Muralismo urbano en Valparaíso: Un enfoque etno-semiótico*

urban muralism in Valparaíso: An ethno-semiotic approach

Muralisme urbain à Valparaíso: une approche ethno-semiotique

Muralismo urbano em valparaíso: Uma abordagem etno-semiótica

DOI: 10.17981/mod.arq.cuc.28.1.2022.01

Artículo. Fecha de Recepción: 19/07/2021. Fecha de Aceptación: 11/09/2021.

Omar Cañete Islas

Universidad de Valparaíso. Valparaíso (Chile)
ocanetei00@yahoo.es

Maximiliano Soto Sepúlveda

Universidad de Valparaíso. Valparaíso (Chile)
maximiliano.soto@uv.cl

Para citar este artículo:

Cañetes, O. y Soto, M. (2022). Muralismo urbano en Valparaíso: Un enfoque etno-semiótico. *MODULO ARQUITECTURA CUC*, 28, 9–36, 2022. <http://doi.org/10.17981/mod.arq.cuc.28.1.2022.01>

Resumen

La lectura que hacemos de la cultura urbana nos conduce a una interpelación que reúne diferentes significados de los observadores que desde un punto de caminar interactúan visualmente con la ciudad. Este artículo tiene como objetivo presentar desde un encuentro interdisciplinario el contenido de las pinturas en Valparaíso (Chile) y su relación con los componentes simbólicos y culturales inscritos en el espacio urbano de la ciudad portuaria. El enfoque a desarrollar es interdisciplinario porque integra dos disciplinas: Etnosemiótica y Arquitectura; dos disciplinas de representación e interpretación del espacio urbano habitado, conocidas y reapropiadas en torno a una conferencia de la pintura en Valparaíso. La escritura nos conduce a un análisis de las prácticas sociales del lugar habitado, a interpretaciones reconocidas y firmadas del espacio, ya una descripción estética de las formas arquitectónicas que sustentan el contenido de las pinturas.

Palabras claves: Etnosemiótica; arquitectura; espacio urbano; murales; Valparaíso

Abstract

The lecture we do of the urban culture conducts us to an interpellation which puts together different meanings of the observers who from a point of walking is interacting visually with the city. This article has the aim of presenting from an interdisciplinary encounter the content of the paintings in Valparaíso (Chile) and their relationship with the symbolic and cultural components inscribed in the urban space of the harbour city. The approach to develop is interdisciplinary because it integrates two disciplines: Ethnosemiotics and architecture; two disciplines of representing and interpreting the inhabited urban space, known and reappropriated around a lecture of the paintings in Valparaíso. The writing conducts us to an analysis of the social practices of the inhabited place, to recognized and signed interpretations of space, and to an aesthetic description of the architectural forms which support the content of the paintings.

Keywords: Ethnosemiotics; architecture; urban space; paintings; Valparaíso

Resumo

A leitura que fazemos da cultura urbana nos conduz a uma interpelação que junte diversos sentidos dos observadores que desde um caminhar esta interagindo visualmente com a cidade. Este artigo tem o objetivo de apresentar desde um encontro interdisciplinar o conteúdo das pinturas murais em Valparaíso (Chile) e a sua relação com os componentes simbólicos e culturais escritos no espaço urbano da Cidade Porto. O foco a desenvolver neste artigo é interdisciplinar pois integra duas disciplinas: etnosemiótica e arquitetura; duas disciplinas de representar e interpretar o espaço urbano vivido, conhecido e utilizado ao redor de uma leitura das pinturas murais em Valparaíso. O escrito nos conduz a uma análise das práticas sociais do lugar habitado, às interpretações do espaço reconhecido e sinalizado, e a uma descrição estética das formas arquitetônicas que apoiam o conteúdo das pinturas murais.

Palavras-chave: Etnosemiótica; arquitetura; espaço urbano; pintura mural; Valparaíso

Résumé

La lecture que nous faisons de la culture urbaine nous amène à une interpellation qui réunit plusieurs sens des observateurs qui à partir d'une marche vont interagir visuellement avec la ville. Cet article a pour l'objectif de présenter à travers une rencontre interdisciplinaire le contenu de la peinture murale à Valparaiso (Chile) et sa relation avec les éléments symboliques et culturels qui sont inscrits dans l'espace urbain de la Ville-Port. Ce que nous voulons développer dans cet article c'est un point de vue interdisciplinaire qui réunit deux disciplines: l'ethno-sémiotique et l'architecture; il s'agit de deux disciplines qui nous aident à représenter et à interpréter l'espace urbain vécu, connu et réapproprié autour d'une lecture de la peinture murale à Valparaiso. Le sujet nous amène vers une analyse des pratiques sociales du lieu habité, vers une interprétation de l'espace reconnu et signifié et aussi vers une description esthétique des formes architectoniques qui soutiennent le contenu des peintures murales.

Mots-clés: Ethno-sémiotique; architecture; espace urbain; peintures murales; Valparaiso

Abril es el más cruel de los meses, pues engendra lilas en el campo muerto, confunde memoria y deseo, revive raíces yertas con lluvia de primavera ([Elliot, 2014](#)).

INTRODUCCIÓN

El siguiente artículo adopta un marco interdisciplinario entre la etnosemiótica y la arquitectura para leer el fenómeno del muralismo y sus diversas expresiones que conforman no sólo códigos textuales estéticos, sino que configuran una semiosfera urbana que ha ido evolucionando en las últimas décadas dejando atrás la gráfica propia de los años 60 más cargadas con contenidos ideológicos y sociales, abordando elementos étnicos, lúdicos, multiculturales, propios de un hibridación entre lo global y lo local.

