

INTERVENCIÓN CON PASTE UP EN LOS MUROS DEL CENTRO CULTURAL GABRIELA MISTRAL EN SANTIAGO DE CHILE: UN ACERCAMIENTO A LA RESIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

Manuel Riquelme Loyola



INTERVENCIÓN CON PASTE UP EN LOS MUROS DEL CENTRO CULTURAL GABRIELA MISTRAL EN SANTIAGO DE CHILE: UN ACERCAMIENTO A LA RESIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

INTERVENTION WITH PASTE UP ON THE WALLS OF THE GABRIELA MISTRAL CULTURAL CENTER IN SANTIAGO OF CHILE: AN APPROACH TO THE RESIGNIFICATION OF PUBLIC SPACE

Autor: Manuel Riquelme Loyola

Universidad politécnica de Valencia

riquelmemanuel65@gmail.com

Sumario: 1.Introducción. 2. LA INTERVENCIÓN COMO CONTRANARRATIVA. 3. UN ACERCAMIENTO A LOS MUROS DEL GAM. 4. METODOLOGÍA. 5. ANÁLISIS. 6. Conclusiones. Notas. Referencias bibliográficas.

Citación: Riquelme Loyola, Manuel. "Intervención con paste up en los muros del Centro Cultural Gabriela Mistral en Santiago de Chile: un acercamiento a la resignificación del espacio público". En Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras, nº 10, 2021, pp. 127-142.

INTERVENCIÓN CON PASTE UP EN LOS MUROS DEL CENTRO CULTURAL GABRIELA MISTRAL EN SANTIAGO DE CHILE: UN ACERCAMIENTO A LA RESIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

INTERVENTION WITH PASTE UP ON THE WALLS OF THE GABRIELA MISTRAL CULTURAL CENTER IN SANTIAGO OF CHILE: AN APPROACH TO THE RESIGNIFICATION OF PUBLIC SPACE

Manuel Riquelme Loyola

Universidad politécnica de Valencia
riquelmemanuel65@gmail.com

Resumen:

El Centro Cultural Gabriela Mistral [GAM], edificio patrimonial de la ciudad de Santiago de Chile, fue intervenido en múltiples ocasiones con paste-up y diversas formas de expresión artística durante el estallido social iniciado el 18 de octubre de 2019. Este artículo da cuenta de una intervención con paste-up con 11 folios en dicho edificio, se registran e interpretan las intervenciones realizadas por los transeúntes en estos paste-up, que muy probablemente se sintieron emplazados, confrontados o interpretados. Las estrategias ciudadanas para manifestarse han sido diversas y esto implica que los patrimonios (como el GAM) comienzan a ser cuestionados, transformándose en un espacio de memoria en permanente disputa y en un lugar de conmemoración a través de las diversas manifestaciones artísticas. Lo que marca una situación epocal.

Palabras clave: Paste-up -Patrimonio- Memoria

Abstract

The Gabriela Mistral Cultural Center [GAM], a heritage building in the city of Santiago of Chile, was intervened on multiple occasions with paste-up and various forms of artistic expression during the social outbreak that began on October 18, 2019. This article gives an account of a paste-up intervention with 11 foils in that building, the interventions made by passers-by in these paste-ups, who most likely felt emplaced, confronted or interpreted, are recorded and interpreted. Citizen strategies to demonstrate have been diverse and this implies that heritage sites (such as the GAM) are beginning to be questioned, becoming a space of memory in permanent dispute and a place of commemoration through various artistic manifestations. This marks an epochal situation.

Keywords: Paste-up -Heritage- -Memory

1. INTRODUCCIÓN

El día 18 octubre de 2019, en Santiago de Chile, se produjo el denominado estallido social, el cual detona debido a un alza tarifaria de \$30 que se anuncia en el transporte público de la red de metro de Santiago. Esto se traduce en una ocupación del espacio público que se inicia con una manifestación autoconvocada en la Plaza Italia, hoy rebautizada como Plaza Dignidad, la cual se ubica en el centro de la ciudad y que ha sido históricamente un lugar donde la gente se reunía a celebrar los triunfos vinculados al deporte.

La calle principal de la ciudad nace en Plaza Dignidad, y lleva el nombre de Alameda Libertador Bernardo O'Higgins, y ha sido el lugar habitual de movilizaciones sociales. Durante ese período, aún en marcha, aunque con menor intensidad en las calles, se realizaron cacerolazos, saqueos y múltiples tipos de inscripciones, performances y grafitis, que se transformaron en una estrategia contranarrativa en relación con el discurso oficial. Destaca adicionalmente, que el 25 de octubre de 2019, se produjo la manifestación más grande acontecida en Chile hasta la fecha, donde concurrieron a Plaza Dignidad con Alameda aproximadamente 1.200.000 personas de modo libre y espontáneo. Entre las zonas más intervenidas se encuentra el edificio llamado Centro Cultural Gabriela Mistral [GAM], que se encuentra emplazado en el centro de la ciudad de Santiago, a pasos de Plaza Dignidad, en la Alameda Libertador Bernardo O'Higgins. El GAM se considera un sitio de memoria importante, pues representa el legado de la incipiente república socialista con sus visos laboriosos de obreros redentores de un pueblo presidido por Salvador Allende, en los años 70. Un edificio de conferencias, que luego en dictadura se transforma en un edificio militarizado y cerrado al público. Siendo el año 2010 rebautizado como Centro Cultural Gabriela Mistral, GAM.

