



## **Paisaje de la Protesta en Plaza Dignidad de Santiago, Chile**

### **Protest landscape in Dignity Square on Santiago, Chile**

#### **Francisca Márquez**

Universidad Alberto Hurtado (Santiago, Chile)  
fmarquez@uahurtado.cl

#### **Marcelo Colimil**

Universidad Alberto Hurtado (Santiago, Chile)  
mcolimil@gmail.com

#### **Daniela Jara**

Universidad Alberto Hurtado (Santiago, Chile)  
dani.jara.r@gmail.com

#### **Víctor Landeros**

Universidad Alberto Hurtado (Santiago, Chile)  
victorandres996@gmail.com

#### **Catalina Lycan Martínez**

Universidad Alberto Hurtado (Santiago, Chile)  
cata.martinezcollell@hotmail.com

### **Resumen**

Esta investigación explora el paisaje de la protesta a través de las intervenciones gráficas realizadas durante las manifestaciones del estallido social de octubre del 2019 en Plaza Baquedano, Santiago. A partir de técnicas proporcionadas por la arqueología y la etnografía, se registran los grafitis que los manifestantes plasmaron, entre enero y marzo del 2020, sobre los muros y monumentos. La investigación permitió identificar los cambios materiales, sus características y patrones, y correlacionar dichas materialidades con su escena. Se concluye que por sobre la ira, la violencia y la destrucción de monumentos e inmuebles del espacio público, las intervenciones visuales apelan a una narrativa que como un mosaico anuncian las acciones de resistencia al modelo social imperante, pero, sobre todo, celebran los principios morales del respeto y sentido de justicia social. Finalmente, se señala que, en esta celebración y ejercicio performativo, surge un paisaje de la protesta cuyo colorido y estética juvenil se impone por sobre la monocromía de las ruinas y escombros de los edificios y monumentos patrimoniales.

**Palabras clave:** paisaje, estallido social, monumento, iconografía, protesta.



### Abstract

This research explores the landscape of the protest through the graphic interventions performed during the social outbreak demonstrations of October 2019 in Baquedano Square, Santiago. Drawing on archaeological and ethnographic methods, it analyses the graffiti that the protesters produced between January and March 2020 on the walls and monuments. Material changes, including their characteristics and patterns, are identified, and correlated with the scene. It is concluded that beyond the anger, violence and destruction of public monuments and buildings, the visual interventions appeal to a narrative that, like a mosaic, announces the actions of resistance to the prevailing social model. Above all, it celebrates the moral principles of respect and the sense of social justice. Finally, it is asserted that through this celebration and performative exercise, a protest landscape emerges whose colourfulness and youthful aesthetics are imposed on the monochrome of the ruins and rubble of the heritage buildings and monuments.

**Key words:** landscape, social outbreak, monument, iconography, protest.

## 1. INTRODUCCIÓN

En Chile, entre el día 18 de octubre de 2019 y el 15 de marzo del 2020, miles de personas salieron a las calles a manifestarse contra el modelo económico y social imperante. En Santiago, capital del país, Plaza Baquedano (renombrada como Plaza Dignidad) se transforma en el principal epicentro de estas masivas manifestaciones. Durante casi cinco meses al lugar acudirán fundamentalmente jóvenes estudiantes, trabajadores y pensionados a expresar su profunda ira y malestar con el gobierno y sus políticas<sup>1</sup>. Las huellas corporales, gráficas y artísticas sobre los muros y monumentos de la ciudad, se constituirán en la expresión colectiva de la revuelta social. Una movilización acompañada de fuerte represión y que dejará cerca de 9.000 víctimas y más de 460 mutilaciones oculares (INDH 2020).

La génesis del estallido social, sin embargo, hay que buscarla antes del 18 de octubre, cuando un grupo de estudiantes secundarios, luego de aumentado el pasaje del Metro<sup>2</sup>, salta los torniquetes en una de las estaciones centrales de Santiago (Estación Universidad de Chile). El día 14 de octubre, llaman a *evadir, no pagar, como otra forma de luchar*. No era la primera vez que los jóvenes iniciaban movilizaciones, aunque no de esta magnitud. Así lo hicieron el 2006 con “la revolución de los pingüinos”, estudiantes secundarios, y el 2011 con movilizaciones universitarias y secundarias. Esta vez, el factor gatillante tuvo una sorprendente capacidad de recoger, expresar y proyectar una subjetividad colectiva alojada en la sociedad. En los meses previos al estallido social, la percepción del abuso y desprecio a las demandas populares por la actual elite gubernamental se había exacerbado. Los miles de rayados, carteles y gritos hablaban de que esta era y es, una lucha por la dignidad: *¿y el pueblo dónde está?... está aquí en las calles pidiendo dignidad*. Pero no solo la agresión simbólica de las élites, horadaron la paciencia social. En el tiempo más largo de la democracia post dictatorial se habían acumulado historias de abusos

<sup>1</sup> De acuerdo con estudios sobre el perfil de los manifestantes del 18/O, existe coincidencia que la mayor parte de ellos son jóvenes menores a 30 años, que en su mayoría son primerizos en términos de su experiencia activa en manifestaciones masivas, que cuentan con escasos recursos organizacionales como organizaciones de base, partidos o movimientos (Aguilera et al. 2020).

<sup>2</sup> Días antes de ese primer gesto de evasión del metro, el 6 de octubre, la tarifa del Metro de Santiago (empresa privada en cuya propiedad participa el Estado chileno), aumentó en 30 pesos el precio del ticket en “hora punta” (peak time), llegando a \$830 pesos (US\$ 1.20), valor que ya era alto.



especialmente desde grandes empresas; de allí la expresión que *30 pesos eran, en realidad 30 años*, lo que se leerá en muchos carteles y rayados de los días siguientes. En paralelo a los abusos, se palpaba la impunidad (sanciones leves o inexistentes) a los causantes de esos abusos<sup>3</sup>. Afirmaciones elitarias, impunidades, corrupciones, tienen como base una desigualdad socioeconómica extrema que es denunciada por la protesta como un modo de reproducción de la sociedad y la economía. Los datos corroboran esta percepción de una sociedad desigual (González y Márquez 2019). En efecto, según CEPAL (2017) el 1% de la población del país se quedó con el 26,5% de los ingresos y por contrapartida el 50% de los hogares de menores ingresos accedió solo al 2,1% de ellos. En síntesis, las evidencias permiten señalar que las manifestaciones en parte se explican por factores macrosociales, ya sea por los problemas de la política institucional o las brechas de desigualdad; pero ciertamente también por la crisis del vínculo social que se expresa en una desmesura de un modelo social y económico que no pareciera tener límites en términos de sus demandas y abusos con la ciudadanía (Araujo 2020; Márquez 2020a, 2020b).

Con el objetivo de aportar en la comprensión de las demandas de las manifestaciones sociales, esta investigación ahonda en las expresiones escritas y gráficas ocurridas durante las manifestaciones sociales en el espacio público de la protesta. Desde los principios cronológicos de la estratigrafía y la adaptación de los métodos de excavación al estudio de la iconografía, esta investigación nos permite dar cuenta de: (a) los tipos de motivos que se plasman sobre la superficie material a lo largo del tiempo y (b) su emplazamiento y organización en la configuración de un paisaje de la protesta en Plaza Dignidad.

Un primer aspecto relevante es señalar que la investigación desarrollada se reconoce tributaria de una arqueología contemporánea que se pregunta por el registro de la iconografía plasmada en muros y monumentos del espacio público y urbano. Este registro se propone observar las expresiones de artistas y manifestantes que, en una densa amalgama, incorporan sobre la materialidad visible tanto recuerdos del pasado reciente como malestares y sentires del presente (Frederick 2009). En efecto, tras la protesta, no hay superficie que se libre de ser marcada, rayada o que no exhiba las cicatrices de la revuelta (Candau y Hameau 2004). Grafitis, mensajes pintados con brocha, aerosol o lápiz, crean una conversación anónima que rivalizan por el espacio de manera efímera y, a veces, poética. Tal como veremos, los grafitis se constituyen a menudo en campo de batalla en sí mismos. Sobre ellos se escribe y reescribe, conformando capas que anuncian una cierta biografía del rayado y la coexistencia de diferentes visiones y maneras de vivir el estallido social. Pero también, como marcas disruptivas que son (grafitis, murales y arte callejero), se imponen visualmente no solo por su materialidad plasmada en muros y monumentos, sino también por el enfrentamiento a la semiótica urbana establecida.

Un segundo aspecto relevante dice relación con el espacio y el paisaje. El carácter disruptivo, transgresor e incómodo del grafiti alude no solo a su iconografía, texto material y contenido verbal, sino también al posicionamiento espacial y al lugar que ocupan dichas marcas u obras (Campos 2015). Cómo y dónde se

---

<sup>3</sup> En este largo listado se cuentan las evasiones de las empresas “zombies” de Lucksic, Piñera, empresa Penta; las colusiones de las empresas avícolas (1996-2010), empresas de papel higiénico (2000-2011), farmacias (2007-2008), corporación multinacional de tiendas estadounidense Walmart (2010-2014), Isapre Banmédica (2008- 2013), Sociedad Química y Minera de Chile - SQM (2010 -2014), el caso CAVAL del hijo y nuera de la expresidenta Bachelet (2015), el no pago de contribuciones de residencias secundarias del presidente Piñera (1989-2019). Entre los años 1996 y el 2019, de acuerdo con el estudio del economista Javier Ruiz Tagle, la elusión y la corrupción de empresas e instituciones llegaron a costarle al Servicio de Impuestos Internos una pérdida de US\$4.982 millones. También aparecieron la corrupción de la Fuerza Aérea (coimas en compra de aviones); el desfalco de Carabineros de Chile (Paco-Gate, 2000-2019) y el fraude y desviación de fondos públicos de la Ley Reservada del Cobre del Ejército de Chile (Milico-Gate, 2010-2014).



emplaza la materialidad del rayado termina de definir el campo de visibilidad y el significado de la intervención (Criado-Boado 2015). En estos términos, no se desafía de la misma manera el orden visual del espacio público si se raya un muro del metro o un monumento; si se lo marca en una esquina residual o en el centro del panel. Del carácter del soporte material y de su visibilidad en el espacio público, dependerá su potencial como soporte transgresor y constructor de un paisaje de la protesta (Brightenti 2010, Didi-Huberman 2017).

Siguiendo esta línea argumental, se reconoce que una forma espacial nunca es independiente de los sistemas de representación cultural. El modo de configurar el espacio que subyace a la acción humana y sus materializaciones hacen posible, entre otras cosas, producir un determinado (des)orden de sus formas, de sus materialidades y de la vida social. Tras los principios de organización de todo paisaje subyacen códigos culturales que lo construyen (Criado-Boado y Barreiro 2013, Criado-Boado 2015). En estos términos, la arquitectura monumental sería la representación de una forma de estar-en-el mundo y el paisaje monumental su expresión. La investigación realizada define el espacio público como un espacio sujeto a las normas del diseño y planificación urbana, pero también como un escenario siempre abierto a la acción política para representar, reclamar o disputar las narrativas dominantes. Espacio en el que se plasman (en tiempos de movilizaciones, sublevaciones y protestas) las marcas del sentir colectivo a través de la iconografía, grafitis y arte callejero (Didi-Huberman 2017). Marcas materiales que como operaciones tácticas (De Certeau 1996) y huellas disruptivas, irrumpen y reordenan la gramática del espacio público.

Un tercer aspecto de nuestra investigación es comprender cómo la acción situada de los actores de las protestas no solo referencia y marca los lugares simbólicamente significativos para sus agendas, sino que también establece un mensaje que se despliega a través de dicha intervención. Toda manifestación, sea a través de la puesta en escena de materialidades humanas (cuerpos) como no humanas (objetos) en un determinado lugar, abre la posibilidad de resquebrajar los significados dominantes. Lo clave es comprender cómo la injerencia en el lugar público transforma su sentido original. Desde la acción táctica y a veces efímera de la protesta, el lugar marcado, vandalizado o derruido se transforma en el mensaje. Si las protestas portan la capacidad de añadir valor a ciertos lugares, es porque en ellos se plasman las huellas que los transforman en espacios aptos para congregarse y manifestar. Pudiendo suceder que, a través de la repetición y el carácter ritual de las protestas, dichos lugares terminen por normalizarse como espacios de transgresión (Endres y Senda-Cook 2011).

Finalmente, habría que advertir del carácter efímero de las materialidades. En efecto, una de las características de los espacios de protestas es precisamente que los registros materiales no permanecen en el tiempo (Soar y Tremlett 2017). Ellos pueden convertirse en objetos difíciles de rastrear, impidiendo registrar con precisión su "biografía en la protesta". Para efecto de este artículo, estos objetos de protesta no son meros residuos, sino que exigen ser leídos como un *bricolage* entre objetos, personas y lugares. Ensamblajes creativos que se enmarcan en la temporalidad y residualidad del paisaje de la revuelta, tensionando así el sentido de la monumentalidad urbana a través de la destrucción creativa y la formación de capas múltiples o cortezas de sentido en el espacio público (Didi-Huberman 2014).