En este marco, la etnosemiótica nos ayuda a definir la inscripción de una cultura urbana en el espacio de la ciudad (*signifiant spatial*), configurando a la vez un método de lectura de dicha cultura (*signifié culturel*) (Greimas, 1976). En palabras del etnosemiótico italiano Marsciani (2016) la etnosemiótica permite “reconstruir un campo relacional (en términos de relaciones de valor y narrativas) y consentirles de presentarse como un mundo, en la escena de un discurso posible” (traducción de los autores). Desde este enfoque, y teniendo en cuenta la escena de un discurso posible, se propone una exploración en base a códigos etnográficos y semióticos del fenómeno del muralismo en la ciudad de Valparaíso (Chile), una ciudad puerto que hace convivir 296 655 hab (Instituto Nacional de Estadística-INE, 2017) entre una angosta planicie y cuarenta y cuatro cerros, y que ha adquirido una progresiva mirada urbana y territorial, y en una suerte de laboratorio

estético y cultural entre los cultores (Cañete, 2019). De modo similar, y desde lo metodológico, se configura un registro que se articula entre las notas de campo etnográficas, los códigos semióticos, croquis y fotografías de ciudad para tales fines.

En conjunto a lo anterior, debemos recordar que la condición patrimonial de Valparaíso, es reconocida, en tanto un hito dentro de los procesos de globalización y modernidad temprana de fines del siglo XIX, incluso previos a la industrialización y primeras oleadas propiamente modernas (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura-Unesco, 2003; Soto, 2014). Esto nos invita, hoy en día, a ver cuáles son los elementos que participan de ese espíritu modernizador, basado en el intercambio material, simbólico y cultural, que impregna, no solo en Valparaíso, sino en las ciudades-puerto en general, caracterizados por una condición de arraigo, por un lado, pero también de permeabilidad expectante a las influencias globales, proveniente de otros lados del mundo; de ser el inicio y llegada de historias, que luego de recorrer otras partes, vuelven, cargadas de experiencias que nutren la vida e imaginación de los pueblos y su gente.

Se propone entonces, un estudio de campo realizado en el primer semestre del 2019 con el fin de utilizar las técnicas etnográficas, y el análisis etno-semiótico, que permitan la identificación de murales, tras su tipologización estética en el espacio urbano de la ciudad de Valparaíso.

Dado lo anterior, la técnica etnográfica utilizada reunió fichas descriptivas de murales situados en la línea fronteriza del perímetro UNESCO de la ciudad de Valparaíso. Una vez reunido un corpus descriptivo de alrededor de 15 murales en base a notas de campo, croquis y fotografías, se procedió a reunir datos de los ejecutores y de los murales realizados tomando distancia entre el relato producido y el ejecutado, distinción etnosemiótica a tener en cuenta, para analizar el relato onírico-grotesco, a modo de eje interpretativo, que interactúa entre la ciudad y los observantes-espectadores. El primer corpus interpretativo resultante permitió elaborar una distinción de cinco tipologías estéticas: a) Murales barriales-ciudadanos; b) Murales de organizaciones sociales-barriales; c) Murales de brigadas; d) Murales artísticos; y e) Murales globalizados.

El muralismo como expresión cultural vernacular desinstitucionalizada.

Hacia una estética de la irrupción onírico-grotesca

Destacan dos elementos históricos, para comprender el carácter des-institucionalizado del muralismo en Valparaíso. Primero, su carácter de ciudad puerto, el cual, desde su época de modernidad y globalización temprana, se adelanta a las demás ciudades de su época en Sudamérica. Después del crecimiento que acompañó su condición de paso obligado del comercio naval mundial, produciendo un progresivo declive de la ciudad, con posterioridad a la construcción del canal de Panamá hacia 1914, y otros factores, como el

Figura 1. Mural a la entrada de Viña del Mar, Av. España, de muralista Claudio Francia Willms.

Fuente: www.granvalparaíso.cl

terremoto de 1906 y la crisis del salitre (Counyoudjian, 2000). Pese a estos factores, el crecimiento poblacional se mantiene, pero con una declinación en su calidad de vida, predominando rasgos de resiliencia urbana, fuertemente vernacular (Cañete, 2017). Se produce una constante re-utilización de las construcciones antiguas que se sub-dividen, reconfigurando economías locales de menor escala, envueltas en un aire deteriorado y, a la vez, señorial, en su trama urbana (Cañete, 2019). Por otra parte, en los cerros predomina una autoconstrucción ligera y precaria que ha ocupado las laderas y quebradas de cerros, de difícil acceso muchas de ellas, configurando un espacio de instalación y hábitat de agrupaciones familiares y comunitarias, de gran arraigo al lugar y resiliencia frente a las adversidades históricas (Cañete, 2017).

Si bien, no podemos afirmar que este accionar social y cultural responda a un proceso estetizante de larga data, sí podemos afirmar que responde a un hito fundante que influyó decisivamente en las generaciones posteriores y hasta nuestros días, que podemos sintetizar en la noción de una irrupción estética, onírica y grotesca, brindando un sentido de ciudad y escala urbana, por sobre una mera expresión anti-sistema o político contingente. Un ejemplo de esta nueva estética es el mural de Claudio Francia Willms, cuyo motivo son las raíces de un árbol que se prolongan a partir de un árbol ya existente en el borde superior, y que parecen romper el cemento del muro de contención con una vitalidad y fuerza orgánica descomunal (Figura 1).

Es importante esta obra, pues no solo visibiliza el mural desde una escala urbana, la cual es capaz de ser vista desde distintos lugares, sino posicionada en un lugar estratégico de la ciudad de Viña del Mar, consolidando una suerte de *estética de la irrupción*, que influirá decisivamente en las nuevas generaciones de muralistas, como forma de apropiación estética urbana.

La tesis del presente artículo responde a la premisa de que en este nuevo actuar estetizante predomina una mixtura la cual abarca desde lo grotesco a lo onírico, donde la imagen surge desde esta suerte de irrupción urbana que se inicia con el mural de Claudio Francia, ocupando un lugar eminentemente público, incluso desde lo eriazos, y meramente funcional, pero de gran impacto y alcance sobre el campo visual.

Esta estética de la irrupción desinstitucionalizada del mural en la ciudad, a diferencia de las grandes tradiciones del muralismo urbano mexicano (Siqueiros, Orozco, o González Camarena) por mencionar algunos exponentes que dejaron obras en Chile, las que se conservan como patrimonio en ciudades como Rancagua, Chillán y Concepción, especialmente como parte del patrimonio muralista en Universidades, como el Campus de la Universidad de Concepción, o estaciones de trenes, como el caso de la estación de Concepción. En otros casos podemos identificar mosaicos y vitrales en conventos e iglesias post-conciliares, o, en el caso de las diversas obras ubicadas en las estaciones de metro en Santiago, donde destacan los murales de Mario Toral y Alejandro “Mono” González.

