



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE COMUNICACIONES Y HUMANIDADES
ESCUELA DE LITERATURA

VOCES DEL ESTALLIDO: EL ARTE CALLEJERO COMO FORMA DE
PUBLICACIÓN

BÁRBARA REYES GUERRERO

Tesina presentada a la Facultad de Comunicaciones y Humanidades de la Universidad Finis Terrae, para optar al grado de Licenciada en Literatura con mención en Edición de textos.

Profesora Guía: Megumi Andrade Kobayashi

Santiago, Chile

2023

DEDICATORIA

Le dedico el resultado de este trabajo a las dos estrellas que gané en el cielo este año y a las cinco que me cuidan desde hace tiempo.

A mi madre y a mi padre, quienes han sido mi mayor motor y fuerza, porque sin su tenacidad y esperanza yo no estaría cumpliendo este sueño hoy. También se la dedico a mi hermano, que es mi luz más grande, mi modelo a seguir y mi orgullo constante. A mis mascotas, que me acompañaron en cada momento de este arduo proceso.

Por último, le dedico esta tesina a todas las personas con disautonomía en Chile, para que tengan fe de que se puede salir del abismo y lograr todo lo que se propongan en la vida.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. MARCO TEÓRICO	9
2.1. Estallido social chileno: Una contextualización	9
2.2 Arte callejero: Definición y caracterización	13
2.2.1 El arte callejero como protesta social y política	16
2.3 Publicaciones, publicar, publicación	18
3.3.1. Características de publicar	20
2.4. Formas de resguardo: Anarchivo y Fotolibro	22
2.4.1. Anarchivo y resguardo del arte callejero del estallido social	22
2.4.1.1. <i>El lenguajes es un arma de largo alcance</i> como ejemplo de anarchivo	26
2.4.2. Un fotolibro: La labor de resguardo en el libro <i>Muros que hablan</i>	27
3. ANÁLISIS	29
3.1 Voces sobrepuestas, armonía de voces: colectividad y colaboración en las publicaciones del estallido social	29
3.2 Tomar otras voces: La voz de todos y la voz de nadie	41
3.2.2 La bandera negra: apropiación y símbolo de las manifestaciones	55
3.3. Autoconciencia de publicar: las voces que saben que inscriben en los muros	63
4. CONCLUSIÓN Y PROYECCIONES	65
5. BIBLIOGRAFÍA	67
6. ÍNDICE DE FIGURAS	70

RESUMEN:

El estallido social fue un suceso histórico que movilizó a grandes cantidades de personas y evidenció un lado de Chile que había estado oculto hace mucho tiempo. Las diferentes manifestaciones de arte callejero que se plasmaron en diversos muros de las distintas ciudades del país dan cuenta del descontento de la gente y el deseo de ser escuchados. Por tal motivo, este trabajo se centrará en analizar las características de estas intervenciones artísticas bajo el concepto de publicación planteado por Annette Gilbert (2018) y Fernanda Aránguiz (2020). Para esto, se utilizarán dos libros que han resguardado el material visual y gráfico de diversas paredes intervenidas en el contexto de la revuelta. Estos libros son *El lenguaje es un arma de largo alcance* (2020) del recopilador Flavio Dalmazzo y *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020* (2021) de Riccardo Marinai y David Meléndez Tormen et.al.

Palabras claves: arte callejero – publicación – estallido social – anarchivo – fotolibro.

*Esta tesina fue realizada en el marco del proyecto Fondecyt Regular N° 1191593, “Ejercicios de estilo: procedimientos y potencialidades en la literatura contemporánea”.

1. INTRODUCCIÓN

Dejar registro de lo que pensamos, creemos o imaginamos ha sido siempre algo inherente al ser humano. Siglos atrás, era común que las antiguas civilizaciones relataran sus historias, la de sus dioses y todo lo relacionado con sus culturas a través de las paredes de diversos monumentos; principalmente pirámides, cuevas y otras grandes estructuras de piedra. Pues su propósito era poder dejar registro de todo aquello que querían conservar. Ante esto, se vieron en la necesidad de encontrar el mejor soporte material para poder inscribir sus textos. Fueron justamente los muros de sus inmensas construcciones el espacio ideal para tallar aquello que querían compartir. Esto porque el tallado aseguraba la perduración de los escritos para las futuras generaciones (Gutiérrez 11-12).

En la actualidad, el deseo de plasmar nuestras ideas no ha cambiado, pero la tecnología y las nuevas invenciones han logrado que tengamos otras herramientas y soportes para poder escribir nuestros pensamientos. Así, la manera más común de conservar lo que nuestras mentes crean es a través de la escritura y publicación de libros. De tal forma que, con el tiempo, escribir en los muros se ha vuelto una actividad con un sentido diferente. Pues, a parte de intentar “dejar registro”, se focaliza en tratar de encontrar un soporte que pueda (al mismo tiempo) ser leído por muchos y entregar un mensaje rebelde.

Para gran parte de las personas de esta era, el rayar paredes, u otro tipo de infraestructura, es un acto de anarquismo y descortesía que atenta con el orden de vida de las urbes. Por tal motivo, intervenir en los muros se considera una acción ilegal en muchos países. Incluso, en algunos de ellos se han establecido leyes que prohíben esta acción y condenan a quienes la practican. De forma que, el arte callejero ha tenido que surgir y moverse por “el bajo mundo”, pues es juzgado como un acto de vandalismo y también de rebeldía subversiva.

Para el estallido social ocurrido en Chile el año 2019, plasmar en los muros de las ciudades rayados, afiches y dibujos se transformó en una forma de manifestarse. Durante los cinco meses más fuertes de la revuelta (entre octubre de 2019 y febrero de 2020), Santiago de Chile y otras ciudades de distintas regiones del país se convirtieron en una especie de museo al aire libre que contenía las experiencias, vivencias y demandas de la gente. Cada

intervención contaba una historia que era capaz de aludir a grandes masas, pero que, al mismo tiempo, no parecía pertenecer a nadie. De este modo, y a través de lo escrito y las imágenes que aparecían en las murallas, se logró entrever algo totalmente fascinante: la voz de Chile, que gritaba con colores su sentir.

Muchas áreas de estudio han investigado el origen, las causas y la trascendencia de la revuelta desde que este proceso histórico comenzó. De modo que, desde octubre de 2019 hasta la actualidad, se han publicado varios libros e investigaciones que tienen relación con este suceso. De igual manera, se ha prestado principal atención a las distintas formas de manifestarse que se dieron en aquella época. En consecuencia, ha habido un especial enfoque en los muros y sus intervenciones artísticas. Desde ámbitos como el sociológico, el arquitectónico, el filosófico y el artístico surgieron proyectos que presentan visiones del arte callejero desde sus diversas áreas, tales como “Palimpsesto: muros del estallido” (2022) de Alexis Díaz Belmar et. al., el anarchivo “Voces en el muro” de la Universidad Tecnológica Metropolitana y libros como *Alienígenas. El estallido social en muros* (2020) de Darío Quiroga y Julio Pasten o *Hablan los muros. Grafitis de la Rebelión social de octubre 2019* (2020) de Raúl Molina. A pesar de los diferentes focos que se le han dado a este fenómeno, hasta ahora no se han presentado muchos estudios que relacionen estas manifestaciones artísticas con el concepto de publicación, ni tampoco con la idea de que, lo que motivaba a la gente a intervenir los muros era, justamente, la necesidad de hacer público su descontento.

Dos libros que presentan el contenido de los muros del estallido son *El lenguaje es un arma de largo alcance* (2020) de Flavio Dalmazzo y *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020* (2021) de Riccardo Marinai y David Meléndez Tormen (en colaboración con varios artistas, editoriales e instituciones). Ambas obras tienen el principal objetivo de resguardar el arte callejero producido en el contexto anteriormente mencionado, aunque la forma en que lo hacen es totalmente diferente. Mientras que el primer libro solo contiene la transcripción de consignas que se escribieron en las paredes, el segundo cuenta con una serie de fotografías y algunos testimonios de lo acontecido en aquella época. De modo que, para entenderlos completamente, se hará una descripción de cada uno de ellos.

El escritor Flavio Dalmazzo comenzó a recopilar lo rayado en las murallas del centro de Santiago y sus alrededores el 18 de octubre de 2019 y terminó el 18 de febrero de 2020. Este cese de acciones se vio impulsado por el hecho de que ese día el frontis del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) amaneció pintado, por lo que todo lo que estaba inscrito en él fue borrado¹. Su principal propósito con esto era crear un libro que recolectara todo este “inmenso poema” (s/p) que se escribió en el marco de las manifestaciones. Es así como en marzo del 2020 publicó el libro titulado *El lenguaje es un arma de largo alcance* (Editorial Pez Espiral) el cual contenía todas las frases, oraciones y palabras que pudo compilar.

Dalmazzo intentó sustraer su propia presencia de esta obra, por lo que, en la información legal de este libro, su nombre aparece como recopilador y no como autor. Aun así, el lector puede apreciar, en la última página de este (que no tiene número de página y se separa del contenido compilado), un comentario de Dalmazzo que expresa: “Contra el gris, contra el plomo, contra el blanqueamiento. Contra el olvido. Un hervidero de escrituras, un sinfín de voces aullando: atisbo momentáneo, retazo de ese inmenso poema colectivo que escribimos y seguimos escribiendo” (115). Este mensaje deja en claro su posición política y personal frente a todo lo escrito en las murallas de Santiago.

De manera similar a Dalmazzo, Riccardo Marinai (fotógrafo, comunicador visual y diseñador gráfico) y David Meléndez Tormen (traductor y periodista) se unieron junto a otras personas para crear una recopilación fotográfica. En esta colección, se pueden apreciar imágenes de los muros intervenidos artísticamente, con arte callejero de todo tipo. También nos encontramos con fotografías que muestran escenas de performances e intervenciones culturales como danzas y tocatas, además de marchas y protestas multitudinarias.

Luego de la recopilación de todo este material fotográfico, nace el fotolibro *Muros que hablan: Memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020*² (2021) en conjunto con la editorial Virtual Ediciones, Pressenza International

¹ El miércoles 19 de febrero del 2020 la fachada del Centro Cultural Gabriela Mistral apareció pintada de rojo, lo que eliminó una gran cantidad de intervenciones de arte callejero que se habían plasmado ahí desde el comienzo de la revuelta. La institución recalcó que “esta intervención no fue autorizada ni gestionada por GAM, no recibimos notificación de ninguna entidad ni organización para ello y desconocemos la procedencia de dicho acto (...)” por lo que, hasta día de hoy, se desconoce quién o quiénes fueron los responsables de este hecho (Emol).

² Desde ahora en adelante solo *Muros que hablan*.

Press Agency y LAB (crea, comunica, colabora). Este fotolibro no solo cuenta con imágenes, sino también con relatos, poemas y reflexiones escritas por distintos artistas, figuras culturales y activistas. Estos textos aluden al estallido social y su influencia a nivel artístico y vital. Algunas personas que colaboraron fueron: Rodrigo Mundaca (vocero de MODATIMA), Claudio Caiozzi (Caiozzama), Paulina Hunt (actriz y dramaturga), Luis Weinstein (educador comunitario, médico y escritor) y Heloide Fazzalari (periodista y fotorreportera). Desde sus disciplinas y experiencia en la revuelta, estos y otros colaboradores decidieron relatar sus pensamientos y cavilaciones con respecto a este suceso tan trascendente en la historia contemporánea actual de Chile. De esta manera, *Muros que hablan* crea un gran espectro de voces y sentimientos que conforman una memoria colectiva de lo que fue el estallido social chileno.

A raíz del contenido de estos dos libros, esta tesina pretende entrecruzar el concepto “publicar”, que Annette Gilbert y Fernanda Aránguiz proponen en sus libros *Publishing as Artistic Practice* (2018) y *Publicar* (2020), respectivamente, y el fenómeno de arte callejero que se dio en los muros en la época del estallido. De modo que, el problema de investigación será asociar las diferentes características del concepto “publicar” con el arte callejero creado entre octubre de 2019 y marzo de 2020. Esto, con el fin de poder denominar a esta práctica artística (y política) precisamente como publicación. Para esto, será necesario estudiar las distintas formas de resguardo que se utilizan en el corpus, por lo que se prestará especial atención en definir y explicar las prácticas de anarchivo y fotolibro.

A partir de este problema, el propósito principal de esta tesis es demostrar, a través del análisis de lo recopilado en *El lenguaje es un arma de largo alcance* y las imágenes escogidas del libro *Muros que hablan*, que el arte callejero del estallido social puede considerarse como una publicación (a la luz de la definición de Gilbert y Aránguiz).

Dentro de este contexto, y para mayor detalle, el orden de esta investigación será descrito a continuación. En un principio, se presentará un marco teórico con los conceptos e ideas más relevantes para el análisis de este corpus. Este marco teórico está compuesto por: primero, la contextualización del estallido social de octubre del año 2019, donde se recopila información de diferentes autores con respecto a los sucesos ocurridos en este periodo. Después de esto, se definirá y caracterizará la noción de arte callejero desde una perspectiva

histórica. Además, se presentará una definición unificada de este, el cual será formulado a partir de diversas conceptualizaciones que distintos entendidos en el tema proponen. Seguido de esto, se dará a conocer la definición y las características que se utilizarán para comprender la noción de publicación en esta tesina. Por último, y como eje central, se expondrán los conceptos de anarchivo y fotolibro, puesto que son estos los formatos que las obras del corpus emplean para resguardar el objeto de estudio principal: el arte callejero del estallido social chileno.

Luego de presentar las distintas conceptualizaciones teóricas, se pasará a analizar las obras escogidas. Por lo que el análisis tendrá un orden específico donde se presentarán separadamente las problemáticas transversales del estallido con relación al concepto de publicación. Así, primero, se analizará el rol colaborativo y colectivo que tuvieron las intervenciones artísticas. Luego, se tratará de demostrar cómo estas logran tensionar y también eliminar la noción de autor como agente de una creación única y original. Esto dará pie al último análisis, en el cual se observará cómo los diferentes sujetos que participaron en la creación de estas manifestaciones dan cuenta de una autoconciencia de publicar.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Estallido social chileno: Una contextualización

El estallido social chileno fue un evento que sin duda transformó al país por completo y quebró con la monotonía que se vivía antes de que la explosión sucediera. Muchos aseguran que este estallido era un acontecimiento que podía suceder, puesto que las tensiones sociales acumuladas ya llevaban un tiempo tratando de reventar. Sin embargo, esta certeza, que muchos tenían, no podía prever que sería el viernes 18 de octubre del 2019 el momento en que todo cambiaría. Pues nadie se pudo imaginar que, casi de la noche a la mañana, las distintas ciudades de Chile tendrían meses de protestas y manifestaciones que llevarían a cambios políticos y sociales jamás pensados.