## 2. METODOLOGÍA

La investigación comienza como un trabajo etnográfico y visual a pocos días del 18 de octubre 2019. Como en todo trabajo etnográfico, la observación participante permitió construir un primer registro de las manifestaciones sociales y las transformaciones materiales que la revuelta dejaba tras de sí (Márquez et al. 2020). Con el paso de las semanas y los meses, sin embargo, fuimos comprendiendo que las manifestaciones, así como las materialidades derruidas, se superponían y permanecían como cortezas en el tiempo (Didi-Huberman 2014). Ello nos llevó a pensar en la necesidad de una aproximación y registro arqueológico sobre las huellas materiales y gráficas en Plaza Dignidad. Al ejercicio etnográfico y la observación participante se suma, entonces, una metodología propia a la arqueología histórica que permitió registrar de manera sistemática las capas de expresiones gráficas plasmadas en Plaza Dignidad y cuatro de sus inmuebles. Para reconstruir las expresiones gráficas a lo largo del tiempo, se hace un levantamiento y sistematización de dichas expresiones en un rango temporal que va del 15 de enero<sup>4</sup> al 15 de marzo 2020, fecha en que se declara el confinamiento producto de la pandemia Covid 19 en todo el país.

El área de estudio se enfoca en Plaza Baquedano, rebautizada por los manifestantes como Plaza Dignidad. Este espacio opera como frontera simbólica de una ciudad fragmentada que divide a *los de arriba* y a *los de abajo*, a los barrios altos y a los barrios pobres de Santiago. Plaza Baquedano (ombligo entre el oriente y el poniente) no solo ordena la ciudad, sino que desde los años 30, se convierte en referente obligado para las muchedumbres que desde uno y otro punto de la ciudad acuden a ella para conmemorar y protestar. En esta confluencia espontánea, la plaza se constituye en frontera y escenario para manifestaciones de un pueblo que, así como conmemora y festeja, también reclama: por el retorno a la democracia, por el triunfo del NO, por los derechos de las mujeres, por la muerte del dictador, por el derecho a la diversidad sexual, por la clasificación al Mundial... A Plaza Baquedano se acude cuando la celebración se desea colectiva, disruptiva del orden y del tránsito urbano, rápida, fugaz y siempre presta a su disolución. Las fracturas sociales adquieren en este territorio (siempre abierto en sus cuatro vías de escape) la posibilidad de expresión y catarsis. En la Plaza, la urbanidad se hace partícipe de un espectáculo que le devuelve (por algunos minutos u horas) la ilusión de la comunidad y las evidencias de su imposibilidad. Desde el estallido social, sin embargo, la ocupación deja de ser fugaz para transformarse en una invitación a tomársela, a ocuparla y a permanecer hasta que *la dignidad se haga costumbre*.

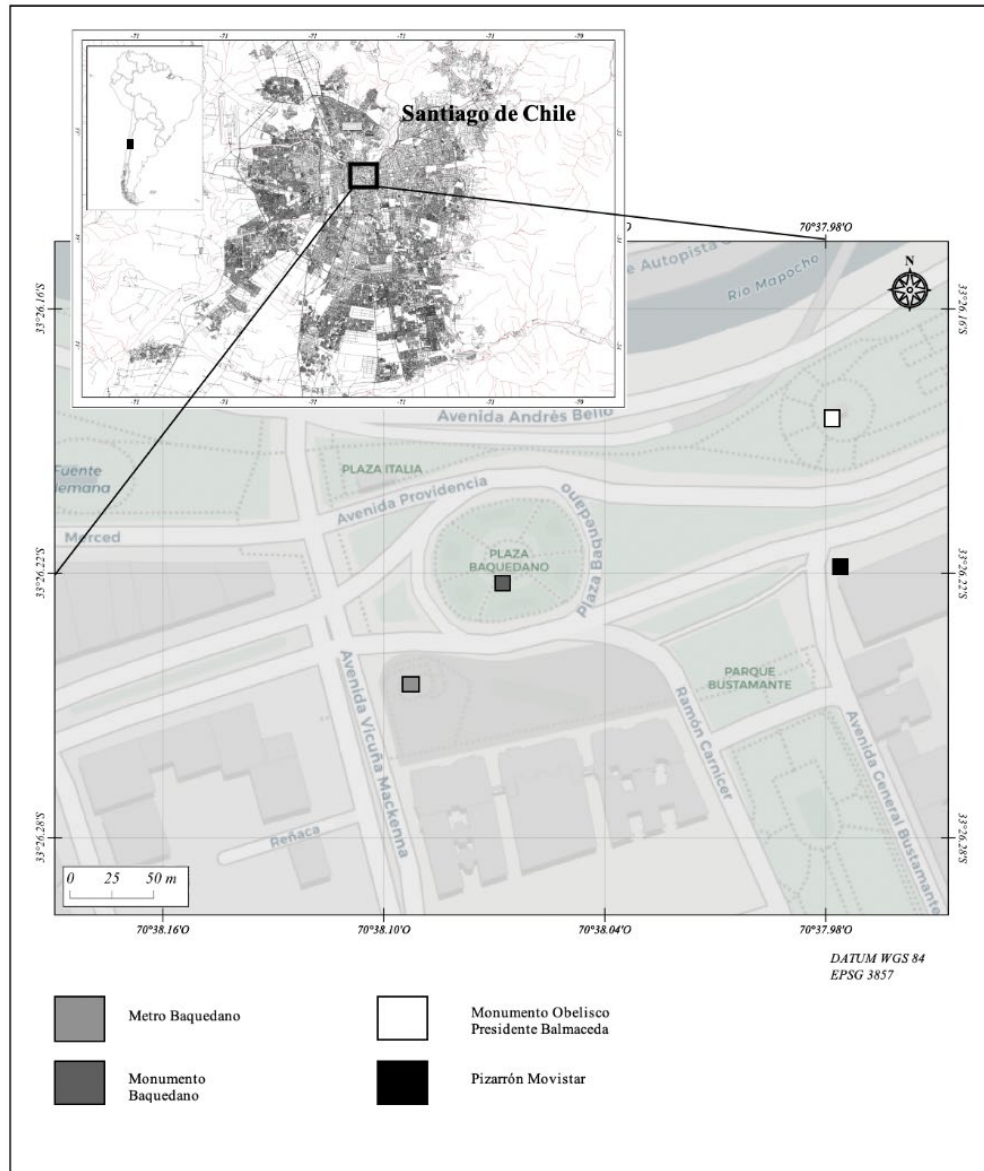
Rebautizada como Plaza Dignidad (lugar de las reivindicaciones contra el abuso del modelo social y económico imperante), el gesto colectivo y espontáneo prevalecerá sobre el orden establecido convirtiendo ese momento en una festividad y en una batalla que dibuja un espacio y un tiempo de expresión de aquello que la desgarró. Tras meses de ocupación y toma, poco queda de la Plaza de la monumentalidad patria, escenario para próceres de la Nación. La Plaza se puebla de gestos que paulatinamente la asemejan y retrotraen a la figura de un espacio y paisaje de la protesta.

---

<sup>4</sup> La selección de esta fecha no tiene más explicación que la deriva propia de una investigación que no estaba planificada, y que se va haciendo en la medida que los acontecimientos lo permiten. Si bien recién el 15 de enero 2020 los arqueólogos/as realizan el primer registro de grafitis, lo que allí se descubre corresponde a la acumulación de grafitis que venían dándose desde el 18 de octubre del 2019, tres meses antes. Los actos de borrado empiezan a suceder en enero, primero por parte de grupos evangélicos y de derecha; y desde marzo, la tarea de borrar lo hará la Intendencia, el ejército y carabineros.



Este estudio focaliza la observación en dos monumentos patrios (Figura 1): Monumento al General Baquedano y Monumento Obelisco al presidente Balmaceda; y dos infraestructuras urbanas íconos del modelo de desarrollo neoliberal: el muro del edificio de la Compañía Telefónica Movistar y los muros de la entrada norponiente de la Estación Baquedano del Metro. Esta selección se hace en base a la observación etnográfica, por cuanto ellos operan como nodos (Lynch 1965) donde confluyen y se concentran la mayor cantidad de manifestantes y expresiones gráficas durante los cinco meses que duran las manifestaciones.



**Figura 1.** Ubicación de soportes en Plaza Dignidad. Elaboración con Q-Gis 3.14 por M. Colimil.  
**Figure 1.** Support location in Dignity Square. Produced by M. Colimil using Q-Gis 3.14.





La unidad de análisis es la intervención gráfica plasmada en el inmueble. En este artículo se analiza el registro de las marcas escritas y/o pictóricas plasmadas sobre un medio físico a través de la aplicación de diversas técnicas y materiales como spray, pintura, stencil y papel adherido. Ello nos permitió ahondar en el contenido iconográfico que estas intervenciones revistieron durante las protestas. La metodología que se propone para comprender las capas de expresiones gráficas plasmadas en cuatro inmuebles del área de estudio se desarrolla de manera fundamentalmente descriptiva. Esta metodología se inspira y retoma algunos elementos de la propuesta metodológica desarrollada por el equipo de Arqueologías Contemporáneas del Arte y la Violencia (ACAV) de la Universidad Alberto Hurtado (Armstrong et al. 2020), para la comprensión e interpretación de los fenómenos sociales y materiales en contextos de protestas masivas. Este artículo no entrega elementos de interpretación definitiva, pero avanza exploratoriamente en la aplicación de la metodología para comprender las estrategias de expresión gráfica en Plaza Dignidad. Sin embargo, a modo de conclusiones, se entregan algunos lineamientos para interpretaciones posibles.

Para caracterizar las intervenciones gráficas se elaboraron categorías analíticas que proceden de los estudios de arte rupestre. Se aplican tres niveles de análisis, contemplados dentro de una ficha: soporte, panel y motivo. El primero refiere a la superficie usada para plasmar las intervenciones gráficas. El segundo consistió en la delimitación artificial, en el cual los motivos se dispusieron siguiendo la orientación y la circunscripción de la cara del soporte (*sensu* Troncoso 2006). El tercer nivel refirió a las marcas plasmadas sobre un medio físico a través de la aplicación de diversas técnicas, combinando procedimientos escritos y/o pictóricos (*sensu* Amador 2011).

Cada superficie de los muros y de los monumentos seleccionados se trabajó con el propósito de caracterizar las intervenciones gráficas distribuidas en el soporte, permitiendo aproximarnos al significado que estas revistieron para las protestas. De esta manera, la unidad de análisis es la intervención gráfica plasmada en el inmueble.

El instrumento de registro de los datos consiste en una ficha diseñada en Access, que luego fue exportada a formato Excel. Esta contempla variables como uso del soporte (zona superior, centro e inferior); orientación (puntos cardinales) y orientación relativa; tipo de motivo (escrito, pictografiado o mixto); técnica (pintado, adherido, colgado, estarcido, mosaico, mixto u otro); materialidad (pintura, papel, cartón, tela, tinta de lápiz, mixto u otro); tipo de arte urbano (mural, afiche, fotografía, collage, sticker art, grafiti u otros); escala del motivo ( grande: +3 m., mediano: entre 1-3 m. y pequeño: -1 m.); grado de conservación (alto, medio y bajo, según la integridad del motivo); y fechas en las que el motivo estuvo presente en el inmueble desde el primer registro. Las intervenciones gráficas o motivos se registraron a partir de una muestra de fotografías tomadas entre el 10 de enero y el 15 de marzo 2020. Las fotografías fueron capturadas con escalas de referencia de 10 x 25 cm o 5 x 25 cm.



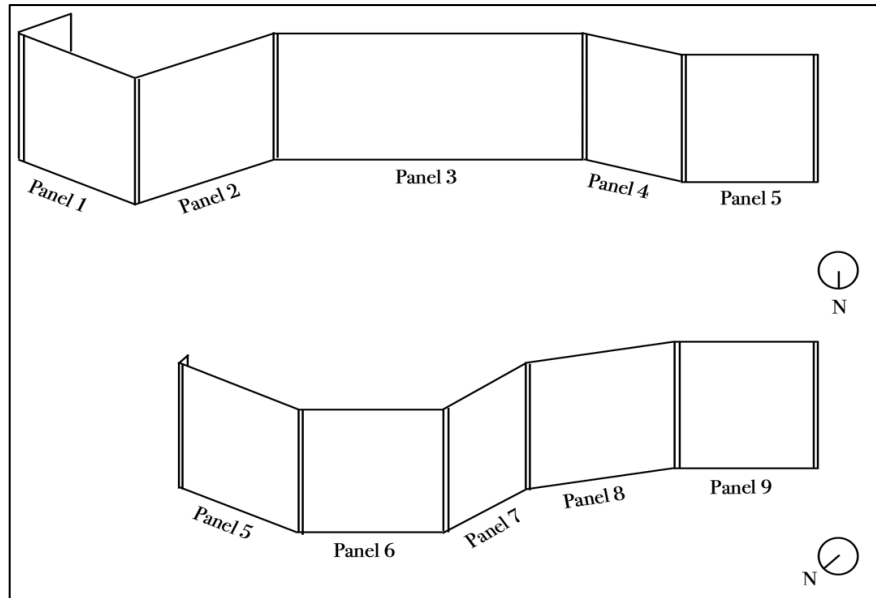
### 3. MUROS Y MONUMENTOS

El edificio *Movistar* es un hito relativamente reciente en la historia de Chile. Su presencia y su forma arquitectónica (asemeja un teléfono móvil) constituyen un símbolo de la modernidad y los flujos tecnológicos de la globalización en los noventa. En una zona que intercambia miradas con otras construcciones patrimoniales, como los Edificios Turri, la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile y las estatuas de héroes de la Guerra del Pacífico, junto con el obelisco monumento del presidente Balmaceda, participa de la construcción discursiva de la identidad nacional chilena. Su porte e indiscutida visibilidad en Plaza Baquedano transforman las instalaciones en un lugar de exposición de proyectos relacionados con la transformación digital y también de arte contemporáneo. Con el estallido popular el 18 de octubre del 2019, el entorno de esta torre espejada comienza a ser foco de manifestaciones e intervenciones gráficas. En ocasiones, la torre se usará para proyectar mensajes por medio de sistema de luces. Palabras como *Chile despertó / Dignidad / Marichiweu<sup>5</sup> / No estamos en guerra / Estamos unidos*, fueron sistemáticamente proyectadas sobre este edificio. Esto llevó a los administradores a colocar una serie de planchas metálicas reforzadas con soldaduras, con el objetivo de contener el destrozo de su infraestructura e imposibilitar el paso de los manifestantes a sus instalaciones. Lo que en un principio era un muro de contención a las manifestaciones, con el tiempo se convirtió en uno de los soportes más utilizados por los manifestantes y artistas callejeros. En este muro-pizarrón se plasmarán cientos de “motivos”, unidades analíticas y descriptivas conceptualizadas como expresiones artísticas colectivas, generalmente anónimas, poseedoras de un contenido simbólico que interpela la actualidad chilena. El muro se convierte así en un denso campo de información, que actúa como medio donde los observadores se conectan con estos *contrapúblicos subalternos* (Fraser 2009). El registro de los motivos en el Pizarrón Movistar se hizo atendiendo a la forma en la que se disponía este soporte. Siguiendo su orientación se dividió cada zona del pizarrón en 9 paneles para permitir registrar dichos motivos ordenadamente en una base de datos. Entre enero y marzo de 2020 se registró la cantidad de 761 motivos que estuvieron distribuidos en los 9 paneles organizados para efectos descriptivos y analíticos (figura 2 y 3).