En contraste, en Valparaíso y Viña del Mar la práctica muralista presenta un carácter desinstitucionalizado, el cual lejos de buscar normalizarse por esta vía, a través de agencias estatales, ha optado por seguir caminos propios, vernaculares. Más aún, en la últimas dos décadas ha dado un giro, pasando a ser, de expresiones ideológicas propias de lo político y partidista contingente, abriéndose a una estética cargada de una imaginación y deformación onírica globalizada, que opera sobre contenidos propio de lo cotidiano, y además bien podemos calificar de grotesca. Esto ha permitido asimilar y pasar desde imágenes cercanas al comic y manga japonés, a contenidos amerindios re-vindicatorios, y de estos a motivos barriales, ciudadanos o de expresión política, por citar algunas de las expresiones más usuales. En este marco, la praxis del muralismo ha adquirido un nuevo giro en los últimos años, con un enfoque cada vez más urbano, incluso territorial, dada la magnitud y visibilidad en los lugares de emplazamiento, así como en las dinámicas que establece con el contexto inmediato del entorno en la ciudad. Ha sido capaz de dialogar de mejor manera, con lugares como plazas, miradores, esquinas, sitios eriazos, calles que se encuentran o divergen, locales, quioscos, incluso, edificios y escaleras de uso público, alternativa incluso, a la clásica estética del afeamiento anti-sistémico de la urbe o, en muchos casos, filtrándola con contenidos afines o alternos más elaborados ([Figura 5](#)).

Esta suerte de autonomización y profesionalización del muralismo ejercida por colectivos y autores individuales, tales como *Inti* y el grupo *Kolor Distinto*, ha influido en un sin número de seguidores los cuales han visto en la ciudad, diferentes soportes estéticos donde los muros, no son solo una ocasión para expresarse individual o grupalmente, de modo encapsulado, solipsista y auto-referente, sino que, han conformado un verdadero laboratorio socio-estético y urbano, altamente glocalizado (influenciado por expresiones internacionales) (Cañete, 2019) el cual permite asimilar e hibridizarse con otras expresiones artísticas, como el mosaico urbano o los grafitis, abarcando tanto la escala humana (plazas, miradores, ascensores, quioscos, locales, calles, callejuelas, escaleras y plazoleta, como grandes muros de edificios, muros adyacentes a escalas, ascensores o laderas de cerro (Figura 6).

Este crecimiento y expansión, generada por la condición de laboratorio estético-urbano antes referida, no solo ha aumentado y desbordando en la cantidad de cultores y uso de diversos recursos y escalas, sino que ha derivado en un interés por la escala y especialmente, el tejido urbano, donde lo onírico y grotesco se reconoce como algo nómada e híbrido que dinamiza y se mueve por la ciudad, fomentando y haciendo confluir identidades globalizadas y locales a la vez.

- *Identidades locales.*

Territorios nómades e hibridación local

El desarrollo de nuevas identidades supone la configuración de sentidos y prácticas culturales que emergen y desarrollan dentro de la vida de

una ciudad. Más aún en el contexto de globalización e interdependencia cultural. En este marco, debemos preguntarnos e identificar las prácticas e intercambios que, van configurando y determinando los patrones identitarios (García, 1989; 2005) desde matrices culturales que se diluyen y re-constituyen constantemente desde configuraciones y “prácticas glocles de asimilación, elaboración de las influencias externas e internas” (Cañete, 2019).

Ya en la década de los años 90, García (1997) diferenciaba cuatro tipos de fuentes, a modo de estratos socio históricos, siguiendo un análisis empírico de estos procesos de globalización, que le permite distinguir cuatro circuitos socioculturales, en los que la transnacionalización y las integraciones regionales operan de modos diferentes:

- El *histórico-territorial*, o sea el conjunto de saberes, hábitos y experiencias organizado a lo largo de varias épocas en relación con territorios étnicos, regionales y nacionales, y que se manifiesta sobre todo en el patrimonio histórico y la cultura popular tradicional.
- El de la *cultura de élites*, constituido por la producción simbólica escrita y visual (literatura, artes plásticas). Históricamente, este sector forma parte del patrimonio en el que se define y elabora lo propio de cada nación, pero conviene diferenciarlo del circuito anterior porque abarca las obras representativas de las clases altas y medias con mayor nivel educativo, porque no es conocido ni apropiado por el conjunto de cada sociedad y en los últimos decenios se ha integrado a los mercados y procedimientos de valoración internacionales.

- El de la *comunicación masiva*, dedicado a los grandes espectáculos de entretenimiento (radio, cine, televisión, video).
- El de los *sistemas restringidos de información y comunicación* destinados a quienes toman decisiones (satélite, fax, teléfonos celulares y computadoras).

Sin embargo, en esa década, si bien aún era posible hablar de identidades en juego, en contraposición a las influencias netamente externas, ya en 2005, en su obra “*Diferentes-desiguales-y-desconectados*”, [García \(2005\)](#) reconoce que los procesos de globalización, en tanto: «intensificación de las dependencias recíprocas» (p. 161) permite hablar de sujetos interculturales, donde:

Las identidades de los sujetos se forman ahora en procesos interétnicos e internacionales, entre flujos producidos por las tecnologías y las corporaciones multinacionales; intercambios financieros globalizados, repertorios de imágenes e información creados para ser distribuidos a todo el planeta por las industrias culturales. Hoy imaginamos lo que significa ser sujetos no solo desde la cultura en que nacimos, sino desde una enorme variedad de repertorios simbólicos y modelos de comportamiento ([García, 2005](#), p. 161).