En este sentido, el GAM se encuentra consolidado en el imaginario social, considerando la carga histórica que posee el centro de Santiago y especialmente la Alameda (Fernández-Droguett, 2015). Por este motivo se elige como lugar para ser intervenido, pues figura en la ciudad como un hito urbano, como un espacio de poder empleado para la interpelación subjetiva a las autoridades por parte de un sector que se siente descontento (Borja, 2003; Borja & Muxí, 2003; Cruces, 1998).

Las intervenciones al GAM hacen alusión a un pasado común y a las disidencias sistémicas (Achugar, 2003; Jelin & Langland). De esta forma, podemos considerarlo como un lugar en constante apropiación por parte de los movimientos sociales, transformando el espacio público de manera efímera, como señala Tartakowsky (2010) y, junto con ello, consiguiendo instalar nuevos imaginarios que tensionan la realidad y las representaciones dominantes.

De este modo, la investigación se centra en una intervención realizada con 11 folios formato A4, en los muros del GAM, cada uno con diversas preguntas y afirmaciones, en los cuales se busca emplazar al ciudadano que transita por la calle para que los intervenga de manera libre. Esta intervención se realiza en el contexto de un estallido social activo como movimiento, y que no ha cesado de generar escenarios para las demandas sociales, históricas y políticas que han emanado de las bases de la sociedad chilena.

La motivación por indagar en este ámbito surge por el interés en las intervenciones de lo que aparece en los muros de la ciudad de Santiago, desde el ámbito artístico y sus significados sociopolíticos, pero además cómo la calle se resignifica y se pone en disputa en relación con un Estado oficial que percibe el espacio público como un bien privado y monolítico.

Por otro lado, existe el interés por tomar nota de la opinión de la gente acerca de ciertos aspectos que tienen que ver con la visión política de los llamados monumentos históricos, existiendo una mirada desde el Estado del patrimonio que legitima las narrativas dominantes y posee cierta antigüedad y vinculación con la clase hegemónica, con escasa consideración de los actores a este tipo de legado histórico (Boccaro & Ayala, 2011). En tal sentido, se debe considerar que el patrimonio no es un bien estático, sino que está en constante potencia para ser modificado, considerando el discurso oficial que lo determina, como quienes definen ciertas dinámicas de relación con este (Harrison, 2013).

Una pregunta previa y necesaria es ¿cómo influye la intervención en la gente? La pregunta apunta a su vinculación con los transeúntes, impelidos a cuestionarse desde el espacio público y revisar lo políti-



Imagen 1. Centro cultural Gabriela Mistral, Santiago, Chile, Penarc, 2010. Creative Commons Genérica de Atribución/Compartir-Igual 3.0

co-contextual y artístico, que de algún modo incide en otros, pues no es el público de un museo o en un espacio privado. Con ello, se señala una zona de discusión, donde frente a las preguntas y frases de los folios, que interpelan una respuesta, la gente reaccionará desde una forma de escritura o rayado, a veces respondiendo desde la mirada deconstructiva hacia los discursos hegemónicos o desde el malestar ciudadano, pudiendo sentirse interpelados a participar inclusive de modo inesperado rompiendo o vandalizando la intervención.

2. LA INTERVENCIÓN COMO CONTRANARRATIVA

Tal como señala Sanfuentes (2006), la intervención se define como el venir entremedio, es una acción que implica a la calle en su temporalidad, cargándola de significado y otorgándole un nuevo sentido. Por lo tanto, la intervención viene llegando, no se sabe cuándo concluye, porque dialoga con el transeúnte. Ese muro nunca volverá a ser el mismo, su superficie será alterada, modificando sus bordes y su superficie

natural. La intervención, por lo tanto, opera con la lógica de lo superpuesto. La intervención existe en la realidad del espacio y las imágenes que se producen e intentan acomodarse a ese espacio público, y lo que acontece es que entremedio sucede algo, una nueva intervención. En este contexto, surgen las contranarrativas, que se refieren a las intervenciones manifiestas que van en contra de los discursos oficiales y que recogen los malestares ciudadanos, o bien, que se transforman en tags de negación del muro (Sanfuentes, 2006). En el caso de Chile, las contranarrativas buscan cambiar la historia contada y entenderla desde un reordenamiento cultural, generando una práctica social que resignifica la historia y la actualiza, un ejemplo de aquello fue cambiar el nombre de Plaza Italia por Plaza Dignidad, donde los rayados expresan la idea de la dignidad encarnada en el pueblo y el reconocimiento de lo justo, de la vida digna, resignificando la carga histórico-simbólica del lugar. Por lo tanto, cuando hablamos de contranarrativas nos referimos a inscripciones de diversa índole que redefinen los discursos oficiales y las encontramos presentes a lo largo del tiempo en diversos escenarios históricos.

En el estallido social, observamos que las expresiones más inmediatas se representan en los muros de modo persistente, semejante a lo que sucedió en los '70 en México y País Vasco, donde se comienza a gestar la idea de “arte de guerrilla”, con el afán de saturar visualmente la ciudad (Bonvallet, 2010). De esto se desprende que cualquier escritura en los muros, implicaría relaciones de poder, las cuales son defendidas o cuestionadas, desde ciertos discursos que encarnan posiciones éticas, que implican un alto nivel de intertextualidad (Aumont, 1992).