Ya desde mucho antes de la revuelta la gente estaba descontenta. Años anteriores habíamos visto cómo ciertos grupos se organizaban para protestar por diversas demandas. El alza en el costo de la vida, el sistema de pensiones, la mala calidad de servicios del Estado como la salud y la educación (y el inalcanzable acceso a estos en el ámbito privado),

problemas medioambientales, la lucha por la causa mapuche y las demandas por un país más inclusivo y con equidad de género eran los temas recurrentes que cada cierto tiempo ganaban protagonismo a través de marchas, huelgas y manifestaciones (Garcés 14). Así, estos eventos, injustos e intolerables, se comenzaron a acumular en el inconsciente de la sociedad, hasta tal punto que ocurrió un suceso que, aunque algunos podrían considerar irrelevante, se transformó en el inicio de una explosión social que movilizó a miles de personas.

Se podría decir que todo comenzó el 1 de octubre de ese mismo año, cuando el Ministerio de Transportes decretó una subida de 30 pesos para pagar el medio de transporte público más utilizado de Santiago de Chile: el METRO. Fue este hecho el que desencadenó, por un lado, el fin de todas estas tensiones que se habían estado acumulando por años y, por el otro lado, el comienzo de la explosión del estallido social. El alza del transporte provocó que un gran grupo de jóvenes estudiantes, que reclamaban por esta medida, se movilaran de distintas maneras. Por tal motivo, ya días antes de que la revuelta se produjera, se habían generado una serie de manifestaciones e intervenciones a las instalaciones de muchas de las líneas del METRO. Por lo que, ya para el 14 de octubre, a 8 días de esta alza, en la mayoría de las estaciones se veían a jóvenes saltar los torniquetes gritando la consigna “evadir, no pagar, otra forma de luchar” (Fernández 26).

Para el viernes 18 de octubre, tras haber pasado días evadiendo el METRO a hora punta, la gente se congregó en una marcha para clamar su descontento frente a las desigualdades sociales y económicas que se habían vivido en Chile por muchos años. Según el periodista Patricio Fernández, en su libro *Sobre la marcha. Notas acerca del estallido social en Chile*, las personas que estuvieron presentes y fueron partícipe de estos primeros momentos de la revuelta “no iban molestas. [...] transitaban una paz proveniente de la consternación o de la resignación, quién sabe, pero paz al fin y al cabo” (28). Para Fernández, una causa probable de que esto ocurriera fue la detención completa de los servicios de METRO en la mayoría de las estaciones, lo que logró que un gran número de personas se aglomerasen en la superficie. Como consecuencia, este peregrinaje de pasajeros dio pie a que se formulara una gran movilización, que posteriormente motivó a muchas personas en otros sectores de la capital a reunirse para protestar (Fernández 28).

Pasada la medianoche del 18 de octubre, el presidente de aquel entonces, Sebastián Piñera, decretó por Cadena Nacional un “Estado de emergencia”³ en las provincias de Chacabuco, Santiago y también en las comunas de Puente Alto y San Bernardo (Fernández 30). Esto, debido a las acciones de quema de estaciones de METRO y de edificios públicos y privados en distintos sectores de la Región Metropolitana, más la gran cantidad de barricadas y saqueos que se generaron. Tal situación produjo, casi inmediatamente, un descontento generalizado y aumentó aún más la necesidad de marchas y protestas. Como resultado, para el sábado 19 hubo protestas y manifestaciones en gran parte del país, incluso en Rapa Nui (Fernández 31). Aunque el Estado trataba de implementar acciones para mantener las cosas bajo control, el domingo siguieron toda clase de disturbios. La gente seguía protestando, a pesar de que se había dado la orden de que los militares se desplegaran a raíz del toque de queda que se había instaurado para ese día a las 19:00 hrs en gran parte del país.

En este contexto, la nueva semana comenzó con noticias de la quema de edificios e infraestructura pública y privada, barricadas, saqueos a varios locales comerciales y quema de buses y microbuses en muchos sectores. Para el viernes 25 de octubre se había viralizado por todas las redes sociales que ese día se debía llegar a plaza Italia (renombrada posteriormente como “plaza Dignidad”) a las 17:00 hrs. para luego marchar hacia avenida Providencia y los alrededores de dicho lugar (Fernández 39). Además, se invitaba a que el resto de la gente del país se congregara en sus plazas más emblemáticas, dependiendo de su región. Es de esta manera que ese 25 de octubre se logró algo jamás pensado gracias a la unión de miles de personas que querían ser escuchadas: la marcha más grande de Chile (Fernández 39). Según medios de comunicación nacionales como *El Mercurio*, e internacionales como *BBC News*, ese día fueron registrados más de un millón de asistentes que se congregaron en plaza Dignidad y sus alrededores. Los cuales caminaban por el centro de Santiago gritando consignas, mostrando carteles y expresando sus ideas a viva voz. En paralelo, en el resto del país también se realizaron movilizaciones, lo que generó que las

³ “Los motivos que configuran el Estado de emergencia son múltiples, se dicta generalmente en casos de perturbación de la paz o del orden interno del Estado, ya sea a consecuencia de catástrofes, brotes de enfermedades contagiosas, graves circunstancias políticas o civiles que afectan e impiden la vida normal de una comunidad, región o país” (Diario Constitucional).

calles de las ciudades más importantes de Chile se vieran decoradas con distintos tipos de arte callejero⁴.

A través de rayados, pancartas, afiches, posters, grafitis, murales y una inmensa cantidad de otras formas artísticas, gran parte de la gente alzaba la voz para manifestar su descontento sobre cómo se había desarrollado la vida en Chile luego de treinta años del término de la dictadura. En las murallas de gran parte de las ciudades de Chile, podían verse distintas expresiones como dibujos, palabras y citas que, si bien algunas eran ingenio de las personas que las plasmaron, muchas de estas eran tomadas de la cultura popular o de grandes figuras chilenas, tales como Víctor Jara, Violeta Parra o Gabriela Mistral. A partir de la utilización del procedimiento de la apropiación⁵ se difundieron fragmentos de canciones, discursos, pinturas o frases emblemáticas de figuras relevantes que dejaron una marca y un legado en el país.

La revuelta social siguió su curso por alrededor de cinco meses. Mucha gente incluso pasó Navidad en plaza Dignidad y la normalidad que se había establecido para los últimos meses del 2019 eran marchas (mucho menos masivas que antes) casi todos los viernes. Luego de año nuevo y con las vacaciones de verano que muchos esperaban, las protestas y manifestaciones se redujeron significativamente. Por lo que, al término de febrero, muchas personas en redes sociales auguraban que el estallido que se había vivido en octubre volvería con todas sus fuerzas en marzo. Sin embargo, esto se vio amenazado y detenido de manera insólita a comienzos de ese mes, cuando el virus que tenía a la mayoría de Asia, Europa y América preocupados, el COVID-19 (SARS-CoV-2), arribó en Chile y sumergió a la nación en dos años de aislamiento general⁶.

⁴ En el marco de esta investigación, “arte callejero” se define como cualquier manifestación artística que se plasme en los soportes materiales de la calle. Esto será desarrollado con más detalle en el siguiente apartado.

⁵ En el marco de esta investigación “apropiación” será entendida como una práctica artística en que un artista o grupos de artistas toman otras obras (de forma completa o parcial) para incorporar a las suyas, de modo que la obra original es re-significada. Esto será desarrollado con mayor detalle en el análisis de este trabajo.

⁶ A pesar de que las medidas de resguardo empezaron inmediatamente después de que el paciente 0 fuera identificado en Chile, muchos siguieron asistiendo a las convocatorias en plaza Dignidad y otros sectores emblemáticos del país. La rápida alza en contagios y decesos obligó al gobierno a implementar una cuarentena total y esto frenó abruptamente las manifestaciones.

A pesar de que el estallido fue un evento caótico e inestable, en la actualidad aún hay repercusiones de lo que provocaron esos pocos meses que duró la revuelta. Muchos dirán que este no sirvió de nada, pero la verdad es que nos hizo recordar que merecemos una vida mejor, más digna y más justa. Chile está viviendo un proceso que, en un futuro no muy lejano, cambiará la forma de ver la vida. El estallido fue el punto de inflexión y el comienzo de este deseo de transformación. La forma en que las personas se unieron, y las hermosas postales que dejaron, es algo que debemos conservar y recordar para poder impulsar y crear el cambio.

2.2 Arte callejero: Definición y caracterización

El arte callejero, también denominado algunas veces como street art, arte urbano, grafiti postmoderno o post grafiti, suele ser complicado de conceptualizar. Esto, principalmente, porque sus definiciones a lo largo de los años han variado. Por tal razón, muchos expertos que se han dedicado a estudiar el arte callejero coinciden en que una sola conceptualización no es suficiente (Fernández Herrero 29). Ante esta variedad de significados, autores como Gaizka A. Murillo (2017-18) y Emiliano Fernández Herrero (2018) concuerdan en que estos conceptos pueden entremezclarse o usarse de manera conjunta para estudiar el fenómeno del arte callejero. Asimismo, Murillo explica en su trabajo que el arte urbano no puede definirse ni categorizarse, puesto que este es un movimiento artístico que constantemente evoluciona y trasmuta conforme los artistas que lo crean modifican sus propias intenciones a la hora de crearlo (21).

Este tipo de arte nace a partir de la ampliación del concepto de grafiti, asociado a un movimiento que surgió paralelamente en Estados Unidos y en países de Europa en las décadas de '70 y '80 (Murillo 9-10, 17). En el caso de Estados Unidos, el movimiento comenzó en ciudades como Filadelfia o New York donde su desarrollo se expandió rápidamente. De modo que, para Murillo, el grafiti estaba “estrechamente unido a la ciudad, cultura urbana, y sensible a los cambios económicos, sociales y políticos” (9). Esto hacía que este fuera utilizado principalmente como una forma de expresar un ser individual y totalmente autónomo, que tenía como deseo romper, de alguna manera, con los límites y las reglas establecidas por la sociedad (7). Así, los barrios y sectores marginales se convirtieron en una cuna de artistas urbanos que utilizaban esta técnica con este propósito. Por ello se

podían ver en muros, letreros y estaciones de metro grafitis principalmente plasmados con aerosoles y espray. En el caso de Europa, surgió en países como Italia y Francia, sin embargo, aunque la acepción de grafiti era la misma, este era utilizado en otro contexto y con otras intenciones. Los procesos y conflictos sociopolíticos que esos países vivieron direccionaron al grafiti para que este fuera la expresión de ideas y de descontento de carácter sociopolítico. De esta manera, el movimiento que se desarrolló en Europa progresó hacia una corriente totalmente diferente del grafiti de los Estados Unidos (Murillo 17-8). De hecho, los materiales que se utilizaban en ambos continentes eran distintos pues, mientras los artistas de Estados Unidos utilizaban espray o aerosoles, en Europa era más común ver pancartas pegadas y la técnica del estencil, que se compone de plantillas y pintura.

Aquellos comienzos paralelos, y con diferencias obvias en el uso de las técnicas y propósitos, lograron que rápidamente el grafiti avanzara a algo mucho más amplio; lo que hoy denominamos arte callejero. Las distintas técnicas que se ocupaban alrededor del mundo empezaron a masificarse y esparcirse por las diferentes ciudades de varios países (Murillo 22). Esto logró no solo la proliferación de técnicas y metodologías, sino también la ampliación de variados usos y significados que se le pueden dar hoy a este tipo de arte.

Según María Laura dos Santos en “Postgraffiti ¿Y ahora qué? Consideraciones terminológicas para el estudio del street art local” (2015), el arte callejero no puede tener una definición establecida, puesto que se compone de muchos elementos y variaciones que dependen de factores como el contexto, el lugar y la persona que los realiza (1). Por esta razón, dos Santos logra categorizar y separar en distintos conceptos las nociones relacionadas con el mundo del arte callejero. En su estudio, la autora explica la diferencia entre grafiti, postgraffiti y Street Art. En primer lugar, define grafiti como un tipo de marca o registro, comúnmente en forma de firma que es anónimo, efímero, espontáneo y que generalmente es inscrito a través de técnicas con aerosol. En segundo lugar, el postgraffiti es cualquier tipo de imagen creada con distintas herramientas y materiales para producir un tipo de marca o registro anónimo (3-4). Finalmente, en tercer lugar, el Street Art es un tipo de arte normalmente creado y producido por profesionales del arte o personas con carreras afines que encuentran en la calle y el mundo de la ciudad un espacio viable para expresar sus ideas. Además, es un término utilizado principalmente para aludir a elementos visuales, por lo que

sus productos son principalmente gráficas y murales (5-6). La autora plantea también una diferenciación entre el Street Art y el concepto de Urban Art. Según dos Santos, este último es un arte creado, fundamentalmente, por personas sin un conocimiento profundo o técnico de la creación artística. En este sentido, cualquiera puede llegar a producirlo. Asimismo, el Urban Art está relacionado normalmente con experiencias de activismo político en cualquier ámbito (6-7).

Ante esta variedad de términos, en esta tesina se utilizará un concepto de “arte callejero” unificado que abarque las características principales de las definiciones de Urban Art y Street Art elaboradas por María Laura dos Santos. De este modo, se comprenderá el arte callejero como un tipo de arte que es variado en sus formas, técnicas y que cualquier persona puede realizarlo. Este suele darse mayoritariamente en contextos urbanos y de gran afluencia de personas (aunque también en zonas rurales y pequeñas). También, se considerará como elemento principal de esta definición, que este tipo de arte puede ser plasmado en diversos soportes materiales pertenecientes al espacio público de la urbe tales como muros, anuncios publicitarios, metros u otros transportes urbanos. Asociado a esto, y por la dirección que tiene esta tesina, el arte callejero tendrá como propósito principal expresar un mensaje de protesta tanto político como social. Esto porque los principales ejemplos a analizar en este trabajo están creados bajo el contexto de manifestaciones de carácter sociopolítico.

La mayoría de los autores coinciden en que el arte callejero cuenta con tres principales características que lo distinguen de los distintos tipos de arte contemporáneo que han surgido estos últimos años. La primera característica es que el arte callejero es efímero, esto significa que las intervenciones que se hacen en los muros (y en otros soportes materiales de la urbe) no duran mucho tiempo y pueden ser destruidas ya sea por terceros, por el tiempo, por las condiciones climáticas o por la mantención de estos soportes (Equipo Etecé s/p). En el contexto del arte callejero del estallido social, muchas de estas intervenciones fueron destruidas por terceras personas, tales como opositores de la revuelta y agentes del Estado, a través de la limpieza de los muros y espacios públicos o a partir de la censura a través de pintura.