Lo anterior permite, no solo reformular y valorar los planteamientos de Canclini, sino comprender algunas coordenadas subyacentes a estos imaginarios urbanos, propios de esta praxis estética, sino la dinámica de cómo se van configurando escenarios heterogéneos, por donde alternan los flujos identitarios y de alte-

ridades, en diversos grupos sociales, especialmente juveniles. Estas fuerzas e influencias, operan como campos de sentido o semiósferas generacionales, subyacente a la aglutinación, asimilación y construcción de identidades culturales, locales, fruto de tal hibridación. [García \(1997\)](#) propone y describe cuatro criterios para comprender esta evolución:

- Emancipación.
- Renovación.
- Democratización.
- Expansión.

Estos mecanismos, nos han de ayudar a comprender, en nuestro caso, tanto la hibridez cultural de las diversas prácticas de muralismo en Valparaíso, como a proponer planos para su lectura y análisis de su estado actual.

Etnosemiótica y muralismo

La ciudad configura un soporte que, a modo de texto, reúne lo social, cultural y simbólico dando origen a un *corpus* de trazos y marcas que los diferentes sujetos de lo urbano inscriben en el espacio abierto. Podemos acceder a dicho texto desde un trabajo de observación que se proyecta —especialmente en ciudades como Valparaíso y su morfología singular—, sobre configuraciones urbanas, irregulares, calles, muros, sitios eriazos, escaleras, miradores y esquinas, a modos de ejercicio de movilidad y desplazamiento, con el fin de identificar y realizar una descripción para leer e interpretar

lo inscrito, lo *inscripto*, que subyace o *sur-yace* sobre esta materialidad urbana. Así, el hecho de recorrer sus calles, pasajes, escaleras y miradores desde una mirada abierta sin rumbo fijo, siguiendo los pasos de un *flâneur* (Baudelaire, 2013; Benjamin, 2018). Esto nos da múltiples posibilidades de interacción en un terreno, durante desplazamientos, cruces de miradas, orientaciones o interacciones que, desde los sentidos, tenemos con lo urbano, donde somos capaces de identificar una suerte de estilos que se sobreponen a modo de capas que responden a épocas diversas y a niveles de profundidad diferentes. En Valparaíso, esto lo vemos en murales situados en edificios y muros, los cuales no expresan contenidos políticos ideológicos tradicionales, sino más bien ilustran contenidos étnicos y figuras que parecieran responder a diversos territorios, marcando una hibridación entre lo local y global a la vez.

Las inscripciones que podemos observar en los muros identificados responden a un proceso escritural que, en palabras de Barthes (2015), no llevaría a una semiótica de la imagen. Desde este enfoque al escritura nos da un margen de orientación analítica al señalar que:

La escritura es precisamente este espacio en el cual las personas de la gramática y los orígenes del discurso se mezclan, se confunden, se pierden hasta lo irreparable: la escritura es la verdad, no de la personal (del autor), sino del lenguaje: Es por eso que la escritura va siempre más lejos que la palabra” (Barthes, 2015, traducción de los autores).

Desde la imagen observada como fenómeno escritural se desprende un ejercicio retórico a identificar donde cabría preguntarse, como lo señala Barthes (1964), “[si] ¿la representación analógica (la copia) puede producir verdaderos sistemas de signos y no sólo simples aglutinaciones de símbolos? [...]” (traducción de los autores). Frente a esta interrogante, podemos afirmar que los relatos identificados se construyen a partir de una serie de signos que finalmente logran configurar sistemas a distinguir desde tipologías estéticas identificadas durante el trabajo de campo.

Por otro lado, y desde la definición de etnosemiótica que nos dan Greimas y Courtés (1990), vemos que las descripciones etnotaxonómicas utilizadas, que finalmente responden a “[...] análisis sintagmáticos que versan sobre los diferentes géneros de la literatura étnica, tales como los relatos folclóricos (V. Propp) y míticos (G. Dumézil, C. Lévi-Strauss) [...]” (Greimas y Courtés, 1990, p. 165), nos ayudan a observar como en los relatos contenidos en cada mural se podría reconocer una ausencia del código semántico, por un lado, y a un distanciamiento entre la producción del discurso y su ejecución, por otro.

Desde un tercer enfoque, la semiótica cultural nos ayuda a decodificar lo que se nos presenta frente a los ojos y a tener ojo con lo supuestamente dado. Una actitud que en palabras del semiólogo ruso Iuri Lotman nos obliga a tener presente que la semiótica “juzga completamente natural y elemental considerar cualquier texto no como algo dado, sino en calidad de objeto de desciframiento, ante todo prestando atención a los mecanismos

codificantes que lo generaron” (Lotman, 2009, p. 16). En este sentido lo observado etnográficamente e interpretado etnosemióticamente, demanda un ejercicio de decodificación que se enfrente a una supuesta simulación de signos naturales, étnicos o culturales, por mencionar algunos, con el fin de descifrar el sistema de signos configurado y reconocido desde el lenguaje estético identificado e interpretado.

Abordamos así, la ciudad como inscripciones textuales, como documentos que estimulan los pasos que todo observador-espectador realiza al momento de leer a una cultura: observación, descripción e interpretación. Pero, a la vez, es un ejercicio el cual nos lleva al terreno de lo estético que se expresa desde los estilos y modos culturales inscritos en el espacio urbano de la ciudad de Valparaíso. Recordemos que la dimensión estética nos lleva a “aquella red estructurante de precepciones y operaciones significantes, de resemantizaciones sobre las materialidades y los signos” (Rodríguez-Plaza, 2011, p. 12) la cual, a modo de caso, es posible observar en lo murales que hemos identificado como expresión de una *pintura callejera*.

Desde la calle un mural tiene diferentes niveles de lectura y análisis, donde las significaciones y las interpretaciones transitan y se encuentran. Si proponemos una articulación entre etnosemiótica y arquitectura, pensamos en una combinatoria que se apoya en una semiósis ilimitada por una red de significados que son explicados por unidades culturales que ayudan a interpretar y signar el espacio conocido y tran-

sitado, y describir así, los componentes estéticos inscritos en los murales y formas arquitectónicas, en tanto soportes materiales.