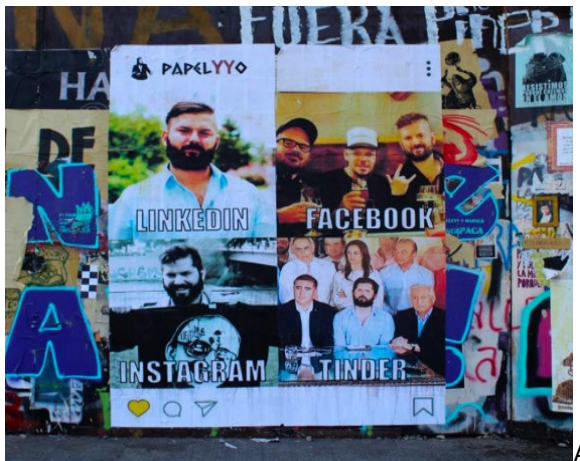
---

<sup>5</sup> Marichiweu, palabra en mapudungún, que significa “¡diez mil veces venceremos!”





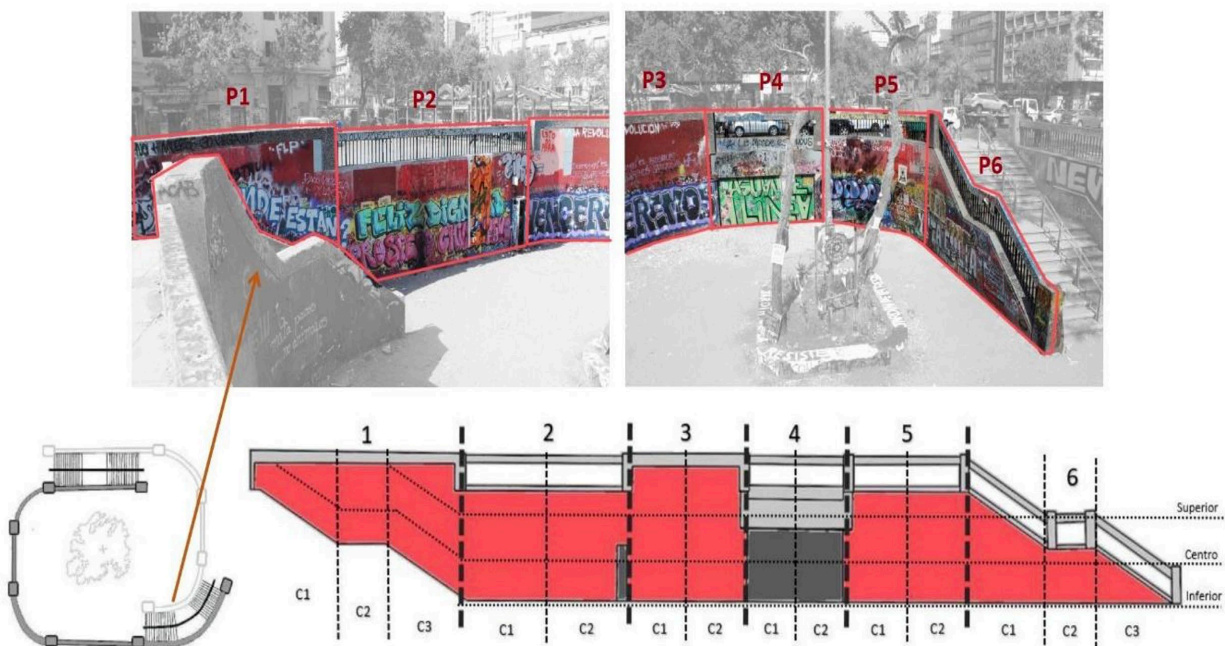
**Figura 2.** Distribución de paneles en el muro Movistar.  
**Figure 2.** Distribution of panels in Movistar wall.



**Figura 3.** (A) Motivo de denuncia de clase política por firma acuerdo de plebiscito.  
(B) Motivo sobre crítica a la televisión pública en Chile.  
**Figure 3.** (A) Motif of denunciation of political class about plebiscite agreement.  
(B) Motif about criticizing public television in Chile.



*Estación Metro Baquedano.* Inaugurada en 1977, esta estación constituye un punto de conexión clave en la red del metro de Santiago, pues permite unir el oriente, poniente y sur de la ciudad. Ella cuenta con cuatro salidas que desembocan en Plaza Dignidad y sus inmediaciones. Al interior de esta estación no solo funcionan dependencias del metro y comercio, también existe una comisaría de Carabineros, convertida durante el estallido social en un lugar de enfrentamiento, de detención y sospechas de tortura, la estación Baquedano debió permanecer cerrada por más de seis meses. El sector para estudiar del Metro Baquedano corresponde a los muros interiores del acceso sur poniente de la estación. Para estudiar las intervenciones gráficas del acceso principal a la estación de Metro Baquedano, se realizó un registro fotográfico en los muros que conforman una estructura cuadrangular con esquinas curvas y se definieron los paneles considerando los puntos de inflexión y la orientación de estos muros (figura 4). Así, el área de estudio se divide en 13 paneles, de los cuales se tiene registro de 10 paneles. Se excluyen el panel 13 y la jardinera interior<sup>6</sup> ya que hay intervenciones que requieren de la aplicación de otra metodología para su análisis. Del análisis de los datos se contabilizan 356 motivos distribuidos entre los paneles del acceso a la estación metro Baquedano. La mayor cantidad de motivos se registró en los paneles que contienen o blindan a las puertas del metro, seguido por los paneles del lado nororiente.



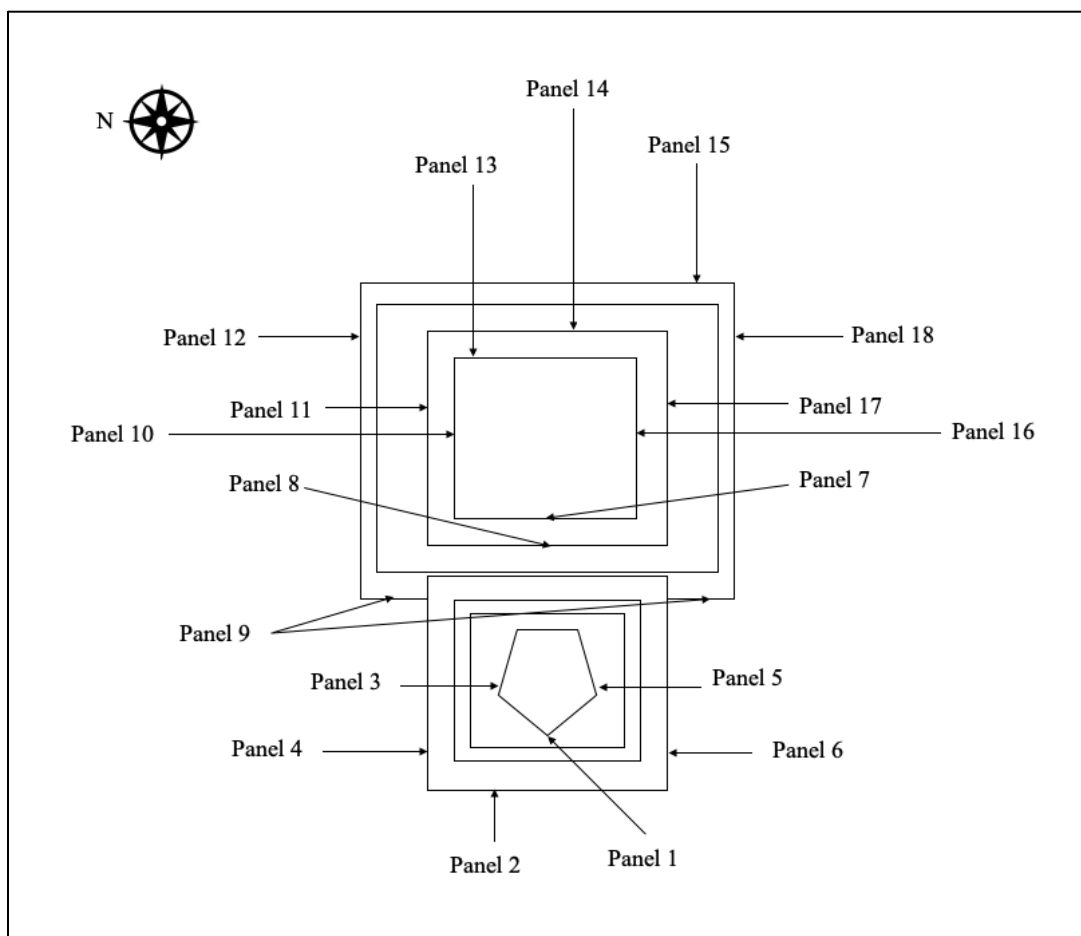
**Figura 4.** División Paneles y Cuadrículas, Muro/Soporte. Estación Metro Baquedano.

**Figure 4.** Panels division and grids. Wall/Support. Baquedano Subway Station.

<sup>6</sup> En esta jardinera un colectivo de jóvenes ecologistas ha construido el Jardín de la Resistencia en homenaje de los caídos y heridos durante el estallido social (López Jeraldo 2020). Además del jardín se encuentran ropa, perdigones, lacrimógenas y ojos colgados. Estos objetos no fueron registrados en esta ficha.



*Monumento Presidente Balmaceda.* El monumento al presidente José Manuel Balmaceda<sup>7</sup> (1840-1891) se compone de un obelisco de 24 metros y una estatua de bronce emplazada en el vértice poniente del Parque Balmaceda, entre las avenidas Andrés Bello y Providencia. Inaugurada el año 1949, este monumento del escultor Samuel Román permanecerá en un relativo anonimato hasta el estallido social, transformándose a partir de ese día en un punto de encuentro y manifestaciones. El registro y análisis de motivos del Monumento a Balmaceda se realizó a partir de la división en paneles y cuadrículas: 18 paneles que responden a los cortes estructurales del monumento (figura 5). Se registraron en total 304 motivos entre los meses del 10 de enero al 14 de marzo del 2020.

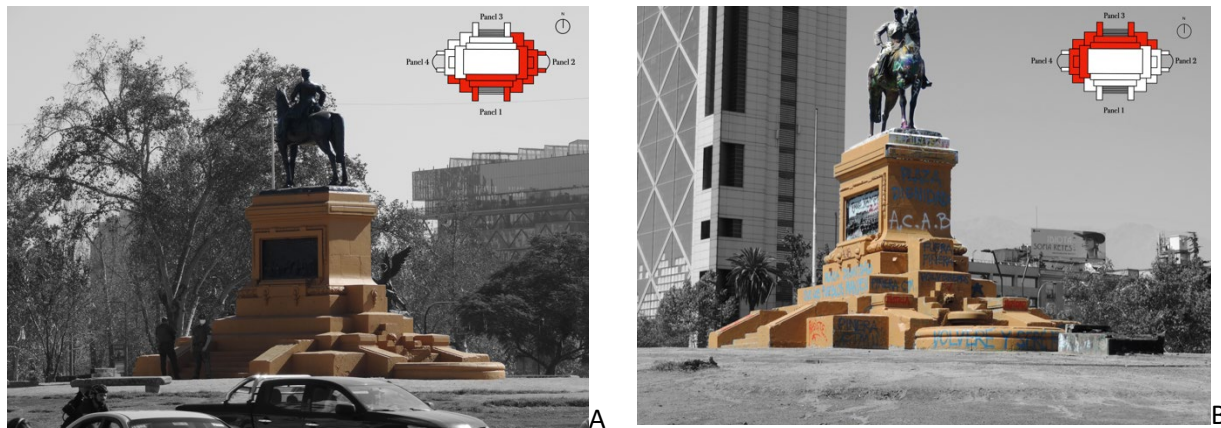


**Figura 5.** División de paneles Monumento Obelisco Balmaceda.  
**Figure 5.** Division of panels Balmaceda Obelisk Monument.