Una segunda característica relevante es que este tipo de arte suele realizarse de manera clandestina, puesto que, se puede considerar como una acción subversiva que tiende

a obviar las normas sociales preestablecidas. De modo que, los artistas prefieren realizar estas intervenciones con el rostro cubierto y en horarios no muy transitados por personas (Equipo Etecé s/p). Esto se debe a que la acción de rayar o pintar los muros en muchas partes del mundo es considerado como un acto ilegal que debe ser penalizado, principalmente, porque se estima como daño a la infraestructura o a espacios de bien público que deben ser cuidados y respetados por todos en la sociedad. Sin embargo, a pesar de que en Chile esto también suele tener una connotación negativa, en el caso de la revuelta, este factor en específico fue bastante relativizado, ya que las personas que pintaban los muros, o se juntaban a intervenirlos, o lo hacían a la par en que se realizaban las manifestaciones. En este sentido, en muchas ocasiones proteger su identidad no figuraba como una acción relevante en ese contexto. Aunque esto último no quiere decir que la acción de cubrirse el rostro dejó de ser utilizada en este contexto. Puesto que, en este caso el acto de encapucharse adquirió otro significado importante en la revuelta, el cual estaba asociado principalmente con rebelarse contra el Estado por querer prohibir el cubrirse el rostro en protestas⁷.

Por último, la tercera característica del arte callejero tiene relación con la supresión de la identidad a la hora de crear sus obras. Con esto nos referimos a que muchos artistas evitan utilizar sus nombres reales, por lo que, a la mayoría se le conoce solo por su seudónimo (Equipo Etecé s/p). En el caso de la revuelta social, esta firma anónima se transformó en algo mucho más relevante, pues se podría pensar que el anonimato se transforma en la voz de nadie y la voz de todos al mismo tiempo. Lo importante de esto es que el anonimato aquí se utiliza no para la protección de la identidad, sino para que la obra sea considerada como algo creado por todo el conglomerado que participaba en las protestas.

2.2.1 El arte callejero como protesta social y política

El arte callejero puede ser producido por distintos tipos de personas y ser creado con diferentes intenciones. La razón de esto es, principalmente, porque este es un fenómeno que está en constante movimiento y se utiliza para mostrar distintas realidades, visiones e ideas.

⁷ A raíz del deseo de penalización a personas que se tapaban el rostro en el marco de manifestaciones y protestas por parte de un grupo de senadores de derecha (ley anti-encapuchados), nació el “movimiento capucha” el cual desafiaba estos preceptos. De modo que el símbolo de la cara cubierta se transformó en algo mucho más relevante que el simple hecho de querer ocultar la identidad.

En el caso específico de Latinoamérica, Juan Ramón Barbancho en su artículo “Arte, sociedad y política: otras formas de protesta” (2014) identifica que la mayoría del arte callejero que se produce en las urbes de los países que componen esta región tiene una connotación sociopolítica (1). De esta manera, el contexto particular de cada país y de Latinoamérica en conjunto logra que este tipo de arte en específico sea prolífero con relación a este tema en particular.

A raíz de la historia de colonialismo, revoluciones, independencias y dictaduras que tiene América Latina, el arte callejero de esta zona geográfica se centra en la manifestación de un sentir sociopolítico frente a las injusticias que se viven. Según Barbancho, el activismo de este lado de la región nace a partir de la idea de que todas estas manifestaciones artísticas son creadas con el propósito de presentar una acción social que tensione todas las nociones de lo que es el arte según lo institucionalizado. Así, este tipo de arte callejero surge como protesta frente a un contexto social y político injusto, desigual u opresivo, que tiende a manifestarse dejando de lado las nociones de artista como ente creador y del arte como algo puro y desinteresado (1). Asimismo, Barbancho confirma que su principal finalidad “es social/política de concienciación, no la de producción de «objetos», más bien lo que se produce es la acción, más claramente que nunca, de un «estar juntos» [...]” (1). En el caso del estallido social, esto tiene una completa relevancia, ya que el arte callejero que era creado por las personas en la revuelta tenía una connotación sociopolítica muy marcada.

De esta manera, se puede comprender este arte como una herramienta que permite manifestar el descontento y las injusticias que vive una sociedad; y donde, en Latinoamérica, es un instrumento muy utilizado. Por tanto, el arte callejero, como protesta sociopolítica, se transforma en una forma y, al mismo tiempo, en una vía para expresar el descontento generalizado por una situación específica. Se trata de una práctica que permite la inscripción y visualización de temas como las desigualdades económicas de la sociedad (Herrera y Olaya 107) y que, en el caso de Chile, tiene como asuntos centrales el problema de las pensiones, el conflicto mapuche, el alza de los precios, las desigualdades de género en distintos ámbitos, el problema de acceso y también la baja calidad de la salud y la educación, la incertidumbre del medio ambiente, y muchos otros. Así, las intervenciones que plagaron los muros de las distintas ciudades de Chile, con diversas formas de expresión (como murales, stickers,

grafitis, etc.), se transformaron en el lienzo perfecto para que el resto de las personas pudieran leer, entender y sentirse parte de lo reclamado y expresado ahí.

2.3 Publicaciones, publicar, publicación

Antes de que Gutenberg inventara la imprenta alrededor del año 1450, obtener un libro era algo muy difícil. Previo a la expansión y comercialización masiva que generó este invento, solo un grupo selecto y pequeño de personas podía acceder al conocimiento que entregaban los manuscritos. Estos eran hechos a mano y demoraban un largo tiempo en terminarse debido a que para su fabricación se necesitaba la participación de muchos oficios, tales como: copistas, encuadernadores, iluminadores y rubricadores. De modo que, la creación de la imprenta abrió un nuevo mundo para el libro, y también para los creadores y los consumidores de estos.

Según Alberto Manguel en su libro *Una historia de la lectura* (1996) la creación de Gutenberg se difundió rápidamente en el continente Europeo. La facilidad y rapidez con la que ahora se podían hacer los libros logró que un nuevo mercado, mucho más amplio y extenso, naciera (147). Ante esta situación, el surgimiento de imprentas y posteriormente de editoriales fue veloz, lo que suscitó una serie de cambios en la forma del libro como se le conocía hasta ese entonces (149). En un lapso de unos 500 años aproximadamente, el libro pasó de ser un algo único y casi imposible de conseguir, a ser un objeto pequeño, simple y masivo, el cual podía ser adquirido por casi cualquier persona.

Así como la forma del libro comenzó a cambiar con el paso de los años, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX surgieron una serie de movimientos que no solo transformaban la forma del libro, sino que también re-pensaban el contenido del libro y su estructura interna (de Micheli 295). Se podría decir que fue en contexto de vanguardias que se empezó a pensar en la idea de cambiar la forma del libro y darle un nuevo significado, aunque esto no está claro del todo. Para Johanna Drucker, en *The Century of Artist's Books* (2012), el libro de artista tiene sus antecedentes en ciertos artistas anteriores al siglo XX, pero fue en este tiempo en que este se empezó a expandir y desarrollar (1).

Como muchos de los conceptos que se han tratado en esta tesina, el libro de artista también es algo muy difícil de categorizar. Para Drucker, el libro de artista más que ser un

concepto, es un espacio donde interactúan diferentes ideas y disciplinas, sin tener un límite en específico (1). Mientras que para Amaranth Borsuk (2018) este puede definirse tentativamente como un objeto autorreferencial y autoconsciente que cuestiona todas las nociones de lo convencional en este ámbito (112), esto con el propósito de desdibujar los límites entre un libro y una obra de arte. Así, se empezó a pensar en este como algo más que un objeto que contiene información, lo que ponía como centro de atención la explosión de su materialidad y estética (113).

Uno de los propósitos de los libros de artista era, justamente, tensionar elementos tradicionales del libro, tales como el espacio de la página, la autoría, el contenido e incluso la misma forma de este. Por tal motivo, durante el siglo XX muchos artistas de diversas disciplinas empezaron a encontrar en esta zona de creación un espacio para expresar todas sus ideas y un área que les permitía tener libertades a la hora de crear sus obras, puesto que en esa época, el mundo del arte y la academia tenían una mirada más conservadora del libro (Borsuk 112).

A pesar de que la producción de este tipo de arte se expandió rápidamente, pronto empezaron a haber detractores del concepto libro de artista, pues no consideraban apropiado el nombre. Uno de ellos fue Ulises Carrión, quien consideraba que “libro de artista” era un poco limitante para la producción creativa que se encasillaba como tal. De tal modo que, en el su texto “Obras-libro revisitadas” expone un término más amplio que libro de artista: obras-libros, el cual pone el énfasis en la creación artística y no en quién la crea (95).

Posterior a Carrión, otros también empezaron a buscar diferentes alternativas de conceptos que lograran abarcar las diversas manifestaciones artísticas que se producían. Así, la noción “publicar” se pone en la palestra gracias a Annette Gilbert en su libro *Publishing as Artistic Practice* (2018). La autora hace un recorrido sobre la noción de publicar como práctica artística y plantea el concepto de publicación con el propósito de cuestionar las ideas tradicionales del libro. Para la mayoría de la gente, el acto publicar (normalmente un libro) es un proceso poco conocido. El trabajo editorial de selección, creación, edición, promoción y distribución de una obra pasa inadvertido para gran parte de la sociedad. Esto porque, en este contexto, publicar algo tiene que ver solamente con el producto final ya terminado y a

la venta. Pero para Gilbert, esto está ligado íntegramente con este proceso de creación que para la mayoría es invisible, por tal motivo considera publicar como práctica artística.

Con esto último nos referimos específicamente a que, para Gilbert, el concepto “práctica” está entrecruzado con el proceso de producción de una publicación. Ante esto, lo esencial es el desarrollo y trabajo de la publicación, pues, en este contexto, las acciones como el orden del contenido (el trabajo curatorial⁸), la recopilación de este, el pensar y compartir la idea y luego el hacerla son mucho más importantes que el producto final. Ya que, una cosa relevante de la publicación es ver lo creado como un objeto artístico (12).

Fernanda Aránguiz, en el capítulo “Publicar como práctica...” de su libro *Publicar* (2020), define publicación en términos de “sacar la voz, como hacer [algo] público y poner[lo] en circulación” (72), lo cual muestra dos elementos claves de esta conceptualización. El primero es que publicación puede entenderse como la manifestación (hacia la sociedad) de un deseo o una idea. El segundo explica que es relevante poner esa manifestación en una esfera social, con el propósito de que la publicación transite y pueda ser vista y/o intervenida por otros (82). Así, un punto importante de este concepto es “darse cuenta de que quien hace de lectora es otra (no yo) es parte fundamental del publicar y de su afán de abrir/se a un público” (84).

3.3.1. Características de publicar

Dentro de este orden de ideas, tanto Aránguiz como Gilbert describen ciertas características esenciales que una publicación debe tener para ser considerada como tal. La primera de estas características es la colectividad y colaboratividad con la que estas publicaciones son realizadas. Normalmente, este tipo de publicaciones son diferentes a las tradicionales del mundo editorial, pues en el caso de este tipo de publicaciones son los y las artistas quienes se encargan de todo el proceso de la publicación. En este sentido, la mayoría de ellas se hacen en colaboración y con una perspectiva de colectividad (Gilbert 13). Es posible afirmar, entonces, que la publicación no es un trabajo que se atenga a un solo individuo, sino que es

⁸ Según Gilbert el trabajo curatorial de las publicaciones es encontrar un modo y una forma de presentar la publicación a través del orden que pueden tomar los elementos de estas (23). La noción de lo curatorial es extraída de las artes museísticas, que tienen el mismo propósito.

una práctica que se trabaja en conjunto, donde personas de diferentes disciplinas participan en el proceso de creación o re-creación de la obra. Es así como muchos proyectos nacen de colectivos o grupos de personas que desean expresar lo mismo y se juntan para hacerlo de forma comunitaria (Aránguiz 75). Asimismo, la colaboración de la publicación no solo nace en esta etapa, sino que también se puede ver a través de la distribución de esta, ya que o se firma como colectivo o se presenta a todos los involucrados.

Esto último, nos dirige a la siguiente característica de publicar, que como se habló al final del apartado anterior, tiene plena relación con el significado mismo que se le da a este concepto. Cuando se habla de “hacer [algo] público” (Aránguiz 72) también se habla de hacer[se] un público (Gilbert 10), lo que quiere decir que tanto la creación como la circulación es importante en este proceso. Si algo quiere hacerse público, debe efectuarse a través de un público que haga circular la publicación, para que este la vea y reflexione en torno a ella. De este modo la publicación que antes había nacido en un espacio privado (aunque colaborativo, como se vio antes), se expande a través del compartir hacia algo social y que puede ser intervenido, cambiado y también trabajado desde ese ámbito por otras personas que interactúan con esta publicación. Además de ser una práctica colectiva, publicar puede ser también un espacio en donde quien lo hace no es tan importante, sino lo que se hace. En este sentido, intervenir y modificar obras de otros artistas no supone un problema (Aránguiz 76).

Con esto nos referimos a la última característica de publicar, que tiene plena relación con el proceso colectivo de trabajo en una publicación. Al ser las publicaciones proyectos que rompen los límites de lo tradicional, normalmente no se tiene tan presente la idea de que una obra pertenece a una persona en específico. De este modo, la figura del autor y la misma autoría (única y asociada a una noción de originalidad) no son factores tan relevantes en esta práctica como sí lo son en el sentido convencional de publicar una obra. De hecho, en el concepto que Aránguiz y Gilbert plantean es común que las creaciones artísticas estén hechas en colaboración (Aránguiz 78) o que para realizarlas se utilicen trabajos de otros artistas y escritores en estas, con el propósito de transformar estas en otros proyectos. Como consecuencia de esto, los y las artistas no se interesan en publicar algo original, sino en publicar algo que tenga un valor artístico (Gilbert 22).

En concordancia con todo lo anteriormente planteado, esta tesina utilizará tanto la definición recién establecida de publicación como las características presentadas como parte central de su análisis. Esto porque tanto el concepto de publicación como sus propiedades están relacionadas con el objeto de estudio de este trabajo; el arte callejero del estallido social, pues el propósito final de esta investigación es afirmar que las intervenciones artísticas creadas en este contexto de la revuelta pueden ser consideradas publicaciones.

2.4. Formas de resguardo: Anarchivo y Fotolibro

2.4.1. Anarchivo y resguardo del arte callejero del estallido social

El concepto de archivar está presente en nuestras vidas constantemente. Sabemos, desde muy pequeños, que archivar es ordenar, de una manera determinada, ciertos documentos (normalmente en papel) para que sea sencillo buscarlos más tarde por si los necesitamos para un posterior uso. Según Andrés Maximiliano Tello en su libro *Anarchivismo; Tecnologías políticas del archivo* (2018), aunque esta es una actividad muy actual, se puede encontrar el significado tradicional de archivo a partir de escritos del siglo XVI (18). Sin embargo, es en 1989 donde se plantea ya una definición más concreta sobre la labor archivística. Esto gracias al trabajo de un grupo de funcionarios holandeses que publicaron *el Manual para la clasificación y descripción de los archivos* en 1989, el cual contemplaba al archivo como objeto de estudio y la archivística como campo de investigación (19). La definición dada por ese manual comprende este concepto de archivo como aquel que “designa un sitio específico (edificio, habitación, arca, fichero, etc.) donde son depositados y resguardados los documentos importantes de una institución o persona jurídica determinada” (19). Si se analiza bien esta cita, queda en evidencia que desde un comienzo la archivística tiene un tipo específico de documentos que guardar, por lo cual se excluye a todos aquellos que no entren en sus categorías principales. De modo que los archivos que se consideran menos relevantes quedan relegados y olvidados, pues no tiene derecho a ser resguardados.