Entre otros aspectos, estas contranarrativas han puesto en entredicho el sentido conmemorativo de los monumentos históricos y de la arquitectura, los que a través del tiempo se han transformado en sitios de memoria, a la vez que en sitios sin identidad específica, también denominados no lugares (Augé, 2000).

3. UN ACERCAMIENTO A LOS MUROS DEL GAM

La reescritura o palimpsesto se emplea como estrategia de superposición y montaje, entendiendo por palimpsesto un término que nace desde las ciencias, y que se difunde con De Quincey (1845), palabra que nace del latín palimpsestos, la cual viene del griego clásico *παλίμψηστος*, y que se refiere a la repetición o palín, “otra vez”. De esta forma, palimpsestos se refiere al “rascar”. Por lo cual, nos referimos a un manuscrito que posee vestigios de escritura, la cual no se ha podido borrar en su totalidad y de ese modo puede ser rastreado y reconstruido.

Las intervenciones que se observan son a modo de palimpsestos y de pastiche pictórico, creando una gramática visual que se transforma capa sobre capa, con los restantes vestigios de pinturas y zonas de papel ajado y superpuesto. La mayor parte alude a aparatos represivos y a líneas de interés ideológicas del estallido. La cita a la historia surge, ya que los muros, aunque sean borrados no pueden tapar o borrar la realidad que la gente experimenta como sujeto de la misma, son recurrentes.

La tesis del poder y la conducta colectiva cobra fuerza, cuando se observan los muros y recordamos la frase de Foucault (1980:95), “donde hay poder



Imagen 2. Fachada Centro Cultural GAM, 2021. Autor



Imagen 3. Fachada Centro Cultural GAM. Agencia Uno



Imagen 4. Fachada Centro Cultural GAM, 2021. Autor

hay resistencia”. En ello debemos detenernos y ampliar el concepto de poder, el cual hace referencia a una gran red de participación en la cual se observa la intersección entre instituciones, saberes, técnicas e individuos para construir un determinado tipo de sujeto. Se puede afirmar que esa resistencia se da en la calle como acto performativo y práctica artística.

Dicho palimpsesto, también se transforma, se discute desde el dolor y la pérdida. El estallido social dejó víctimas con trauma ocular, lesiones, y gente asesinada. Se observan pegatinas que aluden a la violencia de género, un muro que se transfigura, como diría Diamela Eltit, en una zona de dolor (Barrientos, 2017). En el GAM se resignifica el dolor desde la imagen. Aparecen pegados como impresos los rostros de víctimas de violencia de género, asesinadas. Sus crímenes aún se encuentran impunes. En este sentido, debemos recordar las palabras de Blair (2002: 9): “la narrativa histórica y la palabra, como mecanismo de expresión de esas narrativas de la memoria, son entonces una vía para poner el dolor en la escena pública”. No es solo el dolor de estas mujeres el que se hace visible de cara a la calle, también es la rabia que se expresa con en la acumulación y el hastío colectivo. Por lo tanto, las intervenciones surgen como oposiciones marginales, en el sentido que Richards señala en “Margins and Institutions” (1986)- donde analiza el arte en Chile durante la dictadura militar- debido a su posición antagónica al modelo de la época en términos culturales, desde la resistencia, dejando fuera de los circuitos de aceptación del modelo cultural a muchos artistas, situación que de algún modo se repite hoy.

4. METODOLOGÍA

El trabajo se inicia el 11 de julio de 2021 con un paste-up de 11 folios, en el muro sur del GAM, y concluye el 18 de julio.

Se realizó un seguimiento a partir de registro fotográfico de las intervenciones ciudadanas a los folios, a modo de work in progress. Posteriormente se llevó a cabo el análisis de cada una de las intervenciones. Las tomas fotográficas responden a planos específicos y generales del muro, detallándose la fachada principal del inmueble.

La interpretación se centra en los 11 folios, que po-

seen textos alusivos al estallido social y que operan como narrativas superpuestas a otras contranarrativas o inscripciones en sus muros. Estas, ubicadas en un contexto de espacio público, de un muro expuesto a los avatares del trafago y recorrido que realiza la gente a diario por la avenida Alameda.

En cuanto a las preguntas y frases desarrolladas en los folios, la interpretación se basa en un análisis de contenido cualitativo que muestra cuatro categorías: Memoria histórica, Arte y contexto, Narrativa identitaria, y Espacio público

A continuación, se detallan los textos escritos en cada uno de los folios, según categoría:

I. Memoria histórica:

1. ¿Quién fue Manuel Baquedano?
2. ¿Quién fue Gabriela Mistral?
3. ¿Quiénes deberían ser los/as nuevos próceres?
4. ¿Qué nombre te parece mejor?:
 - i. Plaza Italia...
 - ii. Plaza Baquedano...
 - iii. Plaza Dignidad...
 - iv. Otro...
5. ¿Los monumentos de “los próceres de la patria” deben seguir estando en calles y plazas públicas?

II. Arte y contexto

6. ¿Quiénes son las/os artistas que pintan la calle?
7. ¿Crees que los rayados en los muros son arte?
8. ¿Los muros son un lugar de expresión artística?