<sup>7</sup> El presidente Balmaceda inició su gobierno (1886-1891) con un ambicioso plan de obras públicas y con el ideal político de unir a los liberales en un solo gran partido. Sin embargo, en 1891 la pugna entre presidencialismo y parlamentarismo se transformó en una guerra civil. Derrotadas sus fuerzas en las batallas de Concón y de Placilla, se suicidó el 19 de septiembre de 1891.



*Monumento al General Baquedano.* El monumento al General Manuel Baquedano (1823-1897) es una estatua de 22 metros de altura con cuatro costados, construido por el artista chileno Virginio Arias y diseñada por el arquitecto Gustavo García del Postigo. No existe consenso sobre quien envió a construirla, pero se cree que fue el Ministerio de Obras Públicas durante el gobierno del General Carlos Ibáñez del Campos. El monumento está ubicado en el centro de Plaza Baquedano, constituyendo un nodo urbano de la ciudad, pues se emplaza en el límite de las comunas Providencia y Santiago. Debido a estas características urbanas, el espacio de la plaza está asociado históricamente a las manifestaciones colectivas y de gran masividad. Durante el estallido social el monumento se convierte en un espacio políticamente relevante y objeto de disputas entre los manifestantes y las fuerzas armadas. Entre enero y marzo de 2020 se registraron 720 motivos repartidos en los 4 paneles que conforman el Monumento a Baquedano (figura 6).



**Figura 6.** (A) Paneles 1 y 2 Monumento General Baquedano. (B) Paneles 3 y 4 Monumento General Baquedano.  
**Figure 6.** (A) Panels 1 and 2 of General Baquedano Monument. (B) Panels 3 and 4 General Baquedano Monument.





#### 4. ETNOGRAFÍA DEL ESPACIO DE LA PROTESTA

Despojada de sus verdes y simétricos jardines de pasto y flores, hoy la Plaza Italia / Plaza Baquedano / Plaza Dignidad, se asemeja a cualquiera de las canchas de fútbol que pueblan los márgenes poblacionales de la ciudad. Pero a diferencia de estas canchas de la pobreza, tierras y monocromáticas en su paisaje polvoriento y pedregoso, aquí las congregaciones son multitudinarias, alegres y rabiosas, lúdicas e iracundas. Cada día, desde el 18 de octubre, la Plaza se colorea con las *wipala*, los *wenufoye*, los lienzos y estandartes colgados del caballo del General Baquedano y los muros-pizarrones que la delimitan (figura 7). Y aunque en cada manifestación, los carros lanza-agua, gases lacrimógenos, piquetes de fuerzas especiales y jóvenes enfurecidos se encargan de devolverla a su condición distópica y ruinoso, la Plaza porfía en su revuelta<sup>8</sup>.



**Figura 7.** Monumento General Baquedano y bandera *wenufoye*. Fotografía de Alvaro Hoppe (Fondecyt 1180352).  
**Figure 7.** General Baquedano Monument and *wenufoye* flag. Photograph by Alvaro Hoppe (Fondecyt 1180352).

Entre edificios maltrechos y escombros, de lunes a domingo, mañana y tarde, la Plaza congrega a ciudadanos comunes, a jóvenes precariamente armados, a brigadas de salud, y a personas sin casa que, con sus improvisadas carpas, harán guardia mañana, tarde y noche. Con cada día de revuelta, la ciudad va perdiendo su forma, sus tiendas, sus pavimentos, sus neones, sus olores y bullicios. La Plaza maltrecha desdibuja la ciudad del sueño higienista y monumental, para remitirnos a un lenguaje del material siempre

<sup>8</sup> Este relato etnográfico corresponde a los meses previos a la declaración del confinamiento por la pandemia el 15 de marzo 2020. A partir de esa fecha, la plaza se vacía y comienza a ser remozada y pintada. A partir de la conmemoración del primer año del estallido social, la plaza, su infraestructura y monumentalidad volverán a ser ocupadas.



en proceso de formación, latencia y aparente agonía. En su siempre inacabado antropomorfismo, la monocromía de su pátina se funde con el escombros.

Con la escultura del General Baquedano como epicentro, los límites de la antigua Plaza parecen haberse expandido: Al oriente, limita con el muro-pizarrón del abandonado edificio de la Telefónica; al poniente, con el muro-pizarrón del Centro Cultural Gabriela Mistral; al norte con el Parque Forestal y la Fuente Alemana; al sur con el improvisado escenario de bandas musicales a los pies del monumento a Manuel Rodríguez y el bello Jardín de la Resistencia en las ruinas del metro Baquedano. Entre estos límites las funciones de la Plaza se actualizan una y otra vez, para congregar, conmemorar y desmonumentalizar.

Tras el estallido social habría que decir que la *Plaza* y sus antiguos monumentos expresan de manera elocuente la resignificación y descolonización de lo patrio. Con el encapuchamiento y travestismo de los monumentos del General Baquedano, el presidente Balmaceda, Manuel Rodríguez y el Genio de la Libertad, se inaugura la transgresión y desmonumentalización de las figuras icónicas del colonialismo europeo, republicano y patriarcal. La creación del museo a cielo abierto con tres esculturas de madera o tótem representando a los pueblos diaguitas, selk'nam y mapuche (*domomamüll*) al poniente del General Baquedano, celebran la disputa del lugar *champurreo* (mestizo), afirmando así la diferencia y negando la homogeneidad (figura 8). Un mástil con una bandera chilena negra, una *wenufoye* y una del "apruebo", anuncian el nacimiento de una sociedad abigarrada, donde podrán coexistir diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan.



**Figura 8.** Escultura domomamüll, Museo a cielo abierto, Colectivo originario, Plaza Baquedano.  
Fotografía de Alvaro Hoppe (Fondecyt 1180352).

**Figure 8.** Domomamüll sculpture, Open Museum, Original Art Group, Baquedano Square.  
Photograph by Alvaro Hoppe (Fondecyt 1180352).





Caminando hacia el poniente de la Plaza, una colorida animita conmemora el alma de Mauricio Fredes, muerto en la esquina de la Alameda con calle Irene Morales. Durante el día y la noche, un grupo de jóvenes permanece velándola con bebidas y cantos. A un costado, la fosa de casi dos metros de profundidad donde cae y muere el joven al escapar de la policía, simboliza el sacrificio de las víctimas de la represión. Y así como en las culturas andinas se hacían pequeñas cajitas o estructuras de piedrecitas (*waki*) donde se guardaban las ofrendas que acompañaban los rituales del canto, de la comida y la bebida; aquí también una serie de cajitas contienen objetos diversos, casquetes vacíos de bombas lacrimógenas, cervezas, cigarrillos, *wipalas*, flores y pequeños glóbulos oculares de trapos ensangrentados como ofrendas en memoria de los caídos. Metros más abajo, en los muros del Centro Cultural Gabriela Mistral, más animitas de jóvenes asesinados o gravemente heridos: Camilo Katrillanka, Nicole Saavedra, Gustavo Gatica, entre muchos otros, otras y otros. En el muro, las ofrendas con su alegre y brillante colorido se ofrecen a la mirada de los transeúntes.

En el otro extremo, al oriente del monumento a Baquedano, sobre el asfalto y la polvareda, líneas blancas dibujan una cancha, un ring y un *luche* (adaptación local de la rayuela). Allí, cada tarde de viernes, el juego y la risa transcurren sin prisa, hasta que el *guanaco* cruza la Plaza y dispersa con gas y agua a los jugadores. Poco importa, es parte del juego, porque como los juguetes, las plazas, las esculturas y la monumentalidad pueden también ser desmembradas, saqueadas, desexualizadas, reducidas a fragmentos hasta perder su pedagogía original. En esa batalla campal, la lucha es contra la histórica antropofagia cultural.

En la *Plaza* también se tejen economías espontáneas que conforman una red de subsistencia y reciprocidades<sup>9</sup> como son las ollas comunes que alimentan a los manifestantes y en especial a los jóvenes de la Primera Línea, los carros de sopaipillas, *hotdogs* y pizzas, la venta de pañoletas, mascarillas, antiparras, los baños químicos de los rucos o los llamados semáforos humanos. A estas economías espontáneas se suma una amplia red de autocuidado y socorro como son las brigadas de salud, cruz roja, cascos azules y rojos. Del mismo modo, se avizoran esfuerzos de colectivos que se apropian de espacios de tránsito público. Tal fue el caso, por ejemplo, del jardín de la resistencia, agrupación que se dedicó al cultivo de vegetales en áreas públicas defenestradas por el choque entre manifestantes y fuerzas policiales (figura 9).

Pero, así como una noche de noviembre desaparece de la Plaza el busto del escritor cubano José Martí, así también declarada la pandemia mundial del covid-19 la madrugada del 19 de marzo, desaparecen las tres esculturas o tótem de madera del Museo a cielo abierto. En ambos casos, el despojo antropofágico ocurre cuando la Plaza duerme y en la oscuridad de la noche. En ambos casos, son las autoridades y el poder que se encargará de sanear, limpiar y borrar con gran violencia simbólica todo rastro de revuelta. Desde ese día, y declarado el encierro obligado de la cuarentena, la *Plaza* permanece vacía, solitaria, a la espera de volver a ser recuperada. Lo que no sabe el poder es que, en esta conflictiva y nunca acabada

<sup>9</sup> Los espacios de protesta, como es la plaza que aquí se analiza, incorporan en su quehacer una serie de solidaridades que unen a los protagonistas, con sus duelos y sus deseos, pero que también hace confluír las épocas y la memoria: la olla común por ejemplo o la figura de la brigada. La libertad de la revuelta en este espacio liminal produce, por su propia dinámica, algo parecido a un reino de la igualdad. Cada manifestante, al ser partícipe de una zona de intensidad afectiva, pasa a ser parte de una red cuyos nodos tienden a unirse por algún grado de similitud (Reguillo 2017). Trabajo colaborativo que se construye del reconocimiento de los afectos compartidos: una razón utópica, un principio de esperanza. El *potlatch* se impone, en sus tres movimientos de dar recibir y devolver, principios que contribuyen a una insubordinación contra el orden establecido de las cosas reducidas a su valor de cambio. Experiencias del *potlatch* que luego, como el ejemplo de la despensa solidaria y la olla común, será replicada durante la pandemia.



construcción del orden deseado, las almas de quienes perdieron la vida y la mirada, permanecen y resisten al despojo de la dignidad ganada. Allí, entre escombros y ruinas, las auras de los cuerpos (cuerpos heridos, cuerpos violados, cuerpos alegres, cuerpos danzantes) permanecen y *exceden* la escena. Si el monumento estático en su materialidad y su carga histórica creyó poder anular todo giro y desvío, hoy las presencias obstinadas de estas auras le ganan a la opacidad de la interpretación única, homogénea e histórica (Didi-Huberman 2017).

En la *Plaza* polvorienta hoy prima su condición *ch'ixi*, que en lengua aymara alude a la tonalidad gris, mestiza, mezclada, pero nunca monocromática (De la Cadena 2010, Rivera-Cusicanqui 2018). En efecto, si miramos con atención, veremos que en ese tierral el gris es siempre jaspeado y diverso, como las piedras, como la vida, como el *ser-tierra*. Forzando la diversidad de lenguas, diremos en mapudungun, que la Plaza celebra su condición *champurria*, porque en ella conviven las fuerzas opuestas, lo mestizo y lo heterogéneo. Y es que es en el gris del tierral y en el desorden de los cuerpos y las almas que la habitan, donde reside la fuerza poética de ese ruido que la *Plaza* instala en nuestra moderna urbanidad.



**Figura 9.** Jardín de la Resistencia en el Metro Baquedano. Fotografía de Alvaro Hoppe (Fondecyt 1180352).

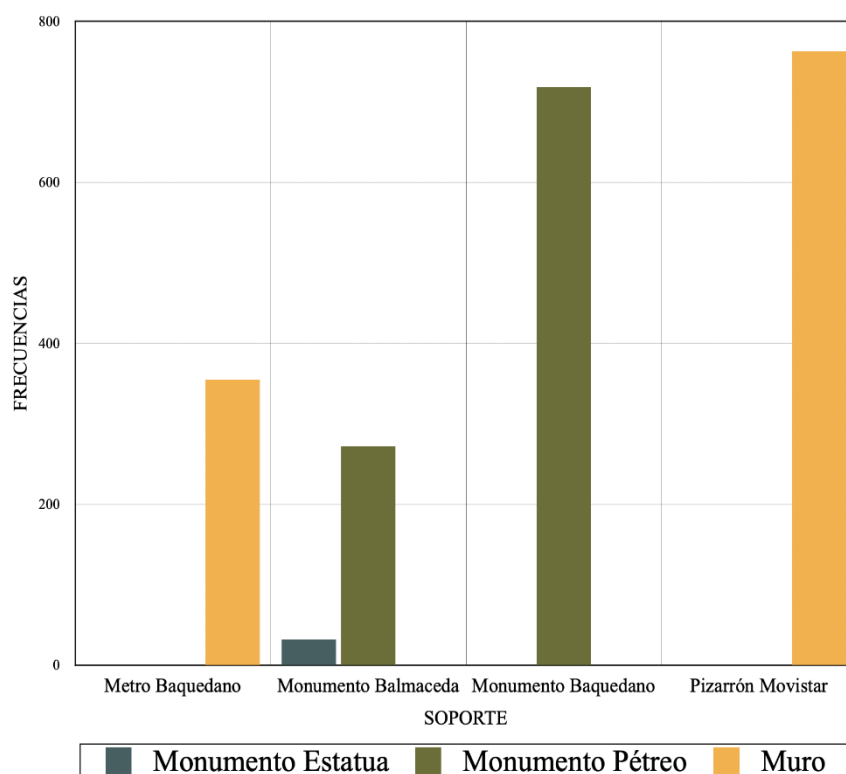
**Figure 9.** Garden of Resistance in Baquedano Station. Photograph by Alvaro Hoppe (Fondecyt 1180352).