Para Tello, lo que decide que un archivo sea resguardado es el contexto social y político en el que está inserta la producción de dicho documento. Por tal motivo, la labor archivística nunca tiene un patrón arbitrario o natural, puesto que son las instituciones y organismos que se hacen cargo de estos y quienes toman las decisiones para aceptar o

rechazar que un documento sea clasificado (28-9). Con el tiempo, y el surgimiento de nuevas tecnologías, la necesidad de que todo quede guardado para su uso posterior ha tomado fuerza y relevancia. Ante esta situación, se ha empezado a pensar que la mejor manera de resguardar la información es democratizar los espacios de archivado de documentos y elementos relevantes (8). Es justamente a esto, la democratización y la no jerarquización de los archivos, a lo que apunta el concepto presentado por Tello en su libro; el concepto de anachivismo.

Archivo viene del latín *archivum* y este, a su vez, viene del griego ἀρχῶν (árjon) que significa “origen”, “principio” o también “gobernar”. Según César Martín Gavilán en “Temas de Biblioteconomía Concepto y función de archivo Clases de archivos El Sistema Archivístico Español” (2009), este concepto tiene tres acepciones. La primera se refiere a cualquier tipo de documento creado en un soporte físico, que es resguardado por personas naturales o por entidades, con el propósito de mantenerlo por su valor y su posible necesidad en el futuro. La segunda acepción alude a cualquier institución que se encargue de resguardar, acoger, inventariar, conservar y preservar este tipo de documentos. Finalmente, la tercera es cualquier edificio o parte de un edificio donde estos documentos se mantienen guardados (1). De esta manera, podemos entender muy claramente que el archivo tiene una connotación ligada a los conceptos de orden, estructura y una jerarquización debidamente organizada.

Ante esto, surge la duda de qué documentos pueden entrar a los archivos y cuáles no. En el mismo texto, Gavilán entrega una lista extensa de estos distintos tipos, entre los cuales presenta a los archivos que se adscriben al Derecho Público, archivos religiosos, archivos civiles, los que se ocupan de documentación cartográfica, los que se ocupan de material textual impreso, entre muchos otros (5-7). A pesar de que son varias las clases de documentos que se resguardan, una gran mayoría quedan fuera. Para Natalia Matzner (2020), investigadora en publicaciones independientes, archivar es una acción meramente institucional y jerarquizada, donde solo un tipo específico de documentos logra ser aceptado para ser resguardados. Estos documentos, además de ser seleccionados por la institución tradicional, también son limitados a un uso restringido para la comunidad, puesto que en los espacios donde se guardan, si bien son de acceso público, no todos tienen el conocimiento o la información pertinente para poder usarlos (66).

Por estas razones, con el tiempo ha surgido la necesidad de ampliar los límites del archivismo hacia otros horizontes. Así Antonio Lafuente, en su texto *Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo* (2005), expone una nueva forma de resguardo, donde se pueden crear espacios para que las personas comunes y corrientes de la sociedad produzcan y elaboren sus propios medios para salvaguardar la documentación creada por ellos. De manera que esta no necesariamente se restringe al ámbito físico del papel, por lo que es posible ver cómo este tipo de documentación se puede desarrollar en distintos formatos, como lo escrito, lo visual y lo performático (3). De esta manera, nace el concepto de anachivismo; con la intención de democratizar el arte y la cultura que se crea en la sociedad. De este modo, la institucionalidad pierde valor y queda de lado al ser la misma sociedad la que crea estos laboratorios de resguardo.

Sin embargo, la noción de anachivismo viene haciendo mella en la mente de las personas desde mucho antes de la propuesta de Lafuente y Matzner. Ya en escritores como Aristóteles, Nietzsche, Cicerón y Borges se veía este deseo de crear un espacio que contuviera toda la información del mundo, accesible para todos (Tello 16). Según Tello, en el libro anteriormente citado, se puede encontrar un deseo de anachivismo particularmente en la obra literaria de Borges. Para el autor, escritos como *La biblioteca total* (1939) Borges ya trazaban un concepto de anachivismo a través de su imaginación literaria. Puesto que, en esta obra, Borges plantea la idea de una biblioteca que “contiene todo el universo” (Borges en Tello 17). Además, no solo guardaría libros y documentos, sino que también tendría “el secreto y verdadero nombre de Roma, la enciclopedia que hubiera edificado Novalis, mis sueños y entresueños en el alba del catorce de agosto de 1934, la demostración del teorema de Pierre Fermant, los no escritos capítulos de Edwin Drood” (Borges en Tello 17). Como vemos, se trata de un tipo de espacio que no solo se restringe a elementos físicos o plasmados en soportes materiales como el papel (17).

En el caso específico de la revuelta social, la idea de guardar información, intervenciones, obras de arte y publicaciones comenzó a ser importante casi paralelamente al crecimiento y propagación de las manifestaciones. Entre los meses que duró, fue común observar cuentas de redes sociales de Instagram y Twitter que recopilaban imágenes, videos y convocatorias relacionados con la experiencia del estallido. Así, muchas cuentas

empezaron a hacerse conocidas porque mostraban una cara de las protestas que normalmente era omitida por los medios de comunicación tradicionales y también porque guardaban este tipo de información en las redes sociales, para que todos quienes quisieran acceder a ellas pudieran hacerlo libremente. Por lo que, cuentas de Instagram como @memoriadeunestallido o @estallidosocial_chile son muestras de esta labor anarquística que, hasta día de hoy, sigue en redes como un portafolio de estas postales.

Posterior al estallido (aunque también en algunos casos paralelamente), distintos estudiosos y también personas relacionadas con el mundo del arte y las humanidades empezaron a publicar libros o artículos relacionados con las intervenciones artísticas que se dieron en este contexto. Hoy en día se puede encontrar libros de recopilación fotográfica como *Muros que hablan* o *Hablan los Muros: Grafitis de la Rebelión Social de Octubre de 2019* (2020) que recopilan imágenes de grafitis del estallido social. También, desde el ámbito de la literatura, se pueden encontrar libros como *Alienígenas: El estallido social en los muros* (2020) y *Big bang. Estallido social 2019: Modelo derrumbado - sociedad rota - política inútil* (2019) que entregan una propuesta similar sobre el estallido, sus postales y otros aspectos .

Incluso, como el arte del estallido social, se ha visto estudiado recientemente, podemos encontrar una gran cantidad de documentales, presentaciones, exposiciones y memorias que ayudan a que las personas en la actualidad puedan recordar y observar con mayor detalle todo lo que ocurrió durante esos meses. Además, aparte de publicaciones escritas o visuales que presentan esta arista del estallido social, podemos encontrar espacios que rememoran lo sucedido en ese periodo. Tal es el caso del Museo del Estallido Social⁹ que no solo recreó murales, grafitis, plantillas, pancartas, telares e intervenciones manuales que se vieron en las calles durante la revuelta, sino que también conservó elementos materiales como ropa, velas, casquillos de perdigones y bombas lacrimógenas. Además, tiene espacios didácticos como escribir deseos, para un país mejor, que se cuelgan y/o meten dentro de una caja.

⁹ Para más información, véase: <https://museodelestallidosocial.org/>.

Todas estas formas de resguardo y anachivismo han crecido y se han transformado a lo largo de los años, puesto que el estallido social es un suceso en la historia de nuestro país muy reciente y que dejó muchas repercusiones. Chile sigue en etapa de cambio y modificación a raíz de lo ocurrido el 18 de octubre de 2019 y los cinco meses posteriores a eso. En este sentido, cada vez se pueden encontrar más libros, documentos y espacios que le dan un lugar a la teorización, reflexión y promoción de este momento histórico que se vivió en nuestro país.

2.4.1.1. *El lenguaje es un arma de largo alcance como ejemplo de anachivo*

A casi tres años del inicio de la revuelta, muchos de los muros que fueron intervenidos han sido pintados, restaurados o eliminados. Así, la mayoría de estos fueron borrados parcialmente o por completo, por lo que las intervenciones artísticas comenzaron a desaparecer de su soporte material. Libros como *El lenguaje es un arma de largo alcance* pueden ser considerados como contenedores de la materia prima (las intervenciones de arte callejero) de las inscripciones creadas en los muros. En el caso específico de este libro, lo que resguarda de las intervenciones de la revuelta son las frases, palabras, oraciones y símbolos que fueron plasmadas entre el 18 de octubre del 2019 hasta el 18 de febrero del 2020 que estaban en las murallas de Santiago y Valparaíso. Estas fueron escritas en su mayoría en contextos de manifestaciones y protestas masivas.

Según Dalmazzo, el recopilador de todo este material, la disposición y la forma en que se dio la secuencia de las 112 páginas no tiene un orden específico relacionado ni con la cronología en que se tomaron las inscripciones, ni tampoco con la sucesión en que se presentaban. Por lo que la secuencia en que están escritas estas palabras es totalmente arbitraria y de un orden secuencial dado únicamente por el autor.

A raíz de este trabajo de recopilación y la forma única en la que fue producido el texto, se puede considerar este libro como un ejemplo de anachivismo. Esto debido a que se trata de un intento no institucional por resguardar lo escrito en los muros. Además, la misma forma de organización del texto da cuenta de otro nivel de anachivismo en la obra puesto que, tal como dice Dalmazzo en el apartado final del libro, “su ordenamiento en las páginas no responde —no obedece— a esa linealidad temporal” (s/p). Esto deja en claro que el orden

dado por el recopilador no se rige por ninguna regla jerarquizadora ni tampoco por un parámetro específico.

2.4.2. Un fotolibro: La labor de resguardo en el libro *Muros que hablan*

En el mundo, existen diversos formatos en los que el arte puede ser presentado y, a medida que el tiempo pasa, nuevas formas de crearlo han surgido. El fotolibro nace con el deseo de expandir el significado de un libro fotográfico o de un catálogo según distintos expertos que revisaremos más adelante en este mismo apartado. Al igual que muchas otras manifestaciones del arte, el fotolibro no es un concepto que esté bien delimitado, ni mucho menos una idea estática con un solo propósito. A raíz de esto, muchos han teorizado y tratado de conceptualizarlo, por lo que se han llegado a ciertos consensos con respecto a las características y posibles definiciones de lo que es.

En un artículo publicado en *Atlas. Revista Fotografía e Imagen*, el fotógrafo Jorge Gronemeyer reúne una serie de opiniones de distintos expertos sobre qué es el fotolibro y cuáles son sus características. Muchos de los especialistas en el tema concuerdan en que las fotografías que componen el fotolibro son lo más relevante: lo que estas transmiten y cómo lo transmiten es lo más esencial (s/p). Asimismo, otro consenso es que los fotolibros pueden o no tener textos u otros paratextos; si bien pueden ser una ayuda y un complemento a las fotografías, nunca son lo principal.

Gronemeyer entrega dos definiciones de fotolibro que ayudarán a orientar de qué manera este concepto será utilizado en esta tesina. La primera definición es planteada por los fotógrafos Gerry Badger y Martin Parr, para quienes: “Un fotolibro es un libro —con o sin texto— donde el mensaje fundamental de la obra es transmitido por las fotografías. Es un libro cuyo autor es un fotógrafo o alguien que edita y determina el orden de la obra de un fotógrafo, o incluso, de cierto número de fotografías” (s/p). Esta definición permite entender *Muros que hablan* como un fotolibro, debido a que cuenta con una recopilación de fotos de distintos artistas, que fueron ordenadas, y pensadas de una manera en específica, para ser formularlas como un libro. Además, este fue creado a partir de un gran conjunto de personas, por lo que su contenido fue trabajado por fotógrafos, editores, diseñadores y también mucha gente de distintos ámbitos ligados a la cultura, el arte y la educación. Una de las razones de

esto es porque la publicación pretende representar la unión que se vivió en el espacio de la revuelta, a través de estos trabajos colaborativos.

La otra definición presentada por Gronemeyer es de Horacio Fernández, historiador y profesor de Historia de la Fotografía:

Un fotolibro es un conjunto de imágenes fotográficas ordenadas en forma de libro. Lo importante, lo que define a un fotolibro es el contenido fotográfico. Todo lo demás (texto, información, diseño) es secundario. A veces también es decisivo, sobre todo el diseño, pero sin dejar de ser complementario. Un fotolibro no es un catálogo convencional de exposición, por ejemplo. [...] En estos tipos de publicaciones (que pueden ser muy valiosas), no es necesaria la participación del autor de las fotos y en un fotolibro hace falta que esté presente. (s/p)

Esta definición sitúa al fotolibro en una posición diferente a otros tipos de publicaciones que contienen fotografías en formato libro. Esto porque, tal como dice la cita, lo que lo define son las fotografías y cómo estas presentan un mensaje y un mundo en relación con el tema que trata la obra. Además, esta conceptualización pone en cierto grado de relevancia a los paratextos y al diseño de la publicación en cuanto elementos importantes que ayudan y acompañan a las fotografías. Así, en el caso de *Muros que hablan* los textos que se presentan en compañía de las fotografías, como testimonios, pensamientos, reflexiones, poemas y otro tipo de escritos, junto con su materialidad y formato, permiten que lo comprendamos como un fotolibro. De este modo, toda la información que recopila el libro (tanto visual como escrita) está pensada para potenciar y plasmar de forma muy clara el tema del estallido social chileno, junto con todo lo que esto implicó. Esta obra nace, por consiguiente, por el deseo tanto de mostrar las postales que dejó la revuelta como las vivencias personales y particulares de algunos agentes que participaron en esta.

Con todo esto en mente, se puede afirmar que la obra de Meléndez Tormen y Mariani tiene como principal propósito dejar constancia de un lado de la revuelta que pocas veces fue presentado por los medios de comunicación formales. Por tal motivo, los relatos y las fotografías se complementan para rememorar las instancias de colaboración y masividad que vivió la sociedad en ese entonces. Esta obra preserva momentos memorables e importantes

que experimentó y creó la gente. Como escribe Riccardo Mariani en el epílogo: “Consideramos esta obra una memoria histórica del pueblo chileno, una recolección de imágenes fotográficas artísticas y murales, contribuciones literarias y experiencias significativas del sentir popular” (s/p). Esto demuestra que la labor principal de esta publicación es dejar una constancia de lo ocurrido en ese periodo, y esto se realiza a través del formato del fotolibro.

3. ANÁLISIS

El siguiente análisis será realizado a partir de las imágenes del fotolibro *Muros que hablan* y las citas del libro *El lenguaje es un arma de largo alcance*. Este estará dividido en tres grandes conceptos claves; el primero es el rol colectivo y colaborativo que existe en las publicaciones, el segundo es el cuestionamiento de la noción de la autoría individual y el tercero mostrará la autoconciencia de publicar en los sujetos que intervienen los muros. Como se pudo observar en el apartado 3.3 del marco teórico, todos estos elementos son parte de las características principales de publicación y examinarlos en el corpus escogido permite comprender el fenómeno del arte callejero de la revuelta bajo este término.