III. Narrativa identitaria

9. ¿Las/os chilenos somos mestizos/as?

IV. Espacio público

10. ¿Cómo participan nuestros cuerpos en la construcción del espacio público?
11. ¿Qué significa el espacio público hoy?

Las preguntas y frases se elaboraron pensando en la evolución política desde el inicio del estallido social, entendiendo un descontento vinculado a diferencias sociales en ascenso, y a la crítica al modelo económico, desarrollado en un ambiente que genera

desconfianza general en las instituciones vinculadas al gobierno y la política (Garcés, 2020; Jiménez-Yáñez, 2020; Mayol, 2019; Morales Quiroga, 2020).

La génesis del movimiento lo define el movimiento estudiantil de 2011, donde comienzan a desarrollarse movilizaciones que plantean diversas demandas (salud, educación, género). A esto, se suman como base argumental las prácticas socioespaciales y artísticas que se expresan a través de contranarrativas en el espacio público, que cuestionan la noción de Estado, memoria histórica e identidad “oficialmente” construidas, a partir de figuras que han portado simbolismos de este tipo, como Plaza Dignidad. Plaza Dignidad también alude a la procerización de la figura del general Manuel Baquedano, a partir de su escultura ecuestre, quien encarna los valores del ejército en la Guerra del Pacífico, y representa la construcción de la identidad mestiza.

En Chile no se reconoce la negritud, el indigenismo y tampoco el mestizaje (Tijoux, 2017), por lo tanto, esta llamada validación de los pueblos originarios tiene agencia y proviene de la calle, de la movilización (Jodelet, 2015). Por lo tanto, no se debe olvidar que existen intelectuales que comienzan a reconocer una identidad colectiva y construyen discursos críticos que van poniendo en cuestión los imaginarios, que corresponden a las prácticas hegemónicas, que han estratificado las diferencias culturales, adoptando una postura política en el espacio público (Oliva, 2017).

La mención a Gabriela Mistral surge como un ejercicio de memoria ciudadana, en especial porque fue una mujer que dejó una impronta política desde su ejercicio intelectual en Chile y en cuanto a sus aportes a la educación.

Las preguntas por los artistas y las intervenciones en los muros como superposiciones de lenguajes que “quieren decir algo”, son un eje relevante de la indagación del presente artículo, considerando que el espacio público se transforma en un *lugar otro* tras ser intervenido.

5. ANÁLISIS

Intervención con paste-up en en Santiago de Chile

A continuación, se presenta el análisis de las intervenciones realizadas por los transeúntes a los 11 folios, según las categorías mencionadas.

I. Memoria histórica

1. ¿Quién fue Manuel Baquedano?

Como ya se señalará más adelante, Baquedano es una figura cuestionada por ser militar y porque se asocia con la imagen del héroe patrio oficial. Pero en especial se le cuestiona por su participación como general de brigada del Ejército de Chile en 1869, dirigiendo las tropas en la Araucanía, contra los Mapuche (pueblo originario) en la llamada “Pacificación de la Araucanía”, lo cual se tradujo en una gran masacre.

En el folio se lo define como: “un asesino, violador, ladrón, cobarde”. Aunque no existen pruebas históricas, ni fuente que avale su participación directa en el combate contra los Mapuche, según Peralta (2021), participó como mando directo en la campaña, siendo por ello ascendido a coronel. Es necesario comprender que durante el estallido social se radicalizó la percepción negativa hacia los militares y las fuerzas de orden, y hacia los procesos actuales de militarización de la Araucanía, siendo representados en el imaginario por Baquedano. Estas intervenciones dan cuenta de una ciudadanía más informada y crítica con los legados históricos impuestos, desmontando la mirada colonial y militar establecida como verdad histórica hasta la fecha.

2. ¿Quién fue Gabriela Mistral?

Se redacta esta pregunta considerando que el Centro Cultural lleva el nombre de Gabriela Mistral. Constatamos con ello el reconocimiento de su legado y la recuperación de su memoria.

Se interviene el folio con: “Una poetisa chilena y primer premio Nobel de Chile”, entre paréntesis “mujer y lesbiana”. Aquello nos recalca su pertenencia a la minoría, a quienes no han tenido voz, haciéndola parte del movimiento social.

Cabe señalar que fue una mujer de gran influencia en la educación de otros países (México, por ejemplo) y que en su tiempo no obtuvo el justo reconocimiento en su propio país.