## 5. ARQUEOLOGÍA DE LOS GRAFITIS

En este paisaje de la protesta los grafitis constituyen la marca privilegiada para la expresión y enunciación del malestar, de la ira y de los idearios. El universo de motivos (grafitis escritos y pictográficos) corresponde a 2.141 unidades obtenidas entre el viernes 10 de enero y el sábado 14 de marzo de 2020<sup>10</sup>.

*Soporte.* En términos generales se observa una preferencia por usar los muros, cuyo registro arrojó 1.118 motivos plasmados en los muros del Metro Baquedano y el Pizarrón Movistar, todas superficies con buena visibilidad y accesibilidad para la intervención gráfica. En el Monumento Balmaceda, único soporte que se compone de una estatua y un pedestal de piedra, los motivos se plasman mayoritariamente sobre la base pétrea (figura 10).

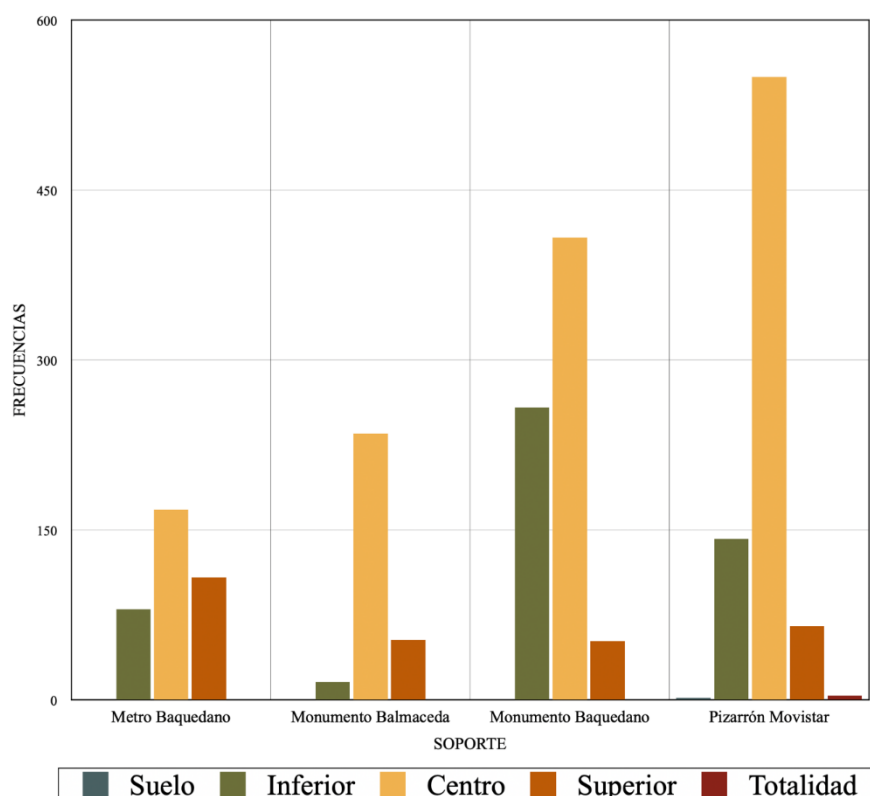


**Figura 10.** Frecuencias de motivos por tipo de superficie material en cada soporte.  
**Figure 10.** Frequencies of motifs by material surface type for each support.

<sup>10</sup> Para presentar las frecuencias por variables, los datos se disgregan para cada uno de los cuatro soportes estudiados.

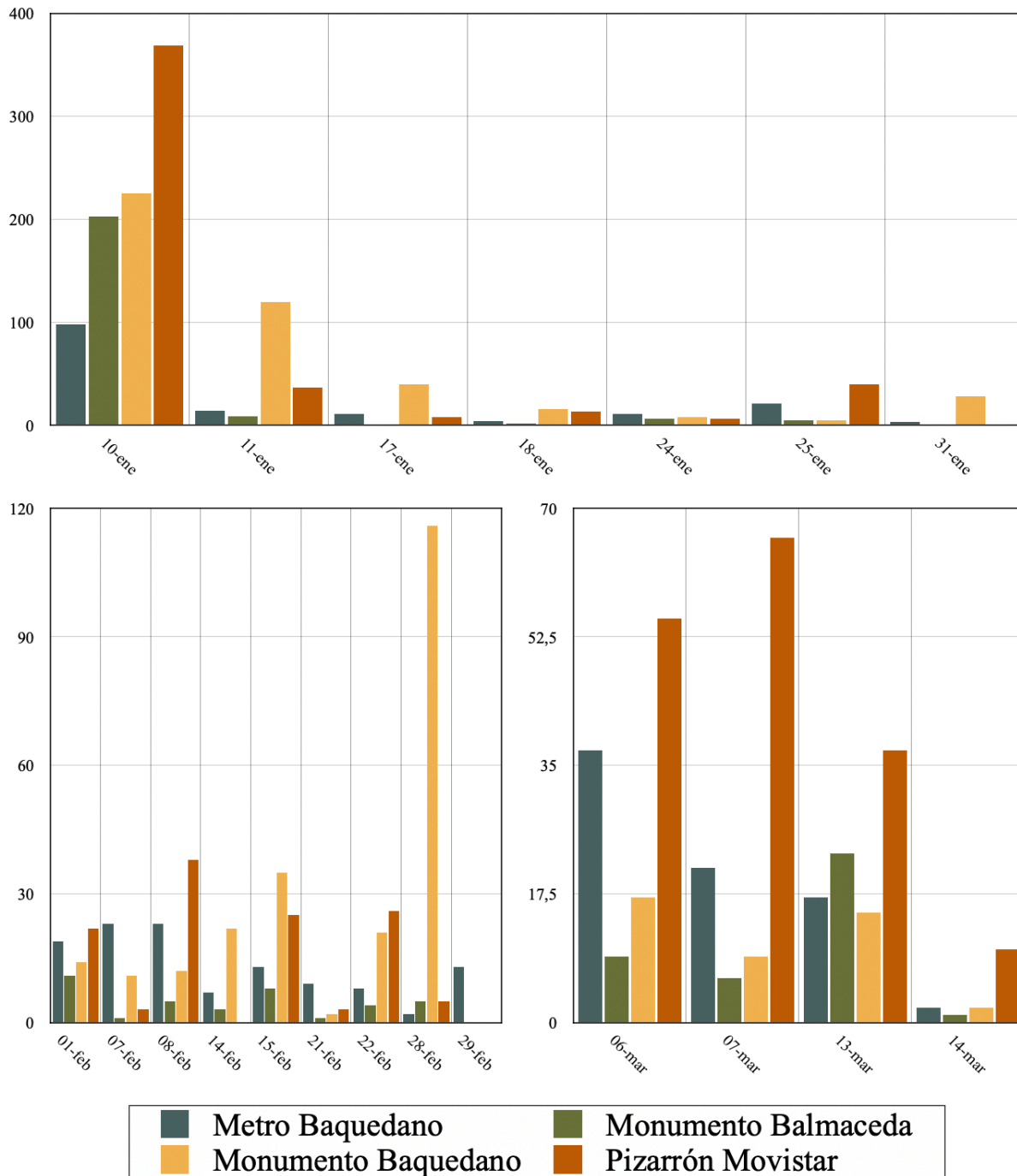


*Uso del soporte.* En relación con la ubicación espacial de los motivos gráficos se observa una preferencia por el centro de los soportes, el lugar que posee mayor visibilidad para los manifestantes y transeúntes; le sigue la parte inferior y en menor medida, la zona superior. El Pizarrón Movistar y el Monumento a Baquedano son los soportes cuyos motivos se encuentran más homogéneamente distribuidos (figura 11); cada espacio de la superficie, incluso a ras de suelo, ha sido intervenido.



**Figura 11.** Frecuencia de motivos respecto uso de la extensión de paneles por cada soporte.  
**Figure 11.** Frequencies of motifs regarding use of panels extension for each support.

*Fecha.* Si observamos la cantidad de motivos por fechas, se registra una acumulación muy marcada en el primer día de registro, que corresponde al 10 de enero de 2020, con un total de 985 motivos. Esta cantidad da cuenta de la acumulación de intervenciones gráficas a los tres meses previos (18 octubre 2019 al 10 enero 2020). Los dos meses siguientes, entre el 11 de enero y el 14 de marzo, vemos una cifra correspondiente a 1.246 motivos. Esto es, algo más de 600 motivos mensuales, cifra superior a los meses previos. Ello bien podría dar cuenta de una cierta normalización de dichos soportes como espacios de expresión y manifestación pública. Destaca el monumento del General Baquedano como uno de los epicentros de las intervenciones gráficas en los últimos días de febrero y los muros del edificio corporativo los primeros días de marzo, coincidentemente con la conmemoración del 8M (figura 12).

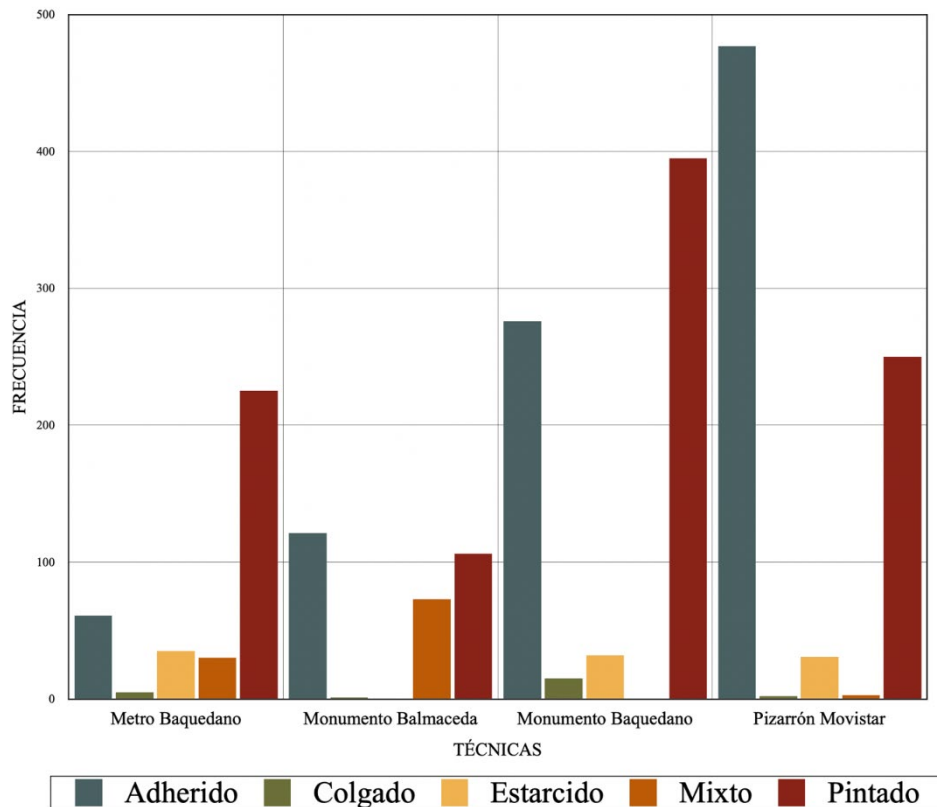


**Figura 12.** Frecuencia motivos por fecha registro por soportes. Gráfico superior central corresponde al mes de enero. Gráfico inferior izquierda, a febrero. Gráfico inferior derecha, a marzo.

**Figure 12.** Frequency of reasons by date of registration by support. The upper central graph corresponds to the month of January. The lower left graph as of February. And lower right graph as of March.



*Técnica.* La técnica más ubicua entre las intervenciones gráficas es el *pintado* con 976 unidades, aplicándose dicha técnica principalmente al Monumento a Baquedano (395). Como segunda técnica se encuentra el *adherido* (papel, plástico o lienzo), siendo el Pizarrón Movistar el que presenta la mayor cantidad (477). Las técnicas menos representadas son el *estarcido* (estampado sobre plantilla perforada) con 98 motivos y el *colgado* (lienzos estampado) con 23 motivos. El lienzo se encuentra representado principalmente en el Monumento a Baquedano, siendo éste el lugar que presenta mayor diversidad de materialidades (figura 13).