3.1 Voces sobrepuestas, armonía de voces: colectividad y colaboración en las publicaciones del estallido social

En el apartado de arte callejero que se presenta en el marco teórico de esta tesina, se muestran las características asociadas a este tipo de práctica. Dentro de sus cualidades, se puede encontrar que este arte suele tener una vida efímera. Esto sucede porque varios factores, externos e internos, actúan como detonantes de la destrucción o eliminación de las obras. Una de las formas en que una intervención artística inserta en un espacio urbano visible y público puede perderse es a través de la superposición de otra creación estética. En el caso de los muros de la revuelta, muchas de estas obras fueron eliminadas a causa de la censura y otras fueron enterradas bajo nuevas inscripciones. Este fenómeno se puede comprender como una especie de palimpsesto; término que alude a una práctica que se remonta a la antigua Grecia, donde, para poder reutilizar pergaminos y otros soportes escriturales, se borraba lo escrito para poder volver a redactar. Sin ir más lejos, la palabra palimpsesto viene del griego *παλίμψηστον* compuesto por *πάλιν* (palin: otra vez) y *ψάειν* (psaein: grabar), que

tiene como significado general “grabado nuevamente” o “vuelto a grabar” (Escobar 13). Con el paso del tiempo, el término se ha empleado en muchos contextos, pero su utilización más común es para aludir a la superposición de elementos, tanto físicos como abstractos.

El arte callejero que se dio en la revuelta puede ser leído y estudiado como un palimpsesto que va creándose en la medida en que las personas agregan nuevas creaciones artísticas al soporte material donde se inserta este. Esto porque las inscripciones e imágenes que se plasmaron en las paredes fueron hechas por distintas personas, en diferentes momentos y con diversos materiales. Con esto en mente, es pertinente relacionar este fenómeno con las nociones de colectividad y colaboración. Como ya señalé, se trata de un factor importante para este análisis, puesto que si se relacionan las características anteriormente mencionadas sobre publicación y el arte callejero del estallido, es posible afirmar que estas intervenciones artísticas nacieron de la colaboración y colectividad con el propósito de publicar un sentir común. A pesar de estar compuesto por ideas y pensamientos diferentes (muchas veces también contradictorios), este sentir común logró unir a un gran grupo de personas para manifestar todo su descontento.

De este modo, y con todo lo anteriormente explicado en consideración, la elaboración de este primer análisis estará dividida en diversas secciones, en las que se plantearán tres maneras de comprender las dos prácticas antes mencionadas. Así, la primera forma consistirá en ver cómo la colectividad funciona en el espacio urbano, a través de un trabajo asincrónico, donde muchos agentes intervienen los soportes físicos de la ciudad. La segunda se centrará en observar cómo, a través de las inscripciones que se plasmaban en los muros, la gente tiene conocimiento de que la práctica artística que realizan es un trabajo de colaboración. Y en la tercera se mostrará cómo, a través del trabajo colaborativo (consciente y planificado), distintos colectivos activistas lograron publicar en las murallas. De modo que, estos análisis se realizarán con el fin de poder confirmar que cada uno de estos procesos y resultados pueden ser considerados como publicar.

Para comenzar con el primer punto, es necesario mirar con detenimiento la Figura 1. Esta presenta una colaboración asincrónica de diferentes técnicas y metodologías que conviven y fluyen dentro de un mismo espacio, por lo que este muro puede ser leído como un palimpsesto. Como las distintas intervenciones cohabitan, se puede apreciar una armonía

en relación con la superposición de estas, puesto que es posible notar que cada trabajo ocupa un lugar específico en el soporte, a pesar de que, a veces, también se ve que una creación invade el territorio de otra. De modo que la superposición parcial de algunas obras viene de la mano con la necesidad de respetar la publicaciones de los otros y, al mismo tiempo, insertar la propia publicación en este gran colectivo. Así, la colaboración asincrónica se ve a través del palimpsesto creado por los agentes que intervienen en los muros.

La Figura 1 es un claro ejemplo tanto de la colaboración asincrónica, como del palimpsesto utilizado para que las publicaciones habiten en un mismo espacio. En esta imagen, se pueden encontrar afiches dispersos alrededor de un gran paste up al centro que, a pesar de estar intervenidos con marcas de manos pintadas, es posible leerlos con claridad. Asimismo, el paste up (que se nota fue superpuesto a grafitis y otro mural) parece dominar el encuadre y no es intervenido por nada. Bajo este se puede apreciar, de igual modo, la frase “arriba lxs pueblxs” que llama a la unificación y colectividad. La forma en que se ejerce el palimpsesto es una que no elimina todas las intervenciones, sino que las hace convivir para que cada una tenga su propia área para poder expresarse. Sin embargo, esta confluencia de publicaciones es posible que sea efímera, puesto que, en la misma Figura 1 se puede observar que debajo de todas las creaciones hay otras, como un gran paste up cuadrado que tiene flores y también unos grafitis. Ante esta situación, es importante recordar que una de las características del arte callejero, vista con anterioridad, es que este arte suele ser efímero y puede ser borrado por los factores externos como el clima, la censura y la superposición de otras intervenciones. A pesar de esto, en el momento que retrata la Figura 1 es posible observar la mezcla de técnicas y estilos, lo que consigue armar una polifonía de publicaciones gracias a la colectividad y la colaboración. Si bien todas estas obras tratan temas diferentes, el hecho de que se reúnan en un mismo espacio para darle un sentido general a la protesta, da cuenta de que existe un deseo de formar una comunidad conjunta. De modo que la colaboración asincrónica que se ejerce crea esta colectividad que intenta publicar un mismo gran mensaje general, para que los lectores (que son aquellos que pasan frente al muro) puedan leer las distintas misivas y aunar sus significados. Por consiguiente, la utilización de la técnica del palimpsesto logra que las publicaciones sean leídas de dos formas distintas, la primera como publicaciones separadas que conviven en un solo espacio, y la segunda como

una macro publicación que tiene dentro de sí distintos niveles de creaciones artísticas. Cada una de estas individuales, pero al mismo tiempo con un significado unificado.



FIGURA 1. Mariani, Ricardo y David Meléndez, *Muros que hablan: Memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020, 2021.*

La colaboración asincrónica, además, puede verse en otros muros, como es el caso de la Figura 2. En esta se presenta la colaboración como un tipo de acción mucho más dirigida y centrada. En primer lugar, podemos notar en el centro del encuadre fotografías de vasijas y esculturas de pueblos autóctonos de nuestro país que han sido intervenidos con un marcador

(plumón) rojo en sus ojos izquierdos. Si bien es posible que estas marcas pudieron ser realizadas por las mismas personas que pegaron las fotografías, elementos como el marcador rojo crean una colaboración dentro del espacio, pues el palimpsesto que aquí se crea es con el propósito de dar un mensaje mucho más potente. Este mensaje, además, está ligado tanto al contexto presente, como a uno que remite a nuestro pasado. Esto porque las marcas rojas aluden, por un lado, a un símbolo y representación de las pérdidas oculares que acontecieron en las protestas por la indebida y excesiva fuerza de las policías y, por el otro, a la fuerza brutal e injustificada que sufrieron los pueblos originarios por parte de los conquistadores y también los chilenos de los primeros siglos de la colonia.

En segundo lugar, se logra observar alrededor de las fotografías, hay varias pancartas iguales que llaman e incitan a una colectividad y colaboración. Estas tienen el enunciado “# **SIN MIEDO A**” impreso y se nota que diferentes personas respondieron a la actividad planteada explícitamente. Así, se hace evidente que cada uno de estos carteles contiene una voz y un pensamiento distinto que, al ser inscrito en este papel pegado al muro, se transforma en una publicación que otros ven, analizan y comparten. De modo que, el “# **SIN MIEDO A contar los abusos**” y el “# **SIN MIEDO A[L] miedo, somos valientes**” se transforma en un mensaje de todos quienes intervienen en el muro, que tiene como propósito formar un colectivo y una colaboración de carácter comunitario a través de la creación de palimpsestos. Además de esto, también se puede analizar el deseo de colectividad en quienes escriben, porque utilizan palabras que reprimen al individuo como por ejemplo la palabra “empecemos” (que se encuentra en el segundo cartel de arriba) que está en primera persona plural que alude al nosotros/nosotras.



FIGURA 2. *Ibidem.*

Lo que se plantea al final del párrafo anterior nos conecta con el punto dos que fue presentado previamente. Pues, en el libro *El lenguaje es un arma de largo alcance*, se puede encontrar la segunda forma en que se manifiesta la colectividad y la colaboración al crear una publicación. Esto a través de frases como: “Somos muchos y seremos más” (11), “Somos el mar que se levanta para vencer” (21) y “SOMOS UN NUEVO POEMA” (22), las cuales muestran la conciencia de que existe un gran grupo de personas que quieren cambios y están a favor de las manifestaciones y protestas. Por tal motivo utilizan el verbo “ser” en plural para suprimir al individuo y demostrar que es la gente la que grita y se expresa en los muros de la ciudad. Ante tal acción, se puede inferir que los escritos que se plasmaban en las murallas también tenían un significado de colectividad, donde, independientemente de quién escribía, logran abarcar a todos quienes quieran sentirse identificados. Como consecuencia de lo anterior, la utilización del ser plural en primera persona presenta al colectivo como la voz de todos, pero, al mismo tiempo, la voz de nadie, pues los mensajes inscritos en los

soportes estructurales suprimen la identidad y transforma a todos en uno solo, que no tiene rostro, pero representa a la mayoría.

De forma similar a lo dicho anteriormente, la Figura número 3 también presenta otras formas en que, a través del lenguaje, se expresa esta unión colectiva. Por un lado, se puede ver en el costado izquierdo de la fotografía, un afiche pegado que contiene la frase “Resistimos para vivir, luchamos para transformar”. A pesar de que el pronombre personal en primera persona “nosotros” está omitido, queda claro por el verbo “resistimos” y el adjetivo “luchamos” que el propósito de lo escrito es aludir a un “nosotros”, o sea, a una colectividad. Por otro lado, el “resiste” que encabeza el paste up de la Figura 3, alude a un tercero, un “tú resiste”, con la intención de sumar al otro a la causa y, de esa forma, hacerlo parte de la masa. De forma que, cada una de estas técnicas y utilización consiente del lenguaje muestran de manera clara que estas publicaciones fueron realizadas con el propósito de promover la colaboración y la colectividad entre quienes participaban en la revuelta.



FIGURA 3. *Ibidem.*

Por último, el tercer punto anteriormente mencionado, que habla del trabajo consciente de grupos activistas y colectivos, se puede ver de dos maneras diferentes. La primera es de publicaciones creadas por colectivos que trabajan de manera autónoma y en colaboración. Es el caso que presenta las Figuras 4 y 5 donde se ven dos pancartas, una del colectivo 18/10 (@dieciochodiez) y otra de otro colectivo, donde no se logra divisar el nombre pero sí el código QR. Este tipo de trabajo en colaboración suele ser mayoritariamente de pancartas o afiches, que tienden a repartirse entre muchos y así tratar de difundir lo más posible los mensajes de estos. De igual manera, varios de los murales que fueron pintados en diferentes espacios fueron realizados en colaboración, pero casi ninguno tiene una firma autoral ni personal, ni de un colectivo. Una posible explicación de esta supresión autoral es

que quienes realizaban estas intervenciones artísticas buscaban (a través de la eliminación de la firma) presentar estas publicaciones como creaciones de la gente y para la gente. Pues la mayoría de estas tenían como tema central la colectividad y la unión de las personas, por lo que ponerle un sello de autoría sería discordante con el mensaje que se quiere entregar.



FIGURA 4. *Ibidem.*



FIGURA 5. *Ibidem.*

El segundo caso es de personas que trabajan de forma autónoma, pero que suprimen su identidad y autoría para establecer sus intervenciones artísticas en el contexto del trabajo colaborativo. Este es el caso del artista Caiozzama (Claudio Caiozzi) que, tal como vemos en la siguiente imagen (Figura 6), en este paste up no se puede apreciar ningún tipo de sello autorial y la forma de saber que es de él es a través de su Instagram (@caiozzama). De modo que, si no se conoce previamente al artista, esta obra puede pasar como una más inserta en el soporte material, formando parte del palimpsesto y la polifonía de las publicaciones en el muro. Este último caso se relaciona de alguna manera con el punto que se tratará a continuación, puesto que la supresión del yo autorial es el tema principal en el siguiente apartado.



FIGURA 6. *Ibidem*

Como se pudo apreciar en este primer análisis, los conceptos de colectividad y colaboración son un eje central de las publicaciones del estallido social. Las formas en que nacieron la mayoría de estas creaciones artísticas fue como trabajo conjunto y sin egos que se sobrepusieran. Esto, además, es un reflejo de cómo la gran mayoría de la gente se comportó en las manifestaciones, pues la revuelta fue un momento en donde las distintas personas se unieron y marcharon en conjunto por diferentes propósitos, pero con un mismo objetivo.

3.2 Tomar otras voces: La voz de todos y la voz de nadie

Es común ver en los muros el rostro o un discurso popular de algún personaje social. En el caso de Chile, es cotidiano ver murales que presenten imágenes de grandes símbolos populares de la gente. Esto se puede interpretar como una estrategia para mantener su legado y su valor con vida. Para la revuelta, la idea de utilizar rostros, citas y obras de otros se volvió una forma de expresión recurrente, con un énfasis mayor en usarlos como acompañamiento de la protesta política y social que acontecía. En el mundo contemporáneo de las artes y la estética, este recurso es conocido como apropiación. Según Eloísa Hernández, se define como “una directa multiplicación, copia o incorporación de una imagen por otro artista, quien representa dentro de un contexto diferente, alternando completamente su significado y cuestionando los conceptos de originalidad y autenticidad” (s/p). En otras palabras, la apropiación es una estrategia de creación que utiliza obras de otros artistas¹⁰ en un contexto diferente, con el propósito de resignificar lo que, originalmente, quiere representar, al mismo tiempo que cuestiona nociones como la autenticidad, originalidad y el ente del “yo creador”.

Como se vio en el apartado sobre publicación, presentado en el marco teórico, otra de las principales características de publicar es que tensiona la noción de autoría convencional. En el caso específico de estas manifestaciones artísticas, la apropiación fue una de las formas más recurrentes en que las personas que intervenían los muros cuestionaban (y muchas veces eliminaban y suprimían) el sentido autorial. Por tal razón, se puede encontrar en el gran espectro de las publicaciones de arte callejero, distintos niveles de apropiación y varias formas de presentar la misma.