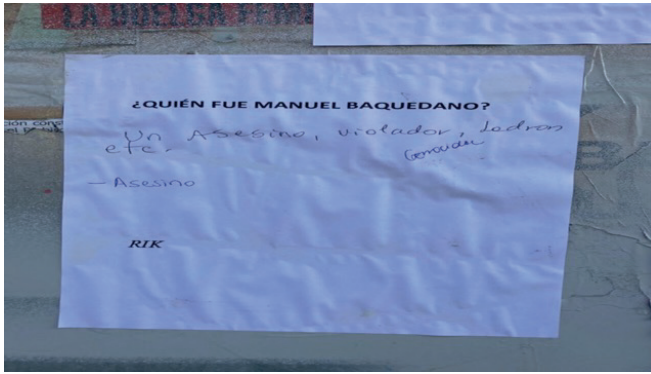


Imagen 5. Folio 1. Muro GAM, julio 2021. Autor

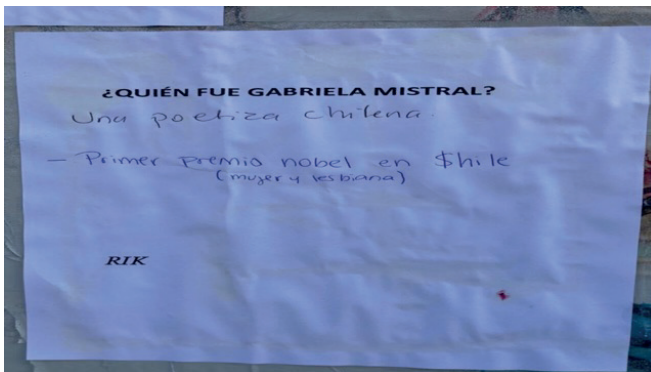


Imagen 6. Folio 2. Muro GAM, julio 2021. Autor

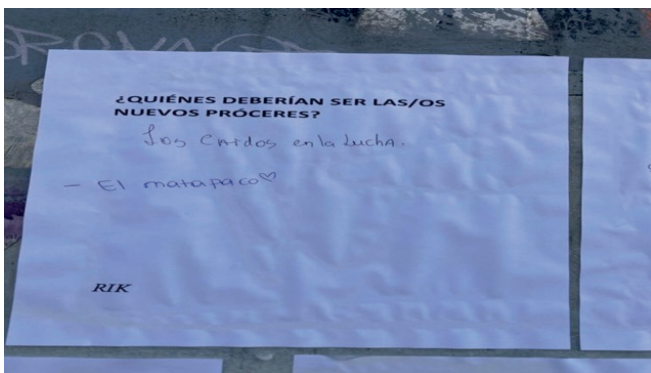


Imagen 7. Folio 3. Muro GAM, julio 2021. Autor

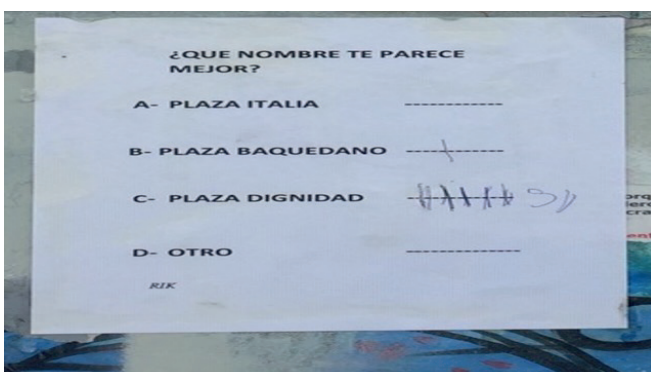


Imagen 8. Folio 4. Muro GAM, julio 2021. Autor

“Primer premio Nobel en \$hile”, signo peso que sustituye a la letra C, que refuerza la disensión ante el modelo económico neoliberal, que se ha sostenido en el tiempo por más de 30 años.

3. ¿Quiénes deberían ser los/as nuevos próceres?

Se responde aludiendo a “los caídos en la lucha”, haciendo referencia a quienes fueron asesinados por agentes del Estado, y a aquellos que se encuentran en prisión preventiva por su presunta participación en los desmanes ocurridos durante el estallido social. La segunda intervención menciona al “perro matapaco”, asociado al dibujo de un corazón, a modo de afecto. Esta intervención hace referencia a un perro que deambulaba por la zona de la Universidad de Santiago de Chile. El can, acompañó a los estudiantes en las movilizaciones, siendo considerado un compañero de lucha, que atacaba ferozmente a la fuerza policial que participaba en las acciones de represión, los cuales son apodados “pacos”, de ahí su nombre “matapacos”. Es necesario destacar el deseo de procerizar un perro, en busca de la recuperación de la memoria de un modo diferente y necesario. El perro “matapaco”, se transforma en una apropiación cultural, reforzando el sentido de lo comunitario desde el concepto de la resistencia del pueblo que lucha.

4. ¿Qué nombre te parece mejor?

No existe ninguna marca en la opción Plaza Italia, considerando que el nombre original fue ese, debido a un regalo del gobierno italiano en 1910, que consistía en una escultura de un león y un ángel que representaban la libertad. Escultura que un principio ocupó el espacio donde hoy se encuentra el plinto de la escultura a Baquedano.

La mayor parte de las intervenciones se inclinan a elegir Plaza Dignidad. En referencia al general Baquedano solo se observa una marca. Considerando que Baquedano forma parte de la memoria oficial impuesta, porque su figura encarna la procerización militar intervencionista, considerando la impronta de la dictadura militar de Pinochet, generando mayor desafección de la ciudadanía en relación con los militares.

Durante el estallido social se inaugura una nueva forma de vivir la conmemoración y el lugar donde se conmemora. Así, el nombre de Plaza Dignidad surge en medio de la movilización social, que reivindica la voz acallada del ideario popular que propone la dignidad como un concepto que genera un relato de contendios profundos que cruzan a la sociedad civil y, que implica, entre otras cosas, las ideas de justicia e igualdad.

5. ¿Los monumentos de “los próceres de la patria” deben seguir estando en calles y plazas públicas?

