada exista la experiencia de un recorrido por determinados espacios de consumo que para los jóvenes “alternativos” aparecen como espacios marginales en relación con los espacios de consumo de joven común y corriente que no pertenece al circuito.

#### **4.4 La estética en las representaciones**

La tribu “alternativa” es un espacio-lugar en donde las relaciones se constituyen a través de las formas. Es así como los códigos que predominan no son los discursivos, sino los de la representación del cuerpo a través de la imagen. La actuación del cuerpo a través del uso de determinados signos adquieren centralidad. A través del cuerpo se redistribuyen una serie de significantes de orígenes distintos y contrapuestos. Se combinan diferentes estilos de vestimenta, colores fuertes con colores oscuros, corte de pelo punk con camisa con vuelos. La originalidad consiste en combinación de diferentes temporalidades y orígenes. La resignificación de signos rompe con las fronteras temporales y juega con las representaciones tradicionales de la diferencia sexual. La construcción de una estética, se transforma en un espacio lúdico en donde se juega con los límites de la distinción sexual.

#### **4.5 Construcción de imagen**

Constituye una estrategia identitaria que permite salir del anonimato y de la masa, sentirse parte de una tribu reforzado colectivamente. Constituye una opción por esencializar ciertos aspectos identitarios, construyendo reglas específicas y diferenciadoras respecto a la ocupación y uso de espacios a partir de los cuales se siente dotado de un principio de identidad personal, que es respaldado por la pertenencia al grupo.

Por otro lado, un tema que aparece latente es el acercamiento a grupos juveniles urbanos como el expuesto, es la tensión que empieza a producirse entre un espacio local juvenil apropiable y un espacio juvenil global masivo que diluye la construcción de identidades territoriales sólidas. La dispersión y complejidad que generan los procesos de globalización provoca el surgimiento y la necesidad de contar con espacios que puedan ser compartidos por los jóvenes, respetando las reglas que constituyen su forma de construir identidad. Es así como la Blondie como territorio simbólico se

transforma en un espacio en disputa entre los que establecen una relación colectiva y los que establecen una relación sólo comercial con él.

## 5. Bibliografía

- . Aguilera, Jorge “Santiago de la nueva extremadura” **Santiago en 100 palabras**, 2002.
- . Brea, J.L. “DX: una (no) documenta, en la era de la imagen técnica”, en **Acción Paralela** nº 3.
- . Bürger, Peter **Teoría de la Vanguardia Ediciones** Península, Barcelona 1987.
- . Caris, Darwin “Otro fin de semana en el mall” Revista **El mundo al instinto**, 2000.
- . Contreras, Daniel “Sujeto juvenil y espacios rituales de identidad: el caso del carrete” **Proposiciones N° 27**. Santiago, Ediciones Sur, 1996.
- . Costa Pere- Oriol; Pérez Tornero, José Manuel ; Tropea, Fabio **Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia** Barcelona, Paidós, 1996.
- . Courtoise, R. “La ciudad como proyecto y proceso de comunicación”, DD.AA., **Entelequia**, nº 5., 1995.
- . Fuguet, Alberto, **Sobredosis**, Planeta, Santiago, 2002
- . Gaytán, Santiago, **Desmodernos: crónica subpunk de algunos movimientos culturales en la submetrópoli defeña**, Universidad Autónoma del Estado de México.
- . González, Gladis “Un paradero y una chica” Folletín poético **Espantarreuco** 2004.
- . González, Ivan “Contrapunto Amoroso” **Santiago en 100 palabras**, 2003
- . Joseph, Isaac. **El transeúnte urbano**. Buenos Aires: Gedisa Editorial, 1988.
- . Lafevbre, Henri. **La vida cotidiana en el mundo moderno**. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- Lemebel, Pedro, **De perlas y cicatrices**, ed. LOM, 1996.
- Lemebel, Pedro, **La esquina es mi corazón**, Seix Barral, Santiago, 2001.
- . Lemebel, Pedro, **Zanjón de la aguada**, 2003.
- . López, Petit, S. “La vida como acto de sabotaje” en **Archipiélago** N° 53, 2002.

- . Maffesoli, Michel, **El tiempo de las tribus**. Barcelona, 1990.
- . Márcovits , Andrea “En la casa de la tolerancia” Revista del colectivo literario **Barco ebrio**, 1999
  
- . Marín, Jorge García **Revista Praxis**, Dpt. Sociología da Universida de Santiago de Compostela, junio de 2004
  
- . Matus, Christian “Cultura rock y modernización: una mirada desde una sensibilidad juvenil” Santiago, Escuela de Antropología, Universidad de Chile (mimeo), 1995.
  
- . Muñoz, Marcelo “El Hotel Maury” Antología **12 crónicas urbanas** 2001.
  
- . Ortiz Jimenez, William. La Ciudad: Ritmos y Narraciones Cotidianas. En: **Revista de Geografía Norte Grande**. Santiago: Universidad Católica de Chile, No 2000
  
- . Ortiz Jimenez, William. El aire de la ciudad nos hace libres. En: **Revista de Geografía Norte Grande**. Pontificia Universidad Católica de Chile. Nº 27. (2000). p 189-197.
  
- . Paz, Sergio, **Santiago bizarro**, Aguilar, 2004.
  
- . Perez L, Jorge. Ciudad Botero ¿Paraíso cultural? En: Revista Universidad Cooperativa de Colombia. Medellín: N 76 (Jul 2001); p 95-97.
  
- . Plath, Oreste, **El Santiago que se fue**. Grijalbo, 1999.
  
- . Reyes, Ignacio, “Pérfida” en **Santiago en 100 palabras**, 2002.