Una de las principales maneras en que se observa este fenómeno es a través de la utilización de discursos importantes, tanto de personajes de la cultura popular chilena como de otros contextos artísticos. Esta apropiación suprime por completo la noción del “yo creador” y le da a la frase u oración utilizada un sentido de pertenencia a la comunidad y, al mismo tiempo, un anonimato frente a quién la pensó primero. Los registros que presenta el libro anarquista *El lenguaje es un arma de largo alcance* dan cuenta de esto. El primer ejemplo extraído es la frase “El león es un sanguinario en toda generación” (18), sacada de

¹⁰ En un sentido más amplio, la apropiación puede ser de materiales no exclusivamente artísticos.

la canción de Violeta Parra *La carta* (1963). Cuando se lee esta frase en algún muro, ocurren diferentes cosas dependiendo de la información que el receptor del mensaje tenga en ese momento. Si el lector es alguien que no conoce la canción de Violeta Parra, es muy poco probable que haga la conexión de que este verso ha sido extraído por otra persona y reconocerá las palabras como algo que alguien anónimo escribió en la pared en relación directa con lo contingente. En el caso contrario al anteriormente expuesto, si el receptor de la oración conoce el verso, y además, reconoce la lírica completa, su forma de ver el rayado es completamente distinta. Esto porque, la persona que tiene conocimiento de la obra de Violeta Parra, y en específico de *La carta*, puede asociar el contexto en que esta fue escrita con el momento presente. A esto, podemos incluir el hecho de que esta canción en particular es una clara crítica a la violencia policial, puesto que esta trata de cómo han apresado injustamente al hermano de Violeta Parra por haber participado en un paro. De tal modo que esta obra en específico tiene un fuerte matiz político que bien podría ser consistente con lo que estaba ocurriendo en las protestas de la revuelta. Así, todo este conglomerado de ideas puede ser descubierto si el receptor de la obra conoce el contexto y la historia de Violeta Parra, por lo que puede hacer este cruce entre lo que la compositora denunciando en ese entonces con lo que la gente publicaba en los muros en el estallido.

Algo similar ocurre con la frase “En mi canción, una rima me parecería casi una insolencia” (14) que es de un poema del alemán Bertolt Brecht titulado *Malos tiempos para la lírica* (1939). El texto original denuncia cómo en una época donde se impone lo comercial y mercantil, el arte y la creación pierden su valor e importancia. De modo que si alguien pasa por el muro en que este verso fue inscrito, y conoce desde antes el poema de Brecht, puede rápidamente insertar esa cita en el contexto de la revuelta, puesto que, tal como denuncia el poema, una de las principales críticas que se manifestaba en las protestas era cómo Chile se había transformado en un país donde solo importaba el estado comercial y económico, tanto de las personas como de las empresas privadas, lo que deja sin apoyo y protagonismo los diversos ámbitos de las artes. No obstante, si el lector no conoce el contexto de la cita, simplemente las palabras se transforman en un texto poético que fue publicado en los muros sin tener relación directa con los sucesos que se viven.

Para seguir con esta idea, si se lee en algún lado “todo lo sólido se desvanece en el aire” (37), al conocedor de esta oración inmediatamente se le viene a la mente dos grandes libros que han marcado la historia contemporánea. Uno de ellos es el libro homónimo (1982) de Marshall Berman, donde una lectura completa y profunda de este da cuenta de cómo la modernidad es efímera, cambiante, rápida e impactante. Mismas características que se podrían asociar con el fenómeno sucedido en octubre, donde todo lo que se pensaba sólido e inmutable fue quebrado y evaporado. El segundo libro es el *Manifiesto del Partido Comunista* (1848), que fue escrito por Karl Marx y Friedrich Engels, en el cual se utiliza el concepto de que todo lo sólido se desvanece en el aire asociado a la modernidad, pero desde otro ángulo. Para Marx y Engels, la constante evolución de los procesos industriales, inducidos por la alta burguesía para estar a la vanguardia de la innovación y ganar más dinero, dejan al proletariado, que trabaja en las diferentes empresas de producción masiva, en un constante desequilibrio y sin poder estabilizarse. Lo que deja a este gran grupo de personas, que luchan por tener una buena vida, en un suspenso e incertidumbre muy grande, que solo puede interrumpirse si se crea una comunidad que elimine del poder a los burgueses. Lo que, de nuevo, puede asociarse muy estrechamente con lo que sucedió a fines de 2019 en Chile. Asimismo, como se ha visto en las citas anteriormente analizadas, si se lee en esta frase en este contexto, sin saber su bagaje y sus significados, puede considerarse que estas palabras muestran la transición que Chile tuvo desde antes del estallido hasta después de este. Lo impresionante de esto es que cualquier interpretación que se le de a la frase apropiada será correcta, en la medida en que al conectar la cita con el contexto, esta automáticamente toma relevancia y su significado se adapta para que cobre sentido.

Un caso mucho más connotado puede ser el de discursos populares que casi todos conocen, como por ejemplo “El futuro no es ninguno” (52) al que inmediatamente (y casi automáticamente) la mayoría de los chilenos puede agregarle “de los prometidos en los doce juegos” (*Los prisioneros*, 1986). Con este tipo de frases, mucha gente logra reconocer al autor, la canción e incluso lo que quiere decir a partir del contexto en el que esta fue lanzada. El que esta canción vuelva a aparecer después de 36 años en este nuevo escenario le da una relevancia importante. En este caso, la apropiación de esta obra musical es con la intención de encontrar una arenga que represente a todos quienes protestan, así, esta obra se vuelve de la pertenencia de todos. Por este motivo *El baile de los que sobran*, se transformó, en la

revuelta, en un himno por excelencia, pues el significado y el contexto en el que fue escrita dio paso a que se relacionara estrechamente con los sucesos de esa actualidad.

Así como las canciones de *Los prisioneros*, de Víctor Jara y las más famosas de Violeta Parra pueden ser reconocidas por muchos, también las frases “Me gusta cuando te blindas porque estás como ausente” (36) y “Di la verdad Rozas” (48) son de conocimiento general en la cultura popular chilena. La primera es una modificación del verso de Pablo Neruda “Me gusta cuando callas porque estás como ausente” (Poemas XV, 1924) y la segunda es de un video viral chileno donde el emisor dice en una parte “Di la verdad, Rosa” para increpar al otro emisor de este. Lo que sucede con estas frases, que es muy interesante, es que ambas son tomadas de un contexto totalmente diferente e insertas, con estas modificaciones (apelar a la mujer capucha y al director general de Carabineros de Chile en ese entonces, Mario Rozas) al entorno de las protestas sociales. Asimismo, ocurre con la frase “Copia infeliz del Edén” (11) que es una clara apropiación y reinterpretación de un trozo de la canción nacional de Chile, para hacerla acorde al momento vivido y también para denunciar las injusticias que se están experimentando.

Por último, están las frases y oraciones que pueden leerse como elementos intertextuales¹¹ que remiten a obras de diferentes autores o incluso a cualidades de estos. De la misma forma, en que ocurre con las letras de canciones, cuando alguien lee en una publicación inscrita en un muro: “insurrección en tiempos de cólera” (70) o “SEÑOR COMENDADOR, SOMOS FUENTE OVEJUNA” (100) puede asociar inmediatamente estas frases con los libros de Gabriel García Márquez y Lope de Vega, respectivamente. Más aún, puede relacionar el contexto de los libros con la situación de Chile en ese momento. Como, por ejemplo, con *Fuenteovejuna* (1619) que representa la historia de un pueblo que se rebela contra los gobernantes que los tratan injustamente y luego se unen para que los revolucionarios no sean enjuiciados. De este modo, obras como estas y muchas otras más pueden remitir, a través de la intertextualidad y la apropiación, en el marco social y político

¹¹ La intertextualidad puede entenderse como el cruce de dos o más textos (orales o escritos) de forma implícita o explícita. Normalmente, la creación de ciertos textos nace a partir de la lectura y el entrecruce de las ideas que este plasma con las concepciones de otros diversos textos. Kristeva en su libro *Semiótica I* (1981) define la intertextualidad como “que es una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan.” (147).

que se vivía en el país. Así mismo, se puede entender que el uso de este tipo de técnicas tiene como propósito principal transformar la creación artística en una publicación que pueda ser entendida, estudiada y leída por la gran mayoría de la gente, a raíz de la apropiación de aquellos discursos conocidos.

3.2.1 Apropiación y resignificación de las figuras de la revuelta

La apropiación también puede advertirse en las imágenes e ilustraciones que fueron publicadas en la revuelta, puesto que la mayoría de los artistas tomaban elementos visuales y referencias de otras obras para poder incorporar a sus propias creaciones. Una forma en que esta es utilizada en las obras de los muros es a través de la inserción de ciertos elementos que la mayoría de la gente conoce en sus intervenciones artísticas. Así, estas figuras familiares son puestas en un contexto sociopolítico con el propósito de darles un nuevo significado acorde a la situación.

Un ejemplo de esto es la Figura número 7, que muestra un tipo de apropiación común en la práctica artística del arte callejero. Como se puede observar más detalladamente a continuación, se toma la imagen y la frase de uno de los personajes televisivos más importantes y conocidos de Latinoamérica: Don Ramón, de la serie televisiva mexicana *El Chavo del 8*. La imagen de este personaje se utiliza en contexto de protestas y su icónica frase “me lleva el chanfle” adquiere un tono mucho más significativo al agregarle “sin lucha no hay dignidad”. Sumado a todo esto, el personaje en sí mismo contiene un significado que adquiere especial resonancia en el contexto de las luchas de la revuelta: Don Ramón es un hombre trabajador que, a causa de su situación de vida precaria (trabajo intermitente, constante cesantía, etc.), no llega a fin de mes y muchas veces es menospreciado por gente de una clase social superior a la suya.



FIGURA 7. *Ibidem*

Junto a este personaje ficticio, también se puede observar uno de los íconos más representativos y utilizados en este contexto: El Negro Matapacos, que se hizo conocido en la época de las manifestaciones estudiantiles de los años 2009 y 2010. Este perro, negro y quiltro, se transformó en un símbolo de la lucha contra la represión policial y de la fuerza juvenil. A causa de esto, resurgió con más fuerza para el estallido y, el Negro Matapacos, se convirtió en la representación máxima de la lucha de la gente contra las injusticias. Por este motivo, su imagen fue apropiada por quienes participaban en las manifestaciones y tuvo

representaciones en todos los ámbitos de las artes, de modo que fue eje central de las diversas publicaciones que se creaban. Lo convirtieron en estatuas, le hicieron altares, fue dibujado de diferentes formas y con distintas técnicas y significados. El Negro Matapacos transitó por todas partes, siempre en compañía del resto, hasta el punto en que dejó de ser el perro de las protestas de los estudiantes y se transformó en la mascota de todos en las marchas.

Otras obras similares a esta pueden verse en varios muros. Por ejemplo, existen pancartas como la mostrada en la Figura 8 que utiliza la figura de Groggu (más conocido como Baby Yoda) perteneciente al mundo cinematográfico y televisivo de *Star Wars* o *La guerra de las galaxias* para los hablantes hispanoamericanos. De igual forma, la Figura 9 expone al mundo de *Alicia en el país de las maravillas* creado por Disney en 1951. Ambas representaciones utilizan la apropiación de dibujos animados populares para insertarlos en este contexto especial. Así, baby Yoda y el Negro Matapacos esquivan perdigones con el poder de su ternura, y Alicia, inserta en este mundo, que es una clara alegoría a Chile, muestra al Rey y la Reina de corazones en la Moneda, el sombrerero con un parche en el ojo, los gemelos encapuchados y la misma Alicia con una pañoleta verde y una lupa en busca de respuestas en el “país sin maravillas”.



FIGURA 8. *Ibidem*



FIGURA 9. *Ibidem*

Otro tipo de apropiación consistió en el uso de figuras populares pertenecientes a la cultura e historia de Chile. La mayoría de ellas asociadas a otros eventos político-sociales del país, como por ejemplo Macarena Valdés¹², Camilo Catrillanca¹³, Víctor Jara y Violeta Parra. Su representación fue, normalmente, en forma de memorial y para pedir Justicia. En el caso de Víctor Jara y Violeta Parra, que fueron artistas connotados del país, tanto sus discursos como sus imágenes fueron apropiadas. Lo que logró que, ver este tipo de fenómeno, se transformara en algo cotidiano en el contexto de la revuelta.

¹² Yudy Macarena Valdés Muñoz (1983-2016) fue una activista mapuche medioambiental que fue asesinada por protestar contra la Hidroeléctrica RP Global. Hasta el día de hoy su muerte sigue siendo investigada sin dar con los culpables.

¹³ Camilo Marcelo Catrillanca Marín (1994-2018) fue un comunero mapuche asesinado en un operativo policial injustificadamente. Recién el año 2021 los involucrados (todos Carabineros) fueron condenados.

Ante esta masiva utilización de figuras populares, nació otro fenómeno que proliferó en este contexto: convertir a estos íconos en “santos”. Es el caso de la Figura 10, donde se puede ver encarnado a Víctor Jara, quien fue asesinado para el Golpe de Estado de 1973 en Chile, adornado con elementos propios de la fe católica. En el contexto religioso de Latinoamérica, es muy común observar santos u patrones creados por la propia gente. En este caso, elementos religiosos como la aureola y el sagrado corazón de Jesús, aluden a esta resignificación de la figura de Jara, puesto que la aureola o el halo de luz que lo rodea es un sinónimo de beatitud y paz espiritual. Por su parte, el sagrado corazón representa, con cada uno de sus elementos (cruz, sangre, corona de espino y fuego), el amor incondicional y ardiente que Jesús tenía por la humanidad, lo que lo llevó a sacrificarse y sufrir en extremo por esta. Así, agregándole a Jara estos componentes, cada una de sus cualidades y significados se traspasa a su figura, los cuales le dan una nueva perspectiva y personalidad en estas publicaciones.



FIGURA 10. *Ibidem*

Del mismo modo que en la anterior imagen, la Figura 11 presenta una doble apropiación. El primer modo donde se ve esta es con respecto a los personajes populares que aparecen en la figura y, el segundo, es la copia parcial de la obra del pintor florentino Leonardo da Vinci, *La última cena* (1498). El utilizar a ciertas figuras emblemáticas de la cultura e insertarlas en este contexto religioso del arte tradicional recalca las ideas centrales del proceso de apropiación. Puesto que, en este marco, la réplica del cuadro de da Vinci no es exacta y nos muestra una forma de apropiación anteriormente nombrada, donde se re-formula o re-crea la obra original, por lo que, la adición de nuevos elementos e íconos de distintos tiempos históricos hace que la creación artística adquiera un nuevo significado y nuevo

propósito. Según la misma creadora de la obra, esta juega con los arquetipos de héroes y también presenta a Allende como la figura central que será traicionada (Beas en *Muros que hablan s/p*).



FIGURA 11. *Ibidem*.