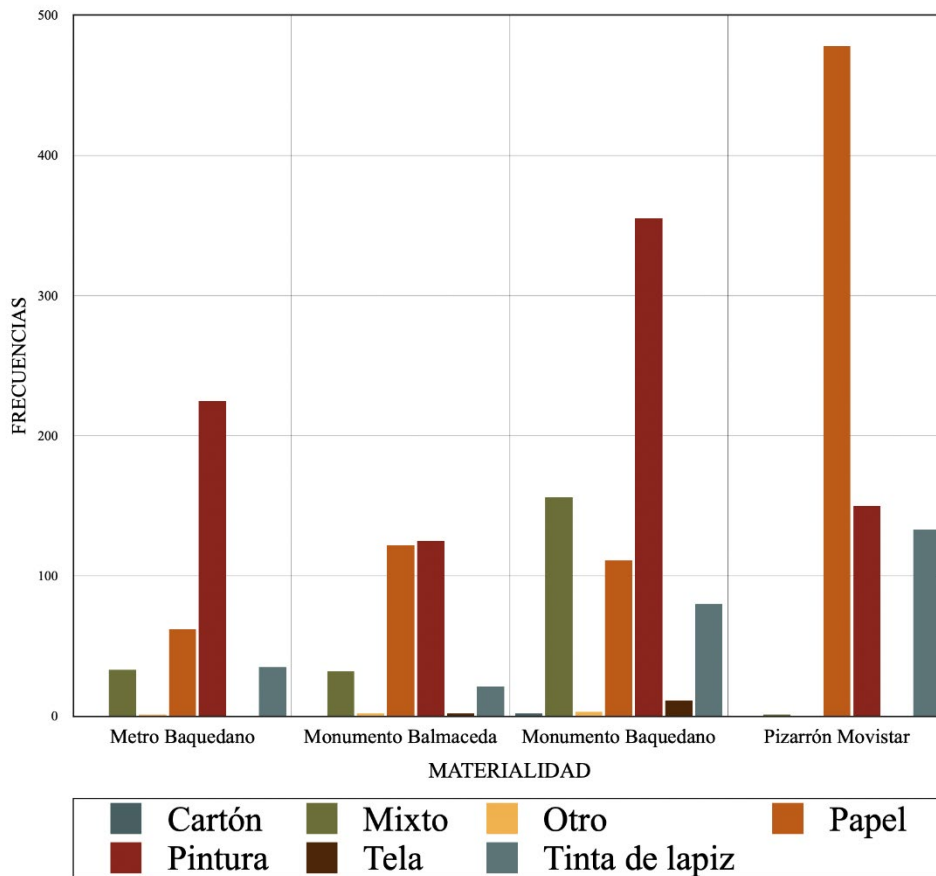


**Figura 13.** Frecuencia de motivos considerando su técnica utilizada por cada soporte.  
**Figure 13.** Frequencies of motifs considering its technique used by each support.





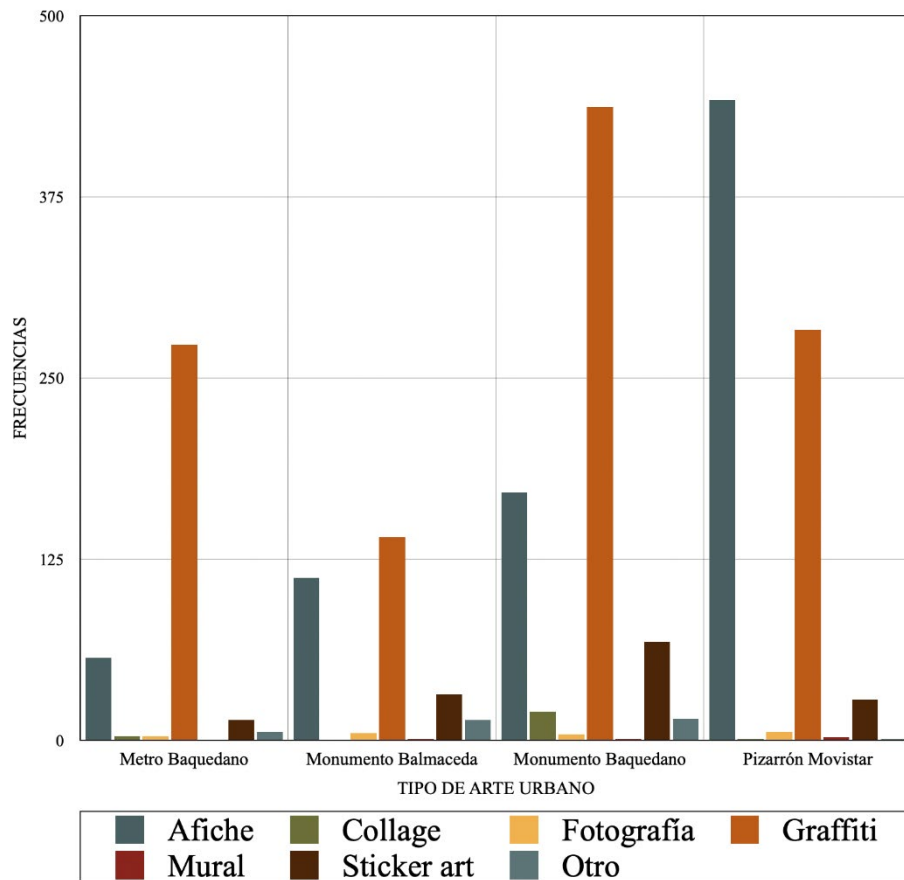
**Materialidad.** Los materiales más usados en las intervenciones gráficas son la pintura y el papel, superando el 70% de la muestra total. Respecto al papel, de un total de 773 motivos, el Pizarrón Movistar compone el grueso de la muestra con 478 ejemplares. En el caso de los motivos mixtos (que usan más de una materialidad, así como tela y cartón), éstos se concentran mayoritariamente en el Monumento Baquedano, dando cuenta de la versatilidad e imaginación que allí se plasma (figura 14).



**Figura 14.** Frecuencia de motivos considerando su materialidad de fabricación por cada soporte.  
**Figure 14.** Frequencies of motifs considering its fabrication materiality by each support.



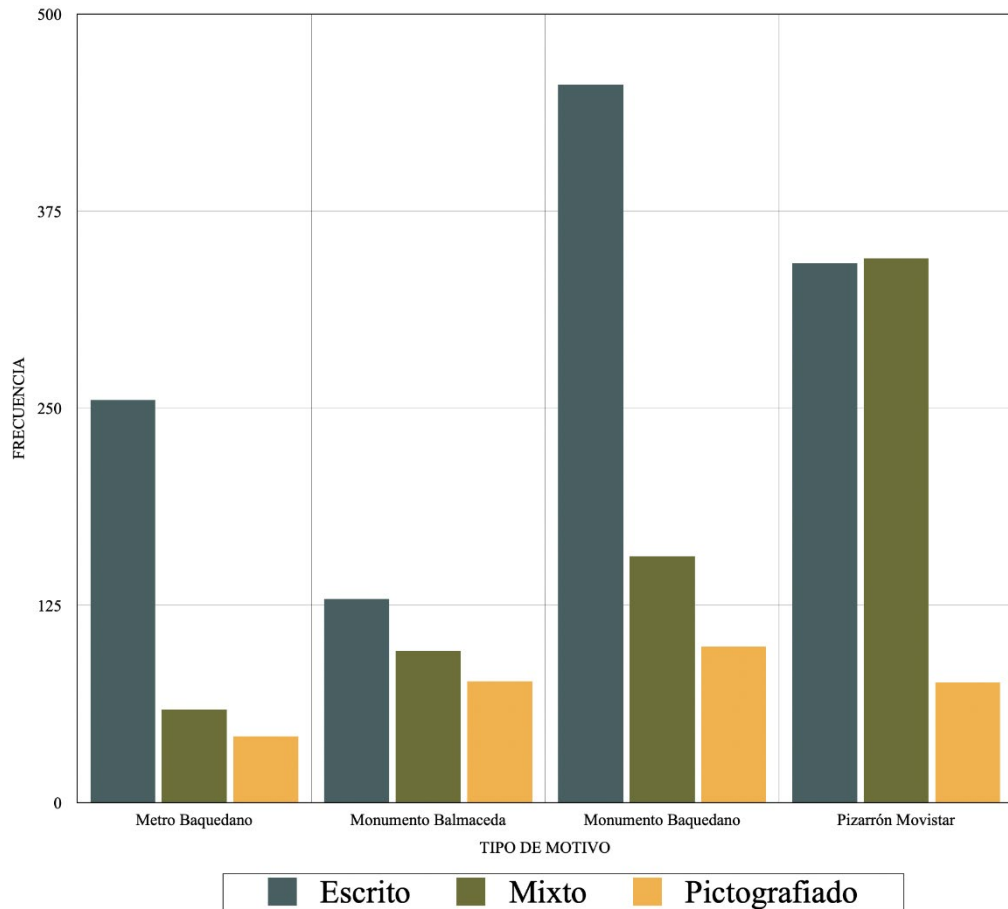
*Tipo de arte urbano.* El grafiti y el afiche son los tipos de arte urbano con mayor representación en los cuatro soportes, con una frecuencia de 1.915 motivos, llegando a abarcar más del 90% de la muestra. Para el caso del grafiti, la cantidad por soporte se compone, en orden descendente, por el Monumento Baquedano (437), el Pizarrón Movistar (283), el Metro Baquedano (273) y el Monumento Balmaceda (140). Referente al afiche, hay una mayor presencia en el Pizarrón Movistar (442). Con frecuencias totales más bajas, el *sticker art* posee 142 registros, dentro de los cuales 68 motivos corresponden al Monumento Baquedano. Por último, el tipo de arte “otro”, collage y fotografía, se hayan entre los menos representados, con 80 motivos (figura 15).



**Figura 15.** Frecuencia de motivos por tipo de arte urbano por cada soporte.  
**Figure 15.** Frequencies of motifs by urban art type by each support.



*Tipo de motivo.* Se observa una marcada preponderancia por los motivos escritos, 1.181 registros, repartidos de forma relativamente equitativa. Después del escrito, le sigue la categoría mixto (escrito y pictografiado) con 656 registros y los motivos pictografiados con 294 motivos (figura 16).



**Figura 16.** Frecuencia de motivos por cada soporte.  
**Figure 16.** Frequencies of motifs by each support.



*Grafitis escritos.* Un aspecto relevante de esta investigación es el registro de la iconografía plasmada en muros y monumentos del espacio público. En efecto, tras la protesta no hay superficie que se libre de ser marcada, rayada o que no exhiba las cicatrices de la revuelta (Candau y Hameau 2004). Grafitis, mensajes pintados con brocha, aerosol o lápiz, crean una conversación anónima que rivalizan por el espacio de manera efímera y a veces, perdurable en el tiempo. Tal como veremos, los grafitis se constituyen a menudo en campo de batalla en sí mismos, sobre ellos se escribe y reescribe, conformando capas que enuncian una cierta biografía del rayado y la coexistencia de diferentes visiones y maneras de vivir el estallido social. Como marcas disruptivas que son, los grafitis, murales y arte callejero, se imponen visualmente no solo por su materialidad plasmada en muros y monumentos, sino también por el enfrentamiento a la semiótica urbana establecida.

El grafiti, forma prototípica de “reducción gráfica”, donde los conceptos de la lengua hablada son reducidos a un poco de tinta, pigmentos o incisiones sobre el material, son los preferidos por el gesto rápido del manifestante (Candau y Hameau 2004). Para analizar sus contenidos, nos detendremos en una muestra del universo total de grafitis, esto es, solo en aquellos que corresponden a grafitis escritos (626 del total). De esta muestra, lo primero que cabe destacar es su gran dispersión semántica. En efecto, el ejercicio de sistematización nos arroja diez grandes categorías y un número cercano al 12% de grafitis ilegibles producto del paso del tiempo, su desgaste o simplemente la superposición de otros motivos.

Una primera evidencia nos indica que para el transeúnte como para el manifestante, los muros y monumentos de la Plaza operan como pizarrones que, como un cadáver exquisito<sup>11</sup>, invitan a ser leídos de manera intuitiva y lúdica. Juegos de palabras y frases sueltas descolgadas de un dintel, del caballo de bronce, de un peldaño, de un vidrio trizado o de lienzos que se descuelgan de monumentos y muros. Y tal como ocurre en estos juegos de palabras, una imagen lleva a la otra, como un hilo de conversación (frases, palabras y trazos) cuya trama y desenlace dependerá de la mirada y de la imaginación del caminante y observador. Lectura colectiva y solitaria que nos advierte que:

siempre habrá espacio pa’ escribir: Evade/ no estamos en guerra, estamos unidos / sin transar, sin temer, el pueblo va a vencer / Renuncia Piñera / No + Abusos / A.C.A.B. / A.O.A.B. / Carne es muerte, tortura y violación, hazte vegano / Platón dijo: Ladrón que roba... / 18 muertos / Nueva Constitución / ¿Y José Huenante? / Asamblea Constituyente / Justicia para las víctimas de la represión / Wallmapu libre / Alien / -Democracia representativa + Democracia participativa / Convocatoria constitucional ahora! / Chile despertó / Cuida al Piño / La calle no calla, debate que estalla / Somos el río volviendo a su cauce / La poesía construye el mundo / Los patipelaos explicarán a los niños que no estamos en guerra / Mami si hoy no vuelvo, me mataron los pacos / La comida viene de la tierra. No al TPP / Sename evade niños y niñas / Recuerda que somos + cuídате, grita si te agarran: nombre y RUT / Maldición gitana se marcha toda la semana / No son 30 pesos / Pacto social digno. No violencia activa / Una evasión liceana puede despertar a un puma herido / Repudio a la prensa evasora de la realidad / Si ves una detención graba con celular / Ríos y montañas libres / ¿Estaban buenas las pizzas mientras tu país ardía? / ¡Traiga su cacerola! / Autodeterminación pueblos originarios (Tabla 1).