La negación surge con rotundidad, al decir: No, con mayúscula, es un No que encarna al que ganó en las urnas en el plebiscito de 1988 y con el cual concluye el régimen de Pinochet y se inicia una transición a la democracia, que presupone una resignificación de lo que se debe conmemorar.

Se cita a continuación: “solo el de Manuel Rodríguez”, personaje de la historia de Chile, abogado, militar y secretario de guerra, figura popular y conocida como el guerrillero en las luchas de la independencia. Su importancia radica en que se le considera un prócer en el imaginario de la calle, que va a contracorriente, guerrillero, que luchó por la independencia, reafirmando la validación del héroe que busca un Estado diferente.

En la siguiente frase se intenta recuperar el nombre de Salvador Allende, expresidente socialista que muere en medio del bombardeo en el Palacio de Gobierno, el 11 de septiembre de 1973, día inicial del Golpe Militar. Lo que construye en el imaginario de un sector de la población la figura del presidente mártir. La palabra “apruebo”, se puede entender como una legitimación, como figura con los créditos necesarios para ser recordado desde lo colectivo.

Se agrega a “Ogú y Mampato”. Mampato es el título de publicación de una historieta chilena que es creada en la década del ‘70. Ogú aparece como un hombre de la prehistoria que entabla amistad con Mampato. Las aventuras de la narración fueron parte de un hito en la educación infantil, por lo que se interpreta como una recuperación de memoria cultural y de añoranza de un momento importante en el desarrollo de la literatura de divulgación.

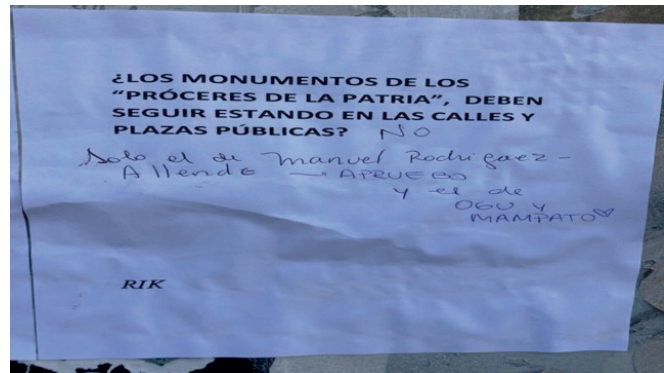


Imagen 9. Folio 5. Muro GAM, julio 2021. Autor

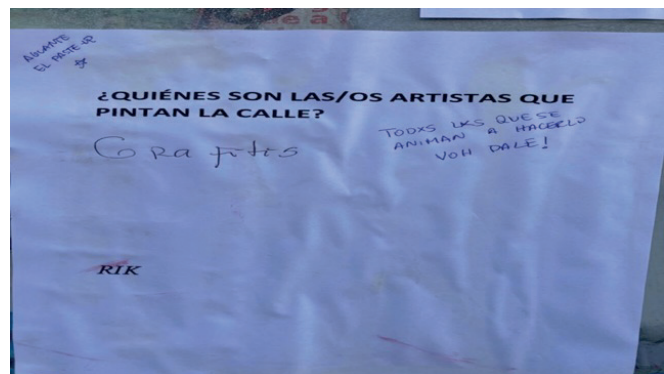


Imagen 10. Folio 6. Muro GAM, julio 2021. Autor

Los monumentos son erigidos con la finalidad de recordar, de la memoria. Es ese instante en que se intenta otorgar al monumento del prócer un lugar en la historia (Cornejos, 2016).

II. Arte y contexto

6. ¿Quiénes son las/os artistas que pintan la calle?

En la intervención se reconoce que “todxs lxs que se animan a hacerlo” y existe la reivindicación del paste-up que pueden estar desarrollados en diversos medios. Parece esencial reivindicar desde el lenguaje inclusivo con la utilización de la “x”, que “todxs” sin distinción de género pueden participar, apelando al sentido democrático del empleo del espacio público. No existe una validación de algún nombre de artista en particular o del modelo de artista que habita en el imaginario común, asociado con la imagen de quien expone y se vincula con el circuito oficial de galerías y museos. Los artistas son los ciudadanos.