De forma muy similar a este tipo de apropiación, muchos otros artistas callejeros empezaron a insertar en sus publicaciones sus propias figuras religiosas para acompañar las protestas. De tal modo que, en compañía de estos personajes famosos, se encuentran santos y patronos que empezaron a ser figuras importantes en contexto de manifestación y revueltas. Esto es lo que refiere la Figura 12, escogida para este análisis, porque representa a estas nuevas interpretaciones de “lo santo” y, además, presenta diferentes tipos de apropiación. En esta obra, se puede ver a la “Patrona de las Barricadas”. Dentro del contexto religioso, un patrón o patrona es un santo que ha sido designado por la misma comunidad de personas para ser un protector y resguardar la seguridad de la gente. La “Patrona de las Barricadas” está

investida de ropajes de la cultura mapuche y lleva consigo una pañoleta y una honda para representar a los y las jóvenes que eran la “primera línea” en las protestas.



FIGURA 12. *Ibidem*

Si se presta atención, solo en el análisis de los elementos mapuche que componen a la figura de la Patrona de las Barricadas, podemos encontrar una gran cantidad de significados que son pertenecientes a su cultura. En un ensayo interpretativo, Frank Bélec establece la diferencia entre los distintos elementos que componen la indumentaria mapuche femenina. En dicho texto, se presenta el *trariwe* o *trarihue* que es un artefacto similar a una faja que rodea la cintura de la mujer. Dependiendo de sus colores y sus figuras, este artefacto puede tener diferentes significados (93-4). En el caso específico de la Patrona de las Barricadas, su *trariwe* contiene el diseño de la Cruz Simétrica que representa a la vida y la lluvia, además

de ser un símbolo cosmológico de ellos (Micelli y Crespo 15). Además, el color rojo o *kelii* representa la sangre derramada y que fluye (Saavedra 65). De igual manera, el *kümpa* o manto que utiliza la Patrona, con sus colores y símbolos, también representa algo relevante, pues el color negro que tiene este manto (y que domina toda la ilustración) en la cultura mapuche es sinónimo de estabilidad, brillo, poder y fuerza, por lo que es un color constantemente utilizado en su vestimenta (Saavedra 64). Asimismo, el blanco (o *Lig*), que también predomina en la figura de la Patrona y su alrededor, representa la luz, la claridad y la iluminación de la vida (Saavedra 64). Por último, la estrella que aparece en el *Kümpa* y en las muñecas de la Patrona es *wünelve*, estrella que simboliza a Venus y que en el mito de la creación mapuche se encuentra como parte de la responsable del establecimiento del mundo (Fu, 86-9).

De modo que, si se toman todos estos significados y se insertan en el contexto del estallido, la Patrona de la Barricadas (que bien podría representar a una *machi*) expresa una relevancia importante. Los colores como el rojo simbolizan la represión y la sangre derramada, el blanco y el negro el deseo de que haya vida, luz, paz y fuerza para seguir. Además, los símbolos se entrelazan completamente con este deseo, sobre todo si se le suma el hecho de que una santa patrona debe defender y proteger. Por último, los otros muchos símbolos que esta ilustración también tiene (el *kultrún*, los copihues, la pañoleta y la bandera chilena negra) son solo adherencias a estos significados anteriormente analizados. Es destacable el hecho de que uno pensaría que poner a una mujer mapuche como patrona religiosa ya es un acto subversivo, pero, al analizar con detenimiento todos los elementos de la creación artística, se ve la profunda necesidad de expresar todo este sentir que cada símbolo significa a través de esta publicación. Esto se vuelve un acto revolucionario, porque se toman prestadas ideologías religiosas que tienen diferentes visiones, pero que, en el caso de muchos chilenos, hoy en día se comparten y entrecruzan en su vida cotidiana. Así, la Patrona de las Barricadas, que nos protege de “todo mal gobierno”, es una publicación que representa al colectivo que se establece en las marchas y protestas, pues toma elementos de las culturas religiosas de los habitantes de Chile y las une.

3.2.2 La bandera negra: apropiación y símbolo de las manifestaciones

Uno de los íconos más representativos de las protestas sociales de 2019 es, quizás, la Bandera Negra. El símbolo de la bandera chilena totalmente negra se expandió muy rápidamente en las movilizaciones y pronto todos quienes asistían a los encuentros sociales sabían cuál era su relevancia. No obstante, la Bandera Negra, como tal, fue creada mucho tiempo antes; en otro contexto y con un propósito diferente. En el año 2016, el poeta visual y sonoro Martín Gubbins estrenaba su performance musical *Post Tenebras Lux* que contó con la colaboración del guitarrista Tomás Gubbins y la proyección del símbolo patrio de luto (Espinoza s/p). Posterior a esa performance, el poeta utilizó la imagen de la Bandera Negra en dos proyectos más. La segunda vez que se vio fue en la performance de 2017 *Banderas de Chile #mejorhagamosunasado* que se realizó en la Galería AFA y, la tercera, fue una semana antes del estallido social, el 12 de octubre de 2019, en la exhibición *Caminos australes* en el espacio Isabel Rosas Contemporary que se encuentra en el Cerro Alegre de Valparaíso (Espinoza s/p). En esta última exhibición, Gubbins entregó diez impresiones de grabado digital firmadas y numeradas de la bandera, las cuales tenían por nombre “Noche”. De igual manera, esta fue colgada en el espacio y fue titulada “Bandera” (Espinoza s/p).

A diferencia de muchas otras obras que se apropiaron y utilizaron constantemente en la revuelta, la Bandera Negra entró a la circulación masiva sin conocerse su autor y sin la historia de su creación. Luego de que fuera utilizada en un comunicado del Colectivo de Músicos de Chile (el 19 de octubre), que condenaba la represión y abuso de poder que las policías habían empezado a ejercer en las marchas, el símbolo se expandió por redes sociales y pronto se le pudo ver en todo tipo de formatos impresos y digitales (Espinoza s/p). La decisión del autor, en ese momento, fue permanecer en silencio y anonimato, porque la bandera había trascendido en significado e importancia, de tal modo que no consideró propio declarar su autoría en ese contexto (Gubbins en Espinoza s/p). De esta forma, el emblema pasó a ser parte importante de las manifestaciones políticas.

Este ícono fue pensado por Gubbins como representación de la oscuridad, de lo ennegrecido del país y de la historia (tanto pasada como presente) de este (Gubbins en Espinoza s/p). En el contexto del estallido, la bandera, a través de la práctica de la apropiación, pasó a resignificar y representar de diversas maneras al movimiento que surgía.

De modo que esta comenzó a verse en diferentes contextos, tales como: murales, pancartas, chapitas, pines y, sobre todo, como bandera propiamente tal, ondeando al viento en astas. Asimismo, fue colgada y mostrada en manifestaciones al revés, lo que mostraba un mensaje subversivo y revolucionario.

Pensar en la bandera, de un país, ennegrecida tiene muchas connotaciones; más si este ennegrecimiento es ícono de un descontento social y político. En el estallido, la creación de Gubbins pasó a formar parte del colectivo de las protestas y se convirtió en la bandera que representaba a la gente que se manifestaba. Si se analiza detenidamente, las insignias emblemáticas de cada país, al momento de ser escogidas por el gobierno o la institución pertinente, dejan de ser del creador y pasan a ser (y representar) al pueblo. De modo que la bandera, el escudo y los símbolos patrios son por y para la gente de esa nación, además de ser una forma de distinguirse e identificarse del resto, puesto que el propósito de los emblemas es, justamente, dar identidad a un pueblo. La elección de una bandera chilena completamente negra no es casual, entonces, en un contexto en donde cierto grupo de ciudadanos no se sentía identificado con lo que representaba la Bandera Nacional.

La apropiación y masificación de la Bandera Negra podría tener su justificación en que, en ese momento determinado, la gente necesitaba identificarse con algo que representara su descontento, su desconsuelo, su rabia y su miedo. Así, este emblema no solo se vio en marchas y protestas, sino que también se plasmó en muros y también en otros soportes físicos urbanos. En el caso de esto último, las publicaciones son variadas y acompañadas, muchas veces, de otros simbolismos. Como es el caso de las Figuras 13 y 14 en donde ambas tienen la incorporación de la Bandera Negra junto con otros símbolos e íconos de la revuelta. En la Figura 13, se puede observar que el punto focal de la figura es el paste up que muestra a Gabriela Mistral con ropa contemporánea y con un pañuelo verde (que representa la postura a favor del aborto libre). Entre todos los elementos importantes que acompañan la forma de Mistral, la que más destaca es la inmensa bandera chilena de color negro que alza con su mano izquierda. De hecho, el resto de las intervenciones artísticas se posicionan alrededor de este gran símbolo, lo que la deja como punto central y principal de todo el encuadre. El asta negra y la bandera sobrepasan por mucho a Mistral, quizás como símbolo de que este emblema es mucho más grande que todos, pues los representa y engloba. En el caso del asta,

esta también manifiesta este deseo de representar las ideas de la protesta a través del color negro, puesto que según el decreto 1.543 la bandera siempre debe izarse en un estandarte de color blanco para mantener el respeto y la dignidad del pabellón patrio (Art. 3°). Mientras que en el caso de la bandera como tal, aparte de la importancia del color, también es relevante la posición en que se encuentra. Esto porque, en el mismo decreto nombrado con anterioridad, pero en el artículo 6°, se estipula que siempre la estrella del emblema debe ir hacia el lado izquierdo, como símbolo de reverencia hacia esta. Ante esto, podemos confirmar que tanto los colores que se utilizan como el tamaño y la posición de la bandera que sostiene Mistral representan el movimiento de la revuelta y su deseo de tener un emblema que se distancie del original, lo que deja en claro que todo lo que conforma a la publicación fue pensado meticulosamente.



FIGURA 13. *Ibidem.*

De la misma forma, la Figura 14 presenta la importancia de la Bandera Negra en la época de las manifestaciones. En ella podemos ver una postal de la Plaza Dignidad en plena manifestación. En la ilustración, se logran observar otras banderas como la *Wenüfoye*

(bandera mapuche), la bandera LGBT+ y algunas otras más. De igual forma, se puede apreciar que las personas han sido sustituidas por perros, lo cual es una clara alusión al Negro Matapacos, además de que la ilustración tiene como consigna la frase “RESISTE COMO QUILTRO” lo que refuerza esta idea. El foco central de la imagen es justamente, la Bandera Negra, que, en proporción con el resto de los dibujos presentes, es mucho más grande y está por encima de todo lo demás (incluso las nubes). Esta posición preferencial de este símbolo en particular da cuenta de la relevancia que tomó la bandera en este contexto, además del hecho de que la estrella de la bandera está al lado derecho, cosa que, como explicamos en el análisis anterior, también se considera como un acto de rebeldía.



FIGURA 14. *Ibidem.*

Similar a estas manifestaciones artísticas, el libro *El lenguaje es un arma de largo alcance* también utiliza la figura de la Bandera Negra como símbolo a través de la apropiación. Al analizar a profundidad todos los elementos que componen esta obra, se pueden entrever distintos niveles de apropiación en ella. Un primer nivel serían las frases, oraciones, palabras y símbolos que componen el cuerpo del libro. Si bien se establece que los componentes son una recopilación de lo escrito en los muros, por un lado, no se sabe quiénes escribieron todo eso y, por el otro, tampoco se sabe si lo escrito es de su autoría

(aunque en algunos casos, como los que presentamos en el análisis anterior, se puede reconocer si lo plasmado es algo dicho/escrito por otra persona). El segundo nivel sería el de la portada del libro (véase Figura 15), que utiliza a la Bandera Negra como símbolo y la cita “El lenguaje es un arma de largo alcance” que fue rayada en los muros. Estos dos elementos fueron tomados e insertados en la revuelta y, simultáneamente, este libro se apropia de esa apropiación. Lo interesante de esta recopilación es que, si bien el símbolo de la Bandera Negra está presente, la disposición de esta es diferente. Una posible causa de esto es que, con el posicionamiento del símbolo patrio en vertical, se quiera dar un mensaje de rebeldía. Ya que, aunque la estrella de la bandera en esta posición está en el lado correcto, si el libro se “acuesta” hacia el lado derecho la bandera queda dada vuelta, o sea, con la estrella hacia el lado contrario al que debería ir según los decretos mencionados en los párrafos anteriores. Esta modificación podría mostrar un signo de rebeldía y subversión que sería la representación de lo que fue esta figura en el contexto de protestas.



FIGURA 15. Dalmazzo, Flavio, recop., *El lenguaje es un arma de largo alcance*, 2020

Como se pudo apreciar en los análisis de este apartado en específico, la creación de Gubbins tomó notable importancia en la época de la revuelta y las protestas del 2019. Parece

casi una coincidencia que esta bandera estuviera al alcance en el momento y la situación precisa para poder ser utilizada como símbolo potente del descontento social. Otra coincidencia que se puede descubrir rebuscando datos e información, es la fecha de la legalización oficial de nuestra Bandera Nacional. La cual, según un artículo publicado en la página del Ministerio de Relaciones Exteriores y varios decretos, fue legalizada el 18 de octubre de 1817 y que, según el Decreto 1.100 “la Bandera Nacional, instaurada bajo el Gobierno del Director Supremo, Capitán General don Bernardo O’Higgins, por decreto del Ministerio de Guerra de 18 de Octubre de 1817, es el símbolo del sentimiento patrio” (Art 1°). Este dato puede ser visto como algo relevante en el sentido de que, 202 años después de este suceso y en la misma fecha, ocurriera una combustión social casi impredecible que llevaría a Chile a un torbellino de cambios que hasta día de hoy estamos viviendo. Más aún, es interesante pensar que casi inmediatamente después de este hecho, la gente empezara a adoptar otro emblema como su bandera patria. Un símbolo que, como pudimos apreciar en este apartado, representaba a través del color y la postura, la desazón y rabia de quienes la portaban.

En suma de todo lo anteriormente analizado, es más que claro afirmar que cada una de estas imágenes de publicaciones presentadas y pertenecientes al fotolibro *Muros que hablan* y las citas y el análisis del libro *El lenguaje es un arma de largo alcance* logran mostrar esta tensión de la noción del yo autorial a través de diferentes apropiaciones. Primero, porque muchas toman elementos que no les corresponden en sentido autorial y, segundo, porque, además, la mayoría de estas creaciones artísticas no exponen ninguna firma o reconocimiento de un “yo creador”. Esto deja, como consecuencia, que estas publicaciones sean leídas como las obras de la gente.

3.3. Autoconciencia de publicar: las voces que saben que inscriben en los muros

El último punto que tratar en este análisis tiene que ver, precisamente, con la práctica de la publicación. Como se ha reiterado en varias ocasiones, a lo largo de esta tesis, el significado que aquí se utiliza para “publicar” es: “sacar la voz, como hacer [algo] público y poner[lo] en circulación” (Aránguiz 72). Cotidianamente, las personas o colectivos que publican saben que lo hacen, porque esa es su finalidad principal. En el caso de la revuelta, uno pensaría que la gente que raya y dibuja en los muros lo hacen sin tener conciencia de que esa acción es,

justamente, la práctica de publicar. Gracias a las frases y oraciones que se recopilaron en el libro *El lenguaje es un arma de largo alcance*, se puede observar que, de hecho, la gente sí tiene conciencia de que este acto es una forma de publicar. Si bien se pueden encontrar muchas formas de autoconciencia al publicar, en el marco de esta investigación nos centraremos en solo dos formas.