<sup>11</sup> *El cadáver exquisito* nace a inicios del siglo XX entre los surrealistas; se juega entre personas que escriben o dibujan una composición en secuencia; cada persona solo puede ver el final de lo que escribió el jugador anterior. La creación, en especial la poética, es anónima y grupal, intuitiva, espontánea y lúdica, a veces realizada bajo la influencia de psicotrópicos que permiten revelar el inconsciente, la angustia, el deseo y los afectos grupales.



**Tabla 1.** Grafitis escritos en Plaza Dignidad, 10 enero al 15 marzo 2020.  
**Table 1.** Written graffiti in Dignity Square, January 10<sup>th</sup> to March 15<sup>th</sup>, 2020.

Mensajes escritos en motivos	Muro Movistar	Metro Baquedano	Monumento Balmaceda	Monumento Baquedano	Total	%
Ilegibles (grafitis borrados por el tiempo y la suciedad)	39	5	0	37	81	12,9
Violaciones a los ddhh /presxs, muertxs y torturadx	45	15	10	30	101	16,1
Antisistema, anticapitalismo, antiespecismo	46	6	14	8	74	11,8
Yuta, paco, acab, 1312	22	10	3	9	44	7,0
Contra Piñera / figuras políticas	12	3	1	13	29	4,6
Resistencia y lucha	34	18	8	7	67	10,7
Nosotros / Chile / identidad clase / colectivos / territorios / iconos izquierda	31	4	9	23	67	10,7
Constitución y aprobación	24	1	8	15	48	7,7
Arte y artistas (música, teatro, poesía, cine)	44	1	1	0	45	7,2
Feminismo y disidencias	23	6	1	13	43	6,8
Derechos y valores	15	5	3	4	27	4,4
<b>Total</b>	<b>335</b>	<b>74</b>	<b>58</b>	<b>159</b>	<b>626</b>	<b>100</b>

De este total, se registra un universo significativo de denuncia y expresión de la ira, llegando a representar algo más de un tercio del universo de grafitis totales (39,5%). En este universo se encuentran los siguientes temas: Denuncia a la violación de los derechos humanos productos de las muertes, torturas y mutilaciones (16,1%); denuncia contra el sistema social imperante, el capitalismo y la explotación desmedida de los recursos naturales (11,8%); denuncia contra las fuerzas especiales de la policía y su traición al pueblo (7%); y finalmente, aunque en mucho menor medida, denuncia de los políticos, su corrupción y abuso al pueblo (4,6%).

En la expresión de la ira y la denuncia, los grafitis contra las fuerzas policiales (carabineros, *pacos*) ocupan un lugar destacado y recurrente en el tiempo y en todos los muros y monumentos. Las denominaciones peyorativas como: *Yuta / Asesino / A.C.A.B. / 1312* (acrónimo de la frase inglesa *All cops are bastards*) constituyen una característica central de esta movilización. Concretamente, al policía (*paco* y *paca*) se le enrostra el asesinar al pueblo y al pobre, esto es, a su misma clase social para servir a la clase dominante: *paco traidor / el paco es perkin / esbirros klios / los pacos y milicos son guardianes de los ricos / lxs pacxs solo matan pobres*. De allí que el llamado de muchos de estos escritos sea a la venganza y a eliminar esta figura represiva del pueblo: *Matapacos no animales / Muerte a la Yuta / Piteate un paco mijito*.

Sin embargo, del universo total de grafitis escritos, el 47,5% hablan de un “nosotros” (clase, pueblo, territorios, país); y en el cual destaca el llamado a la disciplina en la lucha y la resistencia (21,4%). *Aguante 1Linea / Drogas y alcohol han sido el medio para la dominación de los pueblos y la desarticulación de sus movimientos sociales / Ni comercio, ni consumo!!! / Por la radicalización de la protesta, lucha sin droga!!! / el miedo de ayer hoy es coraje / Marichiweu (¡Diez veces venceremos!) / Quienes no se mueven no sienten / no te rindas / No te duermas nunca*. En este mismo relato valórico-normativo y también afectivo, surgen las identidades que reafirman el compromiso en la lucha: *Reconoce que tú eres el otro / Somos los mestizos que volvieron a su pueblo*.



Y aunque las alusiones a un pasado histórico son escasas (*Venceremos*, el rostro del *Che Guevara*, 1973-2020)<sup>12</sup>, en este “nosotros” también hacen presencia algunos íconos de la izquierda como Gladys Marín, Eduardo Miño y Pedro Lemebel; o figuras del arte como Juan Radrigán, Víctor Jara, Violeta Parra, Paloma Mami, entre otros (7,2%). Un nosotros que habla también de feminismo, de disidencias sexuales (6,8%), de derechos y valores como el respeto, la dignidad (4,4%), que se buscará plasmar en la aprobación de una nueva constitución (7,7%).

La gran presencia de intervenciones gráficas inspiradas en la cultura pop televisiva y las redes sociales deja entrever la mayoritaria presencia de jóvenes en estas manifestaciones. Lo cierto es que la iconografía habla más bien de una generación que apuesta a la lucha y la denuncia transversal de los abusos del presente, la represión, la causa mapuche, el abandono institucional a los niños del SENAME, la corrupción de los políticos y empresarios, la pedofilia y el abuso sexual en la iglesia.

Como resumen general, podemos identificar que, junto a la denuncia y el llamado a la movilización contra las injusticias, se reafirman idearios por una sociedad distinta, una democracia más sólida y tolerante a la convivencia de racionalidades diferenciadas y heterogéneas.

## 6. DISPUTA EN LOS MUROS

Un buen informe arqueológico, decía Walter Benjamin, no indica tan solo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar. En relación con estas capas o estratos que forman los motivos, se logró observar que en su mayoría logran mantenerse con un buen grado de conservación y raramente son removidos o reemplazados por otros motivos. En el caso de los afiches, éstos son pegados siguiendo un cierto lineamiento; orden que no se observa en los grafitis. Por el contrario, los grafitis se superponen a los afiches u otros tipos de motivos sin un orden claro y ocupando gran parte del espacio. En relación con el contenido de esta superposición, parecieran obedecer no a una disputa interna entre los contenidos de afiches y grafitis, sino más bien a un diálogo que se actualiza según los acontecimientos del contexto social. Por ejemplo, en el caso del monumento a Balmaceda, algunas intervenciones gráficas, tanto escritas como pictográficas, perduran de manera sistemática en el tiempo. Este es el caso del grafiti asociado al *apruebo* y a una nueva constitución, ambos se observan en dicho monumento durante tres meses. En cambio, A.C.A.B. (figura 17), acrónimo de *All Caps Are Bastard*, si bien está representado abundantemente en enero, su frecuencia baja en febrero y es reemplazado por *chilenismos* tales como “paco culiao”, “yuta” o el “matapaco” (en circunstancias que su escultura fue quemada y destruida). A inicios del mes de marzo, por su parte, se registra una mayor cantidad de motivos asociados a consignas feministas coincidiendo con la conmemoración del día de la mujer (8M). En efecto, se observa que entre el 7 de marzo (un día antes de la multitudinaria marcha del 8M) y el 14 de marzo, se graba una capa de positivos de manos de color morado que cubre todo el panel. Se suma el nombre de Macarena Valdés y las siluetas negras de cuatro mujeres (figura 18). En definitiva, podemos hipotetizar que la superposición de motivos por capas asegura la permanencia y actualidad de las demandas en el espacio, pero por sobre todo instala una presencia que dice *estamos aquí y dejamos nuestra huella*.

<sup>12</sup> Hay que señalar, sin embargo, que aunque quienes acuden a manifestarse a Plaza Dignidad son fundamentalmente jóvenes entre 18 a 30 años, las dos canciones icónicas que acompañan la movilización social pertenecen a la generación de sus abuelos y padres: *El Derecho a Vivir en Paz* de Víctor Jara de 1969 y *El Baile de los que Sobran* de Los Prisioneros de 1985.





**Figura 17.** Ejemplos de motivos relacionados con la sigla ACAB, situados en el Monumento Obelisco Balmaceda.  
**Figure 17.** Examples related to ACAB initials, situated in Balmaceda Obelisk Monument.



**Figura 18.** La imagen de la izquierda es del 7 de marzo y derecha 14 de marzo. La segunda imagen muestra manos estarcidas de color morado, afiche con el nombre Macarena Valdés y siluetas de mujeres en color negro.  
**Figure 18.** Left image from March 7<sup>th</sup> and right from March 14<sup>th</sup>. The second image shows stencilled hands, the poster with Macarena Valdés name and silhouette of women in black colour.



Otro ejemplo de esta disputa por los muros corresponde a una de las principales puertas de ingreso (oriente) a la estación del Metro Baquedano. Este panel es uno de los que presenta diariamente la mayor cantidad de motivos nuevos y, por lo tanto, representa al muro más disputado del inmueble. El día 18 de octubre esta puerta será destruida y quemada. A los pocos días, sobre el panel de refuerzo instalado por la administración del Metro, se hará un grafiti también de tamaño grande con la palabra PIN8NARCO (Pinochet Narco), para luego sucederle un grafiti con el término DIGNIDAD, que se mantiene hasta mediados del mes de enero producto de la pintura gris con que las autoridades locales pintan gran parte de los muros y monumentos en toda Plaza Dignidad (18 al 24 enero 2019). Días más tarde, se pueden leer motivos como “Lucha como mujer” y “No + impunidad”. En febrero, la disputa por ese lugar se agudiza.

En un mes que las mutilaciones oculares aumentaron, se instala un afiche con un glóbulo ocular de tamaño mediano sobre el que se irán añadiendo otros papeles y stickers con consignas que reforzarán la denuncia sobre dichas mutilaciones. Los primeros días marzo con motivo del 8M se escribirá en color lila la frase: *La Paca No Es Compa*<sup>13</sup>. Solo seis motivos en su parte superior se conservan a lo largo del tiempo: *Chile Despertó!!*, *A.C.A.B.*, *Feliz 1312*<sup>14</sup>, + *Mon – Paloma*<sup>15</sup> (figura 19).



**Figura 19.** Panel 9 en los días: a. 29 de octubre del 2019; b. 16 de diciembre del 2019; c. 10 de enero del 2020; d. 24 de enero del 2020; e. 15 de febrero del 2020; f. 13 de marzo del 2020. Fondecyt 1180352.

**Figure 19.** Panel 9 on days: a. October 29th, 2019; b. December 16th, 2019; c. January 10th, 2020; d. January 24th, 2020; e. February 15th, 2020; f. March 13th, 2020. Fondecyt 1180352.

<sup>13</sup> La carabinera o mujer policía no es una compañera (en la lucha feminista).

<sup>14</sup> 1312 = A.C.A.B. = All caps are bastard.

<sup>15</sup> En alusión a las cantantes chilenas Mon Lafferte y Paloma Mami.



Finalmente, como ejemplo del respeto entre las brigadas muralistas y el diálogo con la memoria, cabe destacar un mural del panel norte de la estación Metro Baquedano. Este mural o grafiti de gran tamaño, con la palabra VENCEREMOS<sup>16</sup> y que hace referencia a la canción de la campaña presidencial de Salvador Allende en 1969, permanecerá visible por varios meses (figura 20). Siempre en diálogo con este mural, se observan muy pocas superposiciones, manteniendo así su visibilidad a lo largo del tiempo. En enero, sobre el mural se coloca a modo de una guarda una serie de afiches realizados en serigrafía por el colectivo de jóvenes de @serigrafiainstantanea. Los afiches aluden a la figura del *negro matapacos*<sup>17</sup>, a la causa mapuche y a la fuerza de la mujer en la lucha. En marzo se colocan con esténcil una serie de ojos, en alusión a las mutilaciones oculares y una serie de rostros del Che Guevara, respetando siempre la visibilidad del mensaje. En síntesis, el gran mural permanece, pero siempre en diálogo con los acontecimiento e íconos presentes en la protesta.



**Figura 20.** Panel 3 los días 16 de diciembre de 2019 y 13 de marzo de 2020. En color los motivos que fueron agregados con posterioridad a diciembre. Fotos Fondecyt 1180352.

**Figure 20.** Panel 3 on December 16th, 2019 and March 13th, 2020. In colour the motifs that were added after December. Photos Fondecyt 1180352.

<sup>16</sup> Venceremos (Quilapayún 1969): Desde el hondo crisol de la patria / Se levanta el clamor / popular / Ya se anuncia la nueva alborada / Todo Chile comienza a cantar / Recordando al soldado valiente / Cuyo ejemplo lo hiciera inmortal / Enfrentemos primero a la muerte / Traicionar a la patria jamás. / Venceremos, venceremos / Mil cadenas habrá que romper / Venceremos, venceremos / La miseria (al fascismo) sabremos vencer.

<sup>17</sup> *Negro Matapacos*, figura del perro mestizo (quiltro) chileno que se transforma en un ícono del estallido social 2019-2020. El perro existió y tuvo una activa participación en las protestas de la década de 2010.