Podemos plantear, a modo de hipótesis de trabajo, que los murales se van generando en sincronía y diacronía, con una lectura de lo urbano que, a modo de unidad, configuran un solo texto, generalmente hibridizado, producto de una semiósfera cultural propia. Una especie de fisionomía sintética de la cultura como menciona Lotman (2000). Esta diversidad debe ser preservada en la observación, para que no devenga en un acto monológico reduccionista. Por esto, se hace más oportuno utilizar el concepto de *ensemble* (conjunto), el cual nos da la posibilidad de leer por capas o niveles de profundidad de significación; pues:

En el contexto de un *ensemble* natural la obra de arte está en la vecindad no sólo de obras de otros géneros, sino también de obras de otras épocas. Cualquier que sea el interior cultural realmente existente que escojamos, nunca se llena de cosas y obras sincrónicas por su momento de creación (Lotman, 2000, p. 115).

De lecturas varias las cuales finalmente dan cuenta de una cultura escritural que se emplaza en lo urbano. De diferentes estéticas que nos ayudan a leer Valparaíso. Se requiere entonces no solo una mirada que descifre los sentidos y códigos semiológicos, sino una aproximación que integre los códigos urbanos y territoriales propios de la ciudad. Debemos así, en palabras de Benjamin (citado por Le Breton, 2018):

Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las hojas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarles las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte (p. 174).

Si comenzamos la marcha de las palabras que se despliegan a continuación, lo que comenzaremos será un encuentro entre lo observado por un transeúnte cualquiera, el cual desde su mirada y estimulación sensorial le da sentido a su caminar (Le Breton, 2018) y que, a modo de *flâneur*, configura a un caminante que se pierde entre calles, callejones, pasajes. Al detenerse frente a un muro también se detiene su mirada. Este ejercicio se puede resumir en el siguiente esquema, el cual configura un encuentro entre tres actores que participan del mural y su contenido desplegado: los que conciben el diseño de base, los que lo ejecutan y los que lo observan.

Si el encuentro de miradas es abordado desde la etnografía, debemos tener presente, que, desde la observación/descripción, tiene lugar entre el “participante puro” y el “observador puro”, donde las posturas varían según el rol del investigador/participante como observador, por un lado, y del investigador/observador como participante, por otro. El trabajo de campo del etnógrafo, implica un registro a través de su cuaderno de notas, grabadora y máquina fotográfica; de la realidad cultural que lo lleva desde la observación/descripción a la interpretación de los fenómenos

sociales presenciados durante el trabajo de campo realizado.

Cabe mencionar que el trabajo de escritura etnográfica implica también una transición entre el registro de notas en libretas de bolsillo, y breves descripciones; en un material escritural el cual es llevado a cuadernos de campo, que se elaboran cuando el etnógrafo logra tomar una cierta distancia permitiéndole profundizar en sus descripciones para elaborar un trabajo interpretativo de lo observado. Si observamos y describimos los murales, como una organización de significaciones y sentidos, donde los fenómenos culturales son abordados como sistemas de signos¹ que pueden ser vistos, como “textos abiertos” (Eco, 1962; 2000b).

Si estamos de acuerdo en que los murales se pueden estudiar como un sistema semiótico, debemos asumir que dicho sistema se podrá estudiar articulando las relaciones de significación y los procesos de comunicación. Una articulación la cual requiere seleccionar las variables o códigos de una situación desde el cruce de participantes desplegados. Puede ser que la relación entre un muro, los individuos y el entorno se produzca en función de niveles de interacción diferentes que son precedidos por una oposición entre la cultura material y la cultura inmaterial.

¹ Para Eco (2000b), un sistema es abordado como un conjunto finito de elementos estructurados por signos opuestos y regido por reglas de comunicación. Estos sistemas de signos tienen una función semiótica que surge “cuando un código asocia los elementos de un sistema transmisor con los elementos de un sistema transmitido, el primero se convierte en la expresión del segundo, el cual, a su vez, se convierte en el contenido del primero” (Eco, 2000b, p. 83).

Si hacemos referencia a la última obra del semiólogo italiano Calabrese (2010) vemos que el arte se aborda como un: “artificio que consiste en hacer creer en la existencia tridimensional de una realidad material que se representa en dos dimensiones. Este artificio no es solamente pictórico ya que puede ser realizado con cualquier tipo de imagen” (Calabrese, 2010, p. 9). En el caso de los murales, y dentro de un enfoque etnosemiótico, vemos que nos ayuda a reconocer una traslación de imágenes correspondientes a otras culturas, e hibridizarlas con imágenes locales, y globalizarlas para finalmente configurar un contenido glocal.

En este marco, para los semiólogos, los murales, —como podrían ser también los *stencils*—, constituyen estructuras de sentido que se interpretan a través de signos y códigos, y que, en muchas ocasiones, engaña la mirada dependiendo del punto de observación de un supuesto *espectador modelo* (Calabrese, 2010). La posición de un espectador modelo se podría complementar con la noción de “lector ideal” analizada por Eco (2000a). Un espectador como alguien que observa, desde un cruce entre *spectro*, *spectrum*, *spectarum*, un reflejo de la realidad pero que a la vez participa de ese reflejo como referente de la realidad social que observa. En este cruce de componentes, el hecho de que el artista piense en el efecto que produce en quién observa su producción artística hace cambiar el sentido y el significado de su arte.

LECTURA ANALÍTICA DEL MURAL

Desde una mirada etno-semiótica de lugar, podemos estructurar una lectura e interpretación a partir de los siguientes puntos:

Muralismo en Valparaíso.

Tipos y modos de interacción social

Desde un enfoque etno-semiótico podemos ver como el significado cultural contenido en los murales se devela desde una inscripción urbana a modo de significante espacial. Primero, y siguiendo una revisión de murales, se propone una tipología en función de contenidos semiológicos que permiten articular los murales, y su emplazamiento, con la ciudad y su entorno. Para esto, hemos identificado tres grupos de estudio, que han de componer y conformar una matriz para comprender las diversas tendencias expresivas que se observan en la ciudad.