Respecto de la respuesta “grafitis”, dentro de un

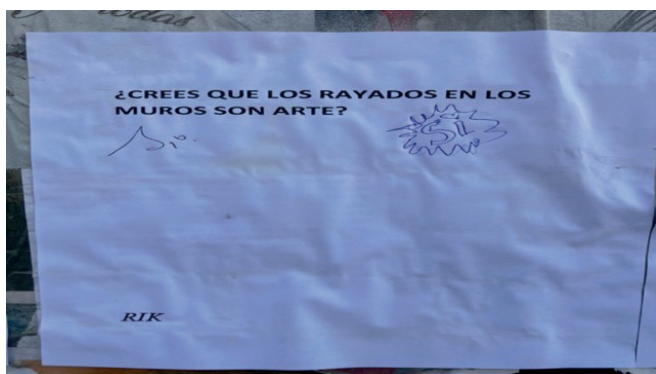


Imagen 11. Folio 7. Muro GAM, julio 2021. Autor

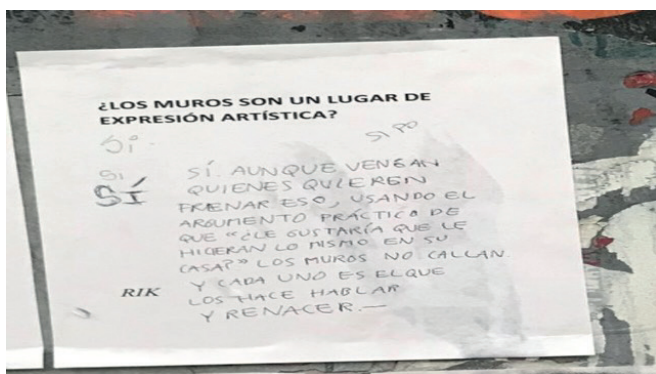


Imagen 12. Folio 8. Muro GAM, julio 2021. Autor

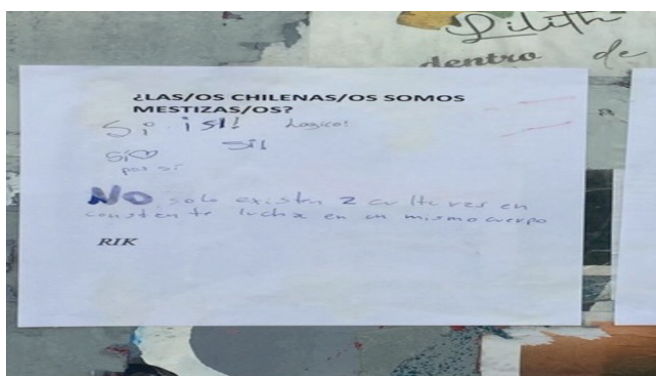


Imagen 13. Folio 9. Muro GAM, julio 2021. Autor

contexto donde conviven variadas expresiones, pero donde existe un predominio este tipo de intervención, podríamos decir, que es una práctica discursiva que utiliza como soporte de escritura una superficie que no está destinada a ser para ello, diferenciándolo de otros tipos de inscripciones, como pancartas, carteles publicitarios o carteleras públicas (Gándara, 2002).

7. ¿Crees que los rayados en los muros son arte?

Sin especificar qué tipo de rayados, las respuestas son categóricas: “Sí”. El GAM posee una serie de grafitis, paste-up (la mayoría), textos a modo de palimpsestos. Se observa el desarrollo de una reiteración, tanto en demandas sociales como en quejas antisistema, a través de ciertas expresiones textuales o iconográficas, recurrentes, como, por ejemplo: “hasta que la dignidad se haga costumbre”.

8. ¿Los muros son un lugar de expresión artística?

Las intervenciones reconocen a los muros como un lugar de expresión artística. La categoría de expresión artística no se define a priori y tampoco se hace referencia a qué se entiende por tal. Un mensaje pone énfasis en el empleo del muro como lugar de inscripción y testimonio, mencionando que quienes intervienen lo “hace hablar y renacer”. En este texto, el de mayor extensión, encontramos una mirada distinta hacia lo privado, lo que se podría entender como un acto de legitimación de intervenir o rayar los muros. En este sentido, las acciones que se realizan en el espacio público dejan huellas visibles y dan forma a un modo concreto de emplear y construir la ciudad (Aliste, 2008).

El planteamiento de “aunque vengan quienes quieren frenar eso”, implica una tensión entre quienes no aceptan la expresión en los muros, ante lo cual se plantea: “los muros no callan”, dando cuenta de una resistencia frente al intento de acallar las contranarrativas ciudadanas.

III. Narrativa identitaria

9. ¿Las/os chilenos somos mestizos/as?

Nos encontramos con un reconocimiento del mestizaje, acompañado de la conjunción “sí”, que destaca categóricamente. Más abajo se lee: “no, solo existen 2 culturas en constante lucha que están en el mismo cuerpo”. Podemos inferir que nuestra matriz hispano-indígena, define una forma particular de percibir el mundo y su cultura. Por tanto, la hibridación y también la extranjerización enajenante ha influido en atenuar el reconocimiento del chileno-mestizo, su figura etnográfica ligada a una arraigada creencia