En primer lugar, se encuentran frases que aluden directamente a la idea de que la calle es la “gran prensa” del pueblo. Esto porque, en la época de las manifestaciones sociales, fue muy común ver como los canales televisivos y de radio omitían o tergiversaban ciertas situaciones. Ante esto, muchas personas empezaron a ver en los muros un espacio en el cual podían denunciar y expresar ciertas opiniones que los medios de comunicación oficiales callaban. De este modo, surgieron frases como “Si la prensa es del capital, las paredes son nuestras” (Dalmazzo 34) o “Lo que la tele calla, lo rayo en la muralla” (15) las cuales mostraban la clara preferencia por informarse en los muros que en los noticieros. Este deseo de expresar esta predilección es muy sugerente, puesto que no solo da cuenta de la desconfianza y el odio que adquirieron los medios de comunicación masiva, sino también esta consciencia de saber que los muros son un espacio donde también se informa y se expresan verdades.

En segundo lugar, están las oraciones que aluden al carácter acusatorio y de protesta que las paredes tienen. En este caso, muchas de las frases ponen a los muros como contendores de verdades y relegan a la persona que los escribió a un plano inferior. Con esto nos referimos a que, en oraciones como “Los muros gritan verdades” (30), “Las paredes hablan solas” (28) y “LAS PAREDES SÍ HABLAN” (111) se muestra una clara intención de transformar a las paredes en gestores de una acción concreta: en este caso, la de denunciar. A través de la personificación de las paredes, se tiene la intención de expresar que son ellas quienes tienen voz y voto. Esto, quizás, con el propósito de hacer a los muros los representantes de aquella gran colectividad que estaba interesada en publicar su sentir.

Este último análisis, si bien es más corto que el resto, es potente en su reflexión puesto que nos muestra con certeza que las creaciones artísticas de arte callejero que se hicieron en el marco del estallido social son publicaciones. Esto se puede afirmar porque, tal como se vio

en este estudio en específico, son las mismas personas que publican quienes consideran a los muros como un espacio para poder insertar sus obras.

4. CONCLUSIÓN Y PROYECCIONES

Como se ha podido apreciar a lo largo de toda esta investigación, los muros de la revuelta fueron un factor relevante en este proceso de la historia contemporánea de Chile. Aunque para algunos estas marcas eran elementos visuales que entorpecían la armonía de la ciudad, para muchos otros lo que ahí se plasmaba eran expresiones, deseos e ideas que tenían que ser vistas por todos. En el marco de esta tesina, se pudo observar la complejidad de todas estas manifestaciones de arte callejero y también la intención con la que estas se hacían. Así, se pudo determinar que las intervenciones artísticas que se dieron en este contexto tenían como propósito principal publicar su sentir para que el resto pudiera entenderlo.

A través del análisis, tanto de imágenes como de escritos, se pudo determinar que las distintas formas de arte callejero que se elaboraron en el estallido social fueron hechas en colectividad y colaboración, a través de la superposición de intervenciones. Esto queda demostrado en diferentes análisis como los de las Figuras 1 y 2, donde la colaboratividad se ve de manera asincrónica a raíz de la creación de palimpsesto o la participación directa en algunas actividades colectivas. De igual manera, se pudo afirmar que la mayoría de las personas que creaban las diferentes manifestaciones artísticas carecían de un deseo de reconocimiento autorial, por lo que se omitía la firma de reconocimiento y se optaba por no poner nombres o firmar como colectivos (tal como muestran las Figuras 4 y 5). Asimismo, fue posible examinar la técnica de apropiación que utilizaron la mayoría de los artistas a la hora de pensar sus creaciones, las cuales se creaban a raíz de otras obras artísticas, como la Figura 11 que empleaba elementos de la obra de Leonardo da Vinci. También se pudo observar cómo se utilizaban la técnica de la apropiación al tomar discursos de otras personas, como las citas de las canciones y poemas de Violeta Parra y Pablo Neruda. Por último, se logró comprobar que las personas que inscribían en los muros tenían conciencia de que estos era un medio y un soporte para reflejar sus ideas, tal como se podía apreciar en las citas que se estudiaron en el apartado 3.3 del análisis. De forma que, el principal objetivo de este trabajo ha sido cubierto de manera exitosa. Puesto que, a raíz de la exhaustivas investigaciones de cada una de las características del concepto publicar, se ha podido concluir

que las manifestaciones artísticas insertas en los muros en la época de la revuelta sí pueden ser consideradas como publicaciones.

Si bien hasta la fecha los muros de la revuelta son investigados en diversas áreas, es importante abrir más aristas hacia el ámbito de la literatura para este tema en específico. Se puede analizar todo el espectro de muros y murallas como un gran poema al aire libre. También, se puede ver la evolución de lo escrito en ellos como una forma de escritura diacrónica. En otros ámbitos, sería interesante poder apreciar la evolución de los muros a medida que van plasmando más elementos en ellos y así poder observar cómo se crean los palimpsestos. Por último, una investigación interesante podría ser estudiar los muros como publicaciones que nunca terminan de crearse. Esto porque, al ser el muro un soporte material que puede ser intervenido por cualquier persona que lo desee, constantemente se están insertando nuevas creaciones artísticas o escriturales en este. De modo que una pared puede ser intervenida muchas veces en un año, luego dejar de ser utilizada por un tiempo y después volver a ser la contendora de nuevas intervenciones artísticas. Por lo que sería una publicación que nunca se acaba o se va actualizando a medida que los agentes van agregando nuevos elementos.

El estallido social fue un acontecimiento que remeció a todo Chile. Para bien o para mal, se convirtió en un evento que trajo consecuencias que hasta día de hoy se debaten. Conservar la memoria de este, las huellas que la gente dejó en ese periodo y, sobre todo, los mensajes, cavilaciones y reflexiones es algo que se debe hacer en comunidad. Estudiar sus implicaciones también es importante, porque algo tan banal y tan simple como rayar una muralla o pegar una ilustración, puede convertirse en el acto más sincero y revolucionario de un pueblo. Los mensajes de rabia, esperanza, armonía y memoria no pueden perderse, porque reflejan el sentir y la realidad de la gente que vivió ese proceso y que hoy en día lo sigue viviendo.

5. BIBLIOGRAFÍA

1) Fuentes Primarias:

- Dalmazzo, Flavio, recopilador. *El lenguaje es un arma de largo alcance*. Libros del Pez Espiral, 2020.
- Marinai, Riccardo, y David Meléndez, editores. *Muros que hablan: Memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020*. Virtual Ediciones, 2021.

2) Fuentes Secundarias:

a) Teóricas:

- Aránguiz, Fernanda. “Publicar como práctica...”. *Publicar*. Autopublicación, 2021, pp.69-89.
- Borsuk, Amaranth. “The Book as Idea”. *The Book*. The MIT Press, 2018, pp. 111-196.
- Carrión, Ulises. “Obras-libro revisitadas”. *El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión I*. Colección Anómalos, 2012, pp. 73-97.
- De Micheli, Mario. “Primera parte: Ensayo”. *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Alianza, 2002, pp. 17-296.
- Drucker, Johanna. “The Artist’s Book as Idea an Form”. *The Century of Artist’s Books*. Granary Books, 2012, pp. 1-19.
- Escobar, Ángel, ed. *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*. Institución Fernando el Católico, 2006.
- Fernández, Patricio. *Sobre la marcha notas acerca del estallido social chileno*. Penguin Random House, 2020.
- Garcés, Mario. *Estallido social y una nueva Constitución para Chile*. LOM, 2020.
- Gilbert, Annette, editora. “Publishing as Artistic Practice”. *Publishing as Artistic Practice*. SternbergPress, 2016, pp. 6-39.
- Manguel, Alberto. “Las formas del libro”. *Una historia de la lectura*. Siglo Veintiuno Editores, 2014, pp.139-162.
- Tello, Andrés M. “Máquina social del archivo”. *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra, 2018, pp. 13-50.

b) Críticas:

- Álvarez, Eugenia. “Uso del color y patrones geométricos en los diseños Mapuche contemporáneos”. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 2020-21, 59-70. Dialnet, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8319312>. Acceso 15 nov. 2022.
- Álamos, M. “Centro Cultural GAM denuncia intervención que borró de su fachada rayados y expresiones callejeras sobre el estallido social”. *Emol*, 2020, <https://www.emol.com/noticias/Espectaculos/2020/02/19/977131/GAM-denuncia-intervencion-fachada.html>. Acceso, 4 jun. 2022.
- Barbancho, Juan R. “Arte, sociedad y política: otras formas de protesta”. *ASRI: arte y sociedad*, no.6, 2014, Dialnet, <https://dialnet.unirioja.es/revista/16430/A/2014>. Acceso 25 jul. 2022.
- BBC News Mundo. “Protestas en Chile: la histórica marcha de más de un millón de personas que tomó las calles de Santiago”. *BBC News*, 26 oct. 2019, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50190029>. Acceso 28 nov. 2022.
- Bélec, Frank. “Proteger la vida emergente: El Trarihue Mapuche. Ensayo interpretativo”. *Actas de lengua y literatura mapuche*, vol. 4, 1990, pp. 93-100.
- Chile, Ministerio del Interior. *Decreto núm. 1534, publicado el 12 de Diciembre de 1967 – Determina los emblemas nacionales y reglamenta su uso*. publ. 12 dic. 1967, <https://vlex.cl/vid/determina-emblemas-nacionales-reglamenta-uso-497639426>. Acceso, 10 ene. 2023.
- —. *Decreto núm.1100 – Instituye día oficial de la Bandera Nacional*. publ. 03 jul. 1974, <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1029786&idParte=>, Acceso, 12 ene. 2023.
- Diario Constitucional. “Estado de Emergencia”. *Diario Constitucional*.
- Dos Santos, María L. “Postgraffiti ¿Y ahora qué? Consideraciones terminológicas para el estudio del street arte local”. *Décimas Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Universidad de La Plata, 2015, http://fba.unlp.edu.ar/jornadas_investigacion2015/jornadas.html. Acceso 12 sept. 2022.
- Equipo editorial, Etecé. “Arte Callejero”. *Enciclopedia concepto*, 2022, concepto, <https://concepto.de/arte-callejero/>. Acceso 19 may. 2022.
- Espinoza, Dennisse. “Martín Gubbins, autor de la bandera chilena negra: «Quedarme lo más callado posible fue una decisión ética y estética»”. *Palabra Pública*.

Universidad de Chile, 2021, <https://palabrapublica.uchile.cl/2021/03/31>. Acceso 11 dic. 2022.

- Fernández Herrero, Emiliano. *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*. 2018. Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=122957>. Acceso 8 sept. 2022.
- Fu, Roger. “Las estrellas a través de las araucarias. La etnoastronomía Mapuche-Pewenche”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 21, no. 2, 2016, SCielo, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942016000200006>. Acceso, 25, nov. 2022.
- Gutiérrez, G. “La escritura Maya”. *Espacio I+D Innovación más Desarrollo*, vol. 5, no. 11, 2016, pp. 8-34. doi: 10.31644/IMASD.11.2016.a01. Acceso, 19 ene. 2023.
- Gronemeyer, Jorge. “El Fotolibro”. *Atlas Revista Fotografía e Imagen*, 2019, AIV, <https://atlasiv.com/2015/05/08/el-fotolibro/>. Acceso 21 oct. 2022.
- Hernández, Eloísa. “La apropiación: una nueva definición de original y copia”. *Interartive: original vs copy*, 2015, <https://original-vs-copy.interartive.org/2015/07/la-apropiacion#:~:text=En%20%C3%A9rminos%20art%C3%ADsticos%20y%20con,conceptos%20de%20originalidad%20y%20autenticidad>. Acceso 6 ago. 2022.
- Herrera, Martha C. y Vladimir Olaya. “Ciudades tatuadas: Arte callejero, política y memorias visuales”. *Nómadas*, no.35, oct. 2011, pp. 98-116, <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/8-articulos/42-tabla-de-contenido-no-35>. Acceso, 12 may. 2022.
- Lafuente, Antonio. “Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes”. 2015, <https://bit.ly/2Dd6eKm>. Acceso 21 jul. 2022.
- Matzner, Natalia. “Leer Juntas: autoedición durante el estallido social chileno”. *Blue Gum*, No. 7, 2020, pp. 21-53.
- Micelli, Mónica y Crespo Cecilia. “La geometría entretejida”: *Revista Latinoamericana de Etnomatemática*, vol. 4, no. 1, 2011, pp. 4-20, <https://www.revista.etnomatematica.org/index.php/RevLatEm/article/view/27>. Acceso, 30 nov. 2022.
- Ministerio de Relaciones Exteriores. “Emblemas nacionales”. Minrel, <https://www.minrel.gob.cl/minrel/ministerio/ceremonial-y-protocolo/emblemas-nacionales>, Acceso, 12 ene. 2023.
- Murillo, Gaizka A. *Arte Urbano: del Graffiti al Street Art*. 2017-18, Universidad del País Vasco, tesis pregrado. ADDI, <https://addi.ehu.es/handle/10810/30038>. Acceso 2 jun. 2022.

6. ÍNDICE DE FIGURAS

- FIGURA 1. Mariani, Ricardo y David Meléndez. *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020 (2021)* 32
- FIGURA 2. Mariani, Ricardo y David Meléndez. *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020 (2021)* 34
- FIGURA 3. Mariani, Ricardo y David Meléndez. *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020 (2021)* 36
- FIGURA 4. Mariani, Ricardo y David Meléndez. *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020 (2021)* 38
- FIGURA 5. Mariani, Ricardo y David Meléndez. *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020 (2021)* 39
- FIGURA 6. Mariani, Ricardo y David Meléndez. *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020 (2021)* 40
- FIGURA 7. Mariani, Ricardo y David Meléndez. *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020 (2021)* 46
- FIGURA 8. Mariani, Ricardo y David Meléndez. *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020 (2021)* 48
- FIGURA 9. Mariani, Ricardo y David Meléndez. *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020 (2021)* 49
- FIGURA 10. Mariani, Ricardo y David Meléndez. *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020 (2021)* 51

- FIGURA 11. Mariani, Ricardo y David Meléndez. *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020 (2021)* 52
- FIGURA 12. Mariani, Ricardo y David Meléndez. *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020 (2021)* 53
- FIGURA 13. Mariani, Ricardo y David Meléndez. *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020 (2021)* 58
- FIGURA 14. Mariani, Ricardo y David Meléndez. *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile - octubre 2019 / marzo 2020 (2021)* 60
- FIGURA 15. Dalmazzo, Flavio. *El lenguaje es un arma de largo alcance (2020)*
..... 62