Una tipología que, en segundo lugar, se apoya en registros fotográficos asociados a criterios de composición múltiple. Dada configuración geomorfológicas de los lugares seleccionados, y principalmente el radio de visión y alcance que estos tienen dentro de la trama urbana. Es así como las composiciones son el resultado, de cambios de visión, a partir de un mismo punto, de los grados de visión que alcanzan a ser vistos en dicho lugar. Por lo mismo, el radio de las composiciones fotográficas, abarca entre 60 y 190 grados aproximadamente. Esto es altamente significativo, pues se trata de mostrar y dar cuenta del impacto visual que tienen los murales en los lugares emplazados, al ser vistos desde varios sectores a la vez.

- *Murales Barriales-Ciudadanos*. Asociado a temáticas de vida cotidiana. En general, se encuentran en sectores más íntimos de los cerros, más cercanos a la condición barrial o de acceso a grupos de casas o pasajes.
- *Murales de Organizaciones Sociales-Barriales*. Con temáticas más localistas, de corte socio-cultural acotado a su práctica o quehacer que integra elementos étnicos de pueblos indígenas. Incluye, clubes, organizaciones sociales y culturales. Buscan en general, asumir un rol amigable con la ciudad, de una estética con temáticas claramente identificables con la vida y actividad que desean representar. Predomina una estética simbólica, lírica, e incluso de mimesis alegórica con la ciudad o su entorno inmediato. Este tipo de prácticas puede ser leído como un foco de renovación.
- *Murales de Brigada*. Generalmente expresan visiones y un desarrollo estético proveniente del ideario de un colectivo o grupo social, político y/o ideológico. Están asociadas a una estética de propaganda, pero también de ruptura estética con la ciudad. Apelan a contenidos grotescos, deformes, explícitos y de shock e incluso violencia visual, afín a unos contenidos estéticos de protesta. Resulta clara la lectura de lo que García (1997) denomina, rasgos identitarios de *Emancipación*.
- *Murales Artísticos*. Surgen de encargos profesionalizantes, que se dan como parte del ejercicio casi de un ejercicio libre del oficio. Fuertemente influenciado por la venida a Valparaíso del muralista Inti, y de otros grupos como Kolor Distinto, que han

desarrollado encargos, en diversos edificios emblemáticos de la ciudad. En este marco, apelan a una estética de lo grotesco como algo lúdico, de ensoñación e incluso onírico en sus motivos o contenidos expresivos. Desde nuestra lectura, guiada por los conceptos de García (1997), identificamos rasgos de globalización mediante *Expansión*, ya no apropiándose de un muro, sino de dejar un sello identitario nuevo, individual, de ensoñación propia, que ahora mira hacia la ciudad como horizonte urbano de expresión y apropiación.

Debemos señalar, por cierto, que esta tipología no pretende ser exhaustiva ni abarcar el grueso de las expresiones. Más bien busca destacar una cierta transición que se da entre las prácticas del grafiti y el muralismo, que, si bien suelen aparecer como unidas en una cierta simbiosis, también aparece como una práctica que cumple otras funciones tales como:

- a. Acentuar la expresividad individual o grupal del artista o colectivo.
- b. Intencionar un sentido contestatario, pero fugaz y funcional a este fin, en su ejecución.
- c. Aparecer como una instancia donde los jóvenes artistas van adquiriendo experiencia, identidad y van transitando hacia obra mayores.
- d. Superposiciones temporales (reciclaje y/o sobreutilización del espacio público).
- e. Una suerte de tensión y lucha estética-territorial por el espacio.

• *Murales Globalizados.* Generalmente asociados a una estética de *Comic-Anime*. En este sentido, es de destacar que si bien, muchos grafitis aparecen vinculados a rayados, tags y el uso de grandes letras distintivas, muchas con un estilo más infantilizado, cercano al comic, en una suerte de palimpsesto o simbiosis visual. En este marco, pareciera haber una suerte de evolución, en tanto proceso de aprendizaje e inmersión en el mundo cultural, donde se experimenta indistintamente entre ambas formas expresivas. Aun así, pasada cierta etapa, parecen diferenciarse el grafiti del mural propiamente, como expresiones distintas, las que si cumplirían la descripción y tipología general, que hemos descrito. Sectores cercanos a la Aduana muestran un deterioro generalizado, como el ascensor Artillería, sea por abandono de la zona patrimonial, con nulas o malas intervenciones públicas, lugares mal cuidados, rayados y grafitis en las fechadas, deterioro de pavimento, calles, aceras, con focos de basura. Aun así, en su hibridación, incluso saturación visual, generan una semiesfera local y contexto estético para su asimilación mayor (Figura 2).

Figura 2. Tipos de murales observados.

Fuente: Elaboración de autores.

Murales de Organizaciones Sociales-Barriales

Mural en plazuela del sector de barrio Brasil, frente a facultad de Ingeniería (Edificio ExHucke, Universidad de Valparaíso).

Murales de Brigada

Murales con estética brigadista de los años 60' en un patio interior.

Murales Barriales-Ciudadanos

Murales urbanos muestran actividades de pequeños comerciantes (panaderías, quiscos, escaleras).

Murales Artísticos-Patrimoniales

Murales de Mario Toral y Roberto Matta. Museo Cielo Abierto y mural Hostal Casa Azul (Cerro Bellavista, Valparaíso).

Murales Globalizados. Estilo Comic-Anime

Murales sector Plaza Anibal Pinto.

*Escalas de impacto y
visibilidad urbana del mural*

Desde un punto de vista territorial, podemos distinguir claramente tres escalas o niveles de visibilidad y radio de acción de los murales actualmente en Valparaíso, que hace confluír y cohabitar, a modo de mixtura estetizante, como parte de una condición de laboratorio estético (Figura 6).

En esta mixtura estetizante en la que se debate la producción muralista, es posible identificar coordenadas, ya no solo semióticas sino urbanas y más aún, territoriales de expresión y expansión. Lo que no lleva a establecer provisoriamente los siguientes niveles de análisis.