## 7. CONCLUSIÓN

Hay momentos donde las masas en la calle oponen su propio orden del día a la agenda de los aparatos gubernamentales. Estos “momentos” no son solamente instantes efímeros de interrupción de un flujo temporal que luego vuelve a normalizarse. Son también mutaciones efectivas del paisaje de lo visible, de lo decible y de lo pensable, transformaciones del mundo de los posibles.  
Jacques Rancière 2010.

Como en todo movimiento social, el estallido del 18 de octubre en Chile desplegó una iconografía diversa y propia a la protesta y sus demandas. A través de este estudio exploratorio se logra un primer registro de datos para reflexionar sobre estas expresiones y su relación con los significados que allí se expresan (Endres y Senda-Cook 2011). Analizar las instalaciones, las marcas, los tatuajes y la iconografía que acompañan esta revuelta y manifestación social es un camino fructífero para desmontar (a través del análisis estratigráfico) las palabras, los gestos y acciones que allí se despliegan. En estos términos, el ejercicio etnográfico y arqueológico contribuyen a descryptar aquellas voces que se movilizan *desde abajo* y *desde adentro* para narrar y reclamar su parte en la historia de la nación.

En otros términos, diremos que los muros y monumentos de Plaza Dignidad se convierten en un denso campo de información para los *contrapúblicos subalternos* en los términos de Nancy Fraser (2009). Grafitis y murales dan cuenta de la percepción de desigualdad y de abuso que predomina entre los manifestantes. Percepción de la desigualdad, de la discriminación y de la lógica del privilegio que confirman la vigencia de una estructuración jerárquica de la sociedad donde poder reconocerse en igualdad de condiciones (Araujo 2020).

*Espacio de la protesta.* Una segunda evidencia dice relación con la construcción de un gran espacio público que, con el correr de los días y los meses, termina por constituirse y naturalizarse como un *espacio de la protesta*: Plaza Dignidad. Los cuatro puntos elegidos para el registro arqueológico son ciertamente nodos que aglutinan a los manifestantes y concentran las marcas de la revuelta. Y aunque éstos no son los únicos nodos de Plaza Dignidad, ellos configuran un *espacio de protesta* o campo de batalla; un paisaje cuyos coloridos y texturas se irán asentando con el paso de los días. Intervenciones que en la disputa por su emplazamiento se juegan la visibilidad y vigencia. La mejor expresión de la consolidación de este paisaje de la protesta son sus muros y monumentos rayados, intervenidos, derruidos; una nueva arquitectura, de edificios quemados y blindados y una nueva monumentalidad cubierta de lienzos y grafitis, y que, a pesar de la pintura y la limpieza realizada durante la pandemia, aún persisten y convocan (figura 21). El espesor significativo con que monumentos, muros y edificios son cubiertos cada día obliga a interrogarlos más allá de sí mismos e incluso más allá de sus funcionalidades primeras. Es lo que ocurre con el monumento a Baquedano y muchos otros. Objetos-monumentos que ingresan en la esfera del escombros como signo de una transgresión de la regla que asigna a cada cosa un uso apropiado (Marx 2014). Violenta desfechitización que permite mostrar este desplazamiento o descabezamiento del sistema de reglas que fijan las normas de uso de un objeto. Como los juguetes, las esculturas pueden también ser desmembradas, saqueadas, reducidas a fragmentos para así perder su pedagogía original, y así ser usadas como de campo de batalla o simplemente como escenarios de los gestos de la revuelta.



*La ira y los idearios.* En los muros analizados, en sus escombros y basuras, están también presente la violencia y la ira por la desmesura del abuso y la desigualdad en la sociedad actual. Sin embargo, junto a estos gestos de indignación convive también el reclamo por un lugar para los idearios propios. En efecto, una abrumadora mayoría de los grafitis, murales, afiches, tags (como un gran ojo sobre la memoria histórica) hablan y convocan a movilizarse por las profundas transformaciones sociales y culturales. En este ejercicio arqueológico del estallido, el registro nos indica que en esas mismas arenas muchos de los manifestantes ven surgir la posibilidad de soñar. En un ejercicio de antropología política de esta iconografía de los muros, hay que reconocer que la expresión del malestar, de la ira y de la desobediencia civil (Thoreau 1970) conviven con la fuerza de las ideas por una sociedad más justa.

*El grito y el gesto.* Mediante el registro y el análisis de los muros y sus capas, mostramos cómo el despliegue en los muros obedece a una táctica hecha de gestos rápidos y espontáneos para visibilizar el malestar y el sentido de dicha lucha en el espacio público. Ascetismo gráfico que porta la potencia del grito y el gesto, gestos de aire y de piedra (Didi-Huberman 2017). Más allá de su evidente función mnemotécnica, estos actos gráficos tienen como especificidad ser actos públicos, están destinados a ser vistos o leídos, son actos sociales y ellos operan como una de las formas de apropiación y expresión del espacio público urbano (Candau y Hameau 2004). Son las prácticas expresivas intersticiales (Campos 2015) que en su emplazamiento logran contornear los dispositivos de vigilancia y control, para hablar desde la emoción y los idearios de transformación social. En estas prácticas políticas, existenciales y lingüísticas, el espacio de lo público es marcado por los manifestantes rompiendo así con el ideario de una ciudad aséptica y ordenada, para posibilitar que la ciudad hable a varias voces. En esta mirada oblicua sobre la historia, la sociedad y la ciudad contemporánea se expresa el acuerdo y el desacuerdo de sentimientos, ideas, conocimientos e ideologías. Un montaje de idearios heterogéneos, que a modo de un gran relato discuten para visibilizar el conflicto y el antagonismo como parte esencial de la construcción de una comunidad política<sup>18</sup>.

Frente al borramiento que hoy han sufrido estas intervenciones gráficas, queda abierta la pregunta por la construcción de un espacio donde todos estos sentidos y principios puedan tener un lugar para ser representados y recordados.

---

<sup>18</sup> Es la dimensión política del gesto y la expresión performativa en los términos de Judith Butler (1998). Lejos de constituir un lenguaje residual o una gramática por “defecto”, ella puede ser leída también como el despliegue de una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo (Taylor 2015).



**Figura 21.** Monumento General Baquedano, 12 Diciembre 2029 y 10 Julio 2020.  
**Figure 21.** General Baquedano Monument, December 12<sup>th</sup>, 2029 and July 10<sup>th</sup>, 2020.

## Agradecimientos

Este artículo retoma resultados parciales del proyecto de investigación FONDECYT N°1180352 “Ruinas Urbanas, réplicas de memoria. Bogotá, Quito y Santiago”. En este trabajo se contó con la colaboración del arqueólogo Felipe Armstrong, académico del Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado e integrante de A.C.A.V. En la sistematización de los grafitis participó la antropóloga Leonor Benítez.

## Bibliografía

- Aguilera, C., Angelcos, N., Barozet, E., Cabrera, A., Espinoza, V., Gutiérrez Crocco, F., Jara, D., Montero, V. y Rojas, M. (2020). 18/O: Personas comunes en movilizaciones extraordinarias. Ciper Chile. <https://www.ciperchile.cl/2020/10/17/18-o-personas-comunes-en-movilizaciones-extraordinarias-parte-1/>
- Amador, J. (2011). El arte rupestre y el simbolismo del paisaje en el noreste de Sonora. En S. Iwaniszewski y S. Vigliani (Eds.), *Identidad, paisaje y patrimonio* (pp. 287-320). INAH-ENAH-DEH.
- Araujo, K. (Ed.) (2020). *Hilos tensados: Para leer el octubre chileno*. Universidad de Santiago de Chile
- Armstrong, F., Correa, I., Cornejo, L., Villanueva, C., González, C., Huidobro, C., Pascual, D., Huerta, V., Vásquez, J., Contreras, J. y García, G. (2020). *Documento de trabajo. Guía de registro de Intervenciones Gráficas Urbanas. Grupo de estudio Arqueologías Contemporáneas del Arte y la Violencia*. Departamento de Antropología, Universidad Alberto Hurtado. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.25490.68804>
- Brighenti, A.M. (2010). At the wall: graffiti writers, urban territoriality, and the public domain. *Space and Culture*, 13(3), 315-332. <https://doi.org/10.1177/1206331210365283>
- Butler, J. (1998). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós.
- Campos, R. (2015). Youth, graffiti, and the aestheticization of transgression. *Social Analysis*, 59(3), 17-40. <https://doi.org/10.3167/sa.2015.590302>



- Candau, J. y Hameau, P. (2004). Cicatrices murales. *Le Monde alpin et rhodanien*, 32(1-2), 7-11.  
[https://www.persee.fr/doc/mar\\_0758-4431\\_2004\\_num\\_32\\_1\\_1833](https://www.persee.fr/doc/mar_0758-4431_2004_num_32_1_1833)
- Criado-Boado F. (2015). Archaeologies of space: an inquiry into modes of existence of xscapes. In K. Kristiansen, L. Smejda y J. Turek (Eds.), *Paradigm found: archaeological theory – present, past and future* (pp. 61-83). Oxbow.
- Criado-Boado, F. y Barreiro, D. (2013). El patrimonio era otra cosa. *Revista Estudios Atacameño, Arqueología y Antropología Surandinas*, 45, 5-18. <https://revistas.ucn.cl/index.php/estudios-atacamenos/article/view/54>
- De Certeau, M. (1996). *L'invention du quotidien, 1 Arts de faire*. Ed. Gallimard.
- De la Cadena, M. (Ed.) (2010). *Indigeneidades contemporáneas: cultura, política y globalización*. Institut français d'études andines. <https://books.openedition.org/ifea/6223>
- CEPAL. (2017). *Estudio Económico de América Latina y el Caribe 2017: la dinámica del ciclo económico actual y los desafíos de política para dinamizar la inversión y el crecimiento*. CEPAL.  
<https://www.cepal.org/es/publicaciones/42001-estudio-economico-america-latina-caribe-2017-la-dinamica-ciclo-economico-actual>
- Didi-Huberman, G. (2017). *Sublevaciones*. UNTREF.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Cortezas*. Contracampo-Shangrila.
- Endres, D. y Senda-Cook, S. (2011). Location matters: the rhetoric of place in protest. *Quarterly Journal of Speech*, 97(3), 257-282. <https://doi.org/10.1080/00335630.2011.585167>
- Fraser, N. (2009). *Scales of Justice: reimagining political space in a globalizing world*. Columbia University Press.
- Frederick, U. (2009). Revolution is the new black: graffiti/art and mark-making practices. *Archaeologies: Journal of the World Archaeological Congress*, 5(2): 210-237.  
<https://link.springer.com/article/10.1007/s11759-009-9107-y>
- González R. y Márquez, F. (2019). Chile: de los subterráneos al protagonismo, ¿ocaso del modelo neoliberal? *Revista Realidad Económica*, 326. <http://www.iade.org.ar/noticias/chile-de-los-subterranos-al-protagonismo-ocaso-del-modelo-neoliberal>
- INDH. (2020). *Información constatada por el INDH al 31-01-2020*. <https://www.indh.cl>
- López Jeraldo, J. (2020, 27 de Enero). Jardín de la resistencia. Youtube. [https://youtu.be/Gxl\\_rf2Oev4](https://youtu.be/Gxl_rf2Oev4)
- Lynch, K. (1965). *La imagen de la ciudad*. GG Reprints.
- Márquez, F. (2020a). Anthropology and Chile's estallido social. *American Anthropology, World Anthropologies*, 122(3), 1-9. <https://doi.org/10.1111/aman.13431>
- Márquez, F. (2020b) Por una antropología de los escombros. Estallido social en Plaza Dignidad. *Revista 180*, 45, 1-13. [https://doi.org/10.32995/rev180.num-45.\(2020\).art-717](https://doi.org/10.32995/rev180.num-45.(2020).art-717)
- Márquez, F., Colimil, M., Jara, D., Landeros, V. y Martínez, C. (2020). Cuando las paredes hablan. Rastros del estallido social en el metro Baquedano. *Praxis Arqueológica*, 1(1), 98-118.  
<https://doi.org/10.11565/pa.v1i1.10>
- Marx, K. (2014). *El fetichismo de la mercancía y su secreto*. Pepitas de Calabaza.
- Reguillo, R. (2017). *Paisajes Insurrectos. Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio*. NED Ediciones.
- Rivera-Cusicanqui, S. (2018). *Ch'ixinakat Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos*. Tinta y Limón.



Márquez, F; Colimil, M; Jara, D; Landeros, V; Martínez, C. (2020). Paisaje de la Protesta en Plaza Dignidad de Santiago, Chile. *Revista Chilena de Antropología* 42: 112-145  
<https://doi.org/10.5354/0719-1472.2020.60487>



Soar, K. y Tremlett, P. (2017). Protest objects: *bricolage*, performance and counter-archaeology. *World Archaeology*, 49(3), 423-434. <https://doi.org/10.1080/00438243.2017.1350600>

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Editorial Universidad Alberto Hurtado.

Thoreau, H. (1970). *Desobediencia civil*. Editorial Universitaria (original publicado en 1849).

Troncoso, A. (2006). *Arte rupestre en la cuenca del Río Aconcagua: Formas, sintaxis, estilo, espacio y poder*. Tesis de Doctorado. Departamento de Historia i Facultade de Xeografía e Historia. Universidad de Santiago de Compostela.

Recibido el 2 Sep 2020

Aceptado el 15 Nov 2020