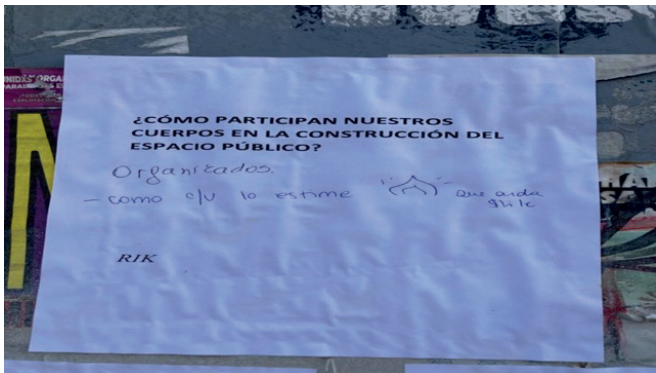


Imagen 14. Folio 10. Muro GAM, julio 2021. Autor

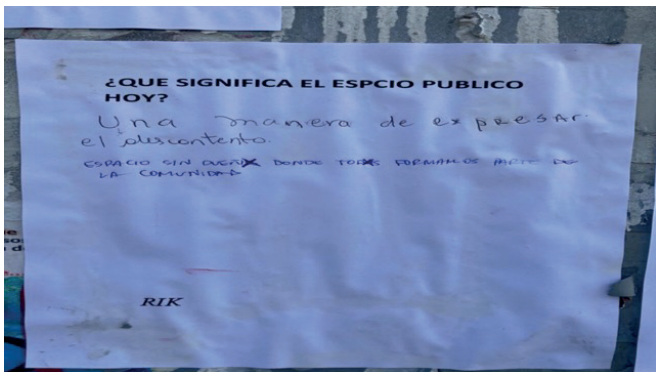


Imagen 15. Folio 11. Muro GAM, julio 2021. Autor

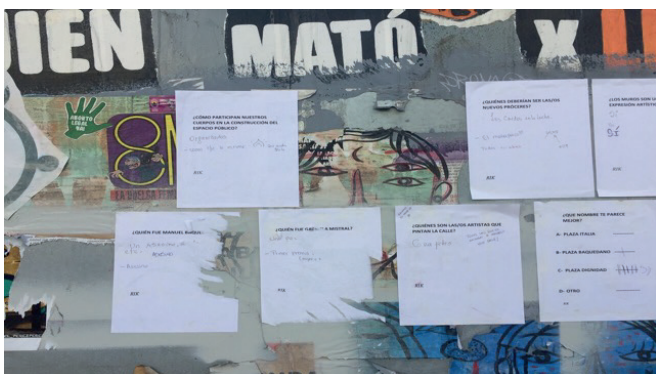


Imagen 16. Folios. Muro GAM, julio 2021. Autor

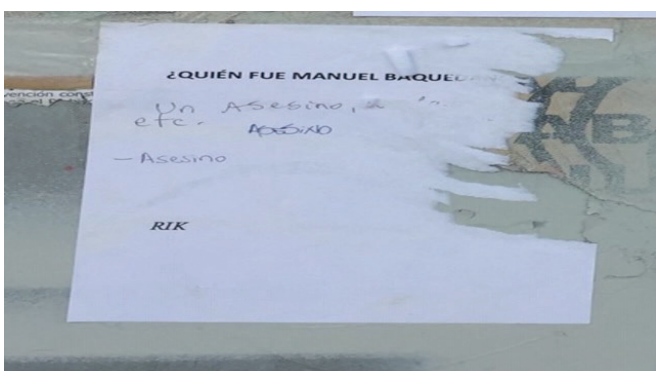


Imagen 17. Folio 1. Muro GAM, julio 2021. Autor

Intervención con paste-up en en Santiago de Chile

de blanquitud y de un falso exitismo promovido por un modelo económico que ha operado como agente invisibilizador en todos o casi todos los ámbitos de la vida ciudadana.

IV. Espacio público

10. ¿Cómo participan nuestros cuerpos en la construcción del espacio público?

La construcción a partir de la corporalidad del espacio público alude a la organización y también a la libertad con que “cada uno lo estime”.

Existe la alusión a la autonomía colectiva, sentenciando: “organizados”, al libre desarrollo de ideas y libertad de expresión, es una de las improntas contundentes y visibles que buscan convivir y acomodarse a un nosotros.

La frase “que arda Chile” acompañada de la representación de una llama, nos habla del deseo de quemar el país, destruirlo, entendiendo que existe ese radicalismo como relato político que se hace carne en la calle. Vuelve a aparecer el signo peso que sustituye a la letra C, indicando la crítica al neoliberalismo.

11. ¿Qué significa el espacio público hoy?

Se responde que es “una manera de expresar el descontento”. Barcellona (1992) señala que el espacio público es donde la gente está en condición de desigualdad y de contradicción, desde esta puede exteriorizar sus conflictos. Las respuestas van hacia esa mirada, buscando visibilizar sus descontentos, donde nadie figura como dueño de ese espacio público, reforzando la idea de lo colectivo. En la misma línea, en la intervención se aprecia una reivindicación del espacio en lenguaje inclusivo, agregando la “x”.

Este espacio sin dueño, se integra de manera comunitaria, en un compartir juntos la posibilidad de instalar un discurso de las fisuras que van contrariando el paisaje dominante, empleando la acción de la protesta, portadoras de la capacidad de añadir valor a ciertos lugares, transformándolos en espacios aptos para congregarse (Endres & Senda-Cook, 2011). Como también se concibe desde el lenguaje, que de

algún modo funda el espacio público como espacio compartido (Thompson, 1996), donde debemos incluir el texto, expresado a partir de los tags y grafitis destinados a ser observados y leídos por otros; son actos sociales (Candau & Hameau, 2004).

Para finalizar, en el plano general, los folios durante el último día de revisión se aprecian intervenidos con signos de escritura adicional y de desmantelamiento, dando cuenta del proceso del palimpsesto.

6. CONCLUSIÓN

El GAM ocupa un lugar del hito urbano que ha sido consagrado dentro del imaginario social, (Fernández-Droguett, 2015), el que se transfigura en un lugar de interpelación subjetiva a las autoridades, y como reacción ante un modelo económico (Borja, 2003; Borja & Muxí, 2003; Cruces, 1998). Estas reacciones ciudadanas han sido uno de los sellos contestatarios de la sociedad chilena desde sus albores, frente al trato desigual, la falta de oportunidades en la