• *Escala local.*

Más que un muro, menos que una cuadra

Claramente debemos destacar una escala cercana al transeúnte que transita en las calles más bien estrechas propias de la ciudad. Usualmente están vinculadas a una intensa mixtura entre muralismo y grafitis, incluso destacan formas híbridas entre tags, firmas estetizadas y grandes letras. Destacan por su estética de anime, y participan, en general, los grupos más jóvenes de muralistas, quienes aparecen como cultores de este muralismo urbano. Se observa no solo una actitud más desafiante, sino también de oportunidad, pues en muchos casos, adoptan un sentido más grotesco, infantilizado, colorido, brillante, rápido, fugaz, y desafiante respecto de la norma supuestamente aceptada. Debemos tomar en cuenta que, el nivel de las casas y edificios existentes en el plan, presentan diversas

Figura 3. Zona de Estudio.

Fuente: Autores.

sub-divisiones, recovecos internos y usos, que, desde el punto de vista de la conformación de la cuadra o manzana, éstas presentan una fachada continua en su exterior, donde los murales se han adaptado a esta continuidad. En muchos casos, ocupan parcialmente una cuadra, y pueden estar asociados a encargos de locales pequeños del barrio o sector.

En otros casos, los murales se han asociado a lugares de atracción urbana y también turística, donde puede integrarse al paisaje urbano, colaborando a crear una semiósfera cultural en el espacio circundante, ubicándose en intersecciones y confluencia estratégica de lugares, contribuyendo a una imagen urbana propia.

• *Escala Territorial*

Para situarnos donde se encuentran los murales en estudio, estos se ubican, dentro del radio urbano conocido como el Plan de Valparaíso (su zona plana, más tradicional, entre borde costero y pie de cerros) (Figura 3).

Mural Paseo Ascensor Victoria

Mural de INTI, Plaza Anibal Pinto

Mural Plaza Independencia

A continuación, abarcaremos diversos murales, ubicados en sectores aledaños a la Plaza Aníbal Pinto, en Valparaíso, abarcando los murales de Inti, Kolor Distinto, y en la Plaza Cívica, donde se encuentran diversos murales, que constituyen verdaderos recorridos muralistas dentro de la trama urbana (Figura 4).

Hemos de destacar algunos casos, tales como el del caso del mural realizado por Inti, el cual está dispuesta para ser visto desde el cerro, por quienes allí habitan o transitan, pues no se puede ver desde las calles adyacentes, o desde lugares cercanas a la plaza Aníbal Pinto donde se ubica. A continuación, mostramos una foto registro de tal mural, tomada desde al Paseo Atkinson, en su empalme con la Escalera Concepción, donde se ubica la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso. Este mural destaca, además, no solo por su motivo y visibilidad, sino también por la construcción de un espacio de representación, que abarca más de un edificio, creando una tridimensionalidad visual única, a partir de muros distintos (Figura 4).

Figura 4. Esquema indicativo de murales cercanos a Plaza Aníbal Pinto e Intendencia.

Fuente: Fotos de autores.

Mural Plaza Victoria

Figura 5. Mural de los artistas Kolor Distinto, visto desde paseo adyacente hasta subida ascensor Espíritu Santo y mirador.

Fuente: Fotos de los autores.

Esta situación, se repite en otros sectores de Valparaíso lo que nos ayuda a referenciar otros casos. Por ejemplo, los murales realizados por los artistas Kolor Distinto dan cuenta de una magnitud que posibilita una vista desde diversos ángulos y alturas, en la medida que se transita desde las calles adyacentes, como desde la subida del Ascensor Espíritu Santo, ubicado detrás de la Plaza Victoria, y desde el Cerro Bellavista, la colina más cercana a dichos murales (Figura 5).

Por último, podemos referirnos a la secuencia de murales y grafitis, que acompañan el ascensor Cordillera, frente a la calle Serrano, y adyacente a la escalera Cienfuegos, recientemente restaurado y puesto en funcionamiento. A lo largo de este recorrido, se puede ver que tanto, los muros cercanos a la entrada, donde la gente transita, accede al Ascensor, como descansa en las bancas, como en los muros de la misma subida, como finalmente llega a la plazoleta Eleuterio Ramírez, que se encuentra a la salida del mismo, en la parte superior, presenta diversos murales, de diverso tipo, abarcando los tipos antes señalados de una manera, progresivamente armoniosa respecto de su interacción y dialogo con la ciudad, entendiendo su asimilación desde un recorrido, marcado por diversos lugares, a lo largo del mismo (Figura 6).

Figura 6. Tres momentos de un mismo recorrido de Escalera Serrano (Sector Puerto de Valparaíso).
Arriba: acceso inferior al ascensor. Luego, grafitis y murales en muro adyacente a la escala.
Y un tercer momento, en plazoleta superior Eleuterio Ramírez.

Fuente: Elaboración de los autores.

Un aspecto que hemos mencionado, es la progresiva dimensión urbana que han adquirido el emplazamiento y orientación dentro de la ciudad de muchos murales. Ya desde los trabajos

de Claudio Francia y posteriormente de Inti, pero también en otros murales, destaca no solo la dimensión y mayor tamaño de los motivos, sino su intencionalidad de ser un foco simbólico

estético, en un radio urbano de influencia y visualización propia. El mural ya no busca impactar sobre el transeúnte cotidiano, o de ocasión,

sino que pareciera, querer constituirse en un referente de un sector o porción de la ciudad, y acaso, asimilado y ser parte de ella.

Figura 7. Mural ubicado en sector de la ADUANA al final del recorrido (Valparaíso. Chile).

Fuente: Registro de los autores.

Lo anterior nos muestra, que el muralismo ha ido evolucionando, no solo desde sus contenidos y elaboraciones, sino desde sus influencias, e influjos en un marco cada vez más globalizando (García, 1997), donde es posible identificar, incluso en sus rasgos estéticos, elementos que dan cuenta de sus propios procesos de a) emancipación, b) renovación, c) democratización y d) expansión, que además, han ido incorporando un sentido y mirada urbana, y no solo una expresión particular, local, inorgánica y oportunista de expresión, y consecuente asimilación y valoración desde la población y otros cultores.

DISCUSIÓN FINAL

En primer término, los murales deben ser vistos como modos de interacción social. Este marco, aparece como necesario y relevante el estudiar, dentro de un plano de glocalidad material, simbólica y estética urbana, los diversos tipos de expresión muralista, vista como una práctica presente, aún emergente y renovada, donde destacan colectivos, grupos e individuos vinculados a ella, en relación a temas de asimilación y re-elaboración de tradiciones, hitos, técnicas, culturas visuales y pictóricas, intercambios que están tras la producción de los murales.

En un marco aún de heteroglosia (Geneth, 1989), las ciudades serán sometidas a más tensiones y valoraciones sobre la vida en común. Nociones como *público* y *privado*, aparecen como insuficientes, y son franqueadas por el carácter *formal* e *informal* de las prácticas sociales, o las dinámicas de *segregación* vs *integración* de

dichas formas de expresión. En cualquier caso, en esta suerte de espejo de la vida, que constituye la imagen de toda ciudad, aparece con fuerza el fenómeno no solo del deterioro, sino en particular, el afeamiento de las mismas, y en este contexto, el esfuerzo ciudadano, de muchos actores y grupos por tratar, desde su propia visión y mirada estética, buscar hermosear y hacer más amigable y habitable el entorno, en expresiones que van desde la simple catarsis del rayado, hasta un cierto ideario de integración paisajístico urbano. En estos casos, logran generar una semiosfera, cohesionadora en la conformación de barrios y sectores.

En otros casos, el despliegue muralista, acaso consolida el deterioro de un lugar, especialmente si se suma a, grafitis, rayados (que intentan más bien, apropiarse territorial y simbólicamente de sectores urbanos) reforzando el detrimento de servicios, casas, edificios, fachadas mal cuidadas, abandono, suciedad, basura, malos olores, y sitios eriazos que proliferan en cerros y plan de la ciudad, desde hace años. En muchos lugares, hay una verdadera tensión no resuelta, en ambos sentidos, que se evidencia al observar la dimensión urbana del muralismo (Cañete, 2019).

En ambas situaciones, es posible hablar de una trans-textualidad y palimpsesto (Geneth, 1989) que, si bien aún no logra un sentido identitario, en cuanto tal, del todo masificado y aceptado, aparece como un verdadero laboratorio en tanto propuestas estéticas pensada para la ciudad con un trasfondo estético-existencial, y ahora, cada vez más, urbano.

REFERENCIAS

- Baudelaire, Ch. (2013). *El pintor de la vida moderna*. Barcelona: Penguin Random House.
- Barthes, R. (2015). Éléments de sémiologie. En, R. Barthes, *L'aventure sémiologique* (pp. 19–84). Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, (4), 40–51. <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>
- Benjamin, W. (2018). Paris, capital del siglo XIX. En: W. Benjamin, *Iluminaciones* (pp. 253–268). Madrid: Taurus.
- Calabrese, O. (2010). *L'Art du trompe-l'oeil*. Paris: Citadelles & Mazenod.
- Cañete, O. (2019). Mecanismos de reificación sociourbana del muralismo en Valparaíso. Lo onírico-grotesco como estética predominante actual. *Revista de Arquitectura*, 24(36), 57–67. <http://dx.doi.org/10.5354/0719-5427.2019.53774>
- Cañete, O. (2017). Habitar en la quebrada. Resiliencia urbana y lenguaje de patrones en Valparaíso, Chile. *Revista de Urbanismo*, (37), 1–19. <http://dx.doi.org/10.5354/0717-5051.2017.47987>
- Couyoumdjian, R. (2000). El alto comercio de Valparaíso y las grandes casas extranjeras, 1880-1930, una aproximación. *Historia*, 33, 63–99. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942000003300002>
- Eco, U. (2000a). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000b). Tratado de semiótica general. (5 ed.). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1962). *Obra Abierta*. Barcelona: Lumen.
- Eliot, T. (2014). *La Tierra Baldía*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- García, N. (2005). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- García, N. (1997). *Imaginarios Urbanos*. Buenos Aires: Ed. Universitaria.
- García, N. (1989). *Las Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Geneth, G. (1989). Palimpsestos: la literatura en segundo grado. Madrid: Taurus.
- Greimas, A. (1976). Pour une sémiotique topologique. En, A. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales* (pp. 129–157). Paris: Seuil.
- Greimas, A. y Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- INE. (2017). Censos de Población y Vivienda. [Online]. Disponible en <https://www.ine.cl/estadisticas/sociales/censos-de-poblacion-y-vivienda>
- Le Breton, D. (2018). *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela.
- Lotman, I. (2009). La caza de brujas: Semiótica del miedo. En, D. Navarro, *El pensamiento cultural ruso en Criterios 1972-2008* (vol. 1, pp. 14–34). La Habana: Centro Teórico Cultural Criterios.
- Lotman, I. (2000). El ensemble artístico como espacio de la vida cotidiana. En, I. Lotman, *La Semiosfera: Semiótica de las artes y de la cultura* (vol. III, pp. 113–122). Valencia: Cátedra.

- Marsciani, F. (2016). *Tracciati di etnosemiotica*. Milán: Franco Angeli.
- Rodriguez-Plaza, P. (2011). *Estética Urbana y mayorías latinoamericanas*. Santiago: Ocho libros.
- Soto, M. (2014). Les paradoxes de la mise en valeur des funiculaires de Valparaíso: le conflit entre patrimonialisation matérielle et immatérielle. *L'Homme et la Société*, (191), 139–156. <https://doi.org/10.3917/lhs.191.0139>
- Unesco. (2 juillet, 2003). Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel.[27e sesión]. Paris: UNESCO. Available from <https://whc.unesco.org/archive/convention-fr.pdf>

Omar Cañete Islas. Arquitecto de la Universidad de Valparaíso (Chile). Académico en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso (Chile). <http://orcid.org/0000-0003-4762-3718>

Maximiliano Soto Sepúlveda. Doctor en Sociología por la Universidad de Estrasburgo (Francia). Master en Sociología por la Universidad Marc Bloch (Francia). Magíster en Antropología por la Universidad de Chile. Profesor adjunto y Evaluador de ANID Instituto de Historia y Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Educación Universidad de Valparaíso (Chile). <https://orcid.org/0000-0002-0301-3902>

* Las reflexiones de este artículo se inscriben en los temas abordados en los cursos que los autores realizan en las carreras de Arquitectura y Sociología de la Universidad de Valparaíso (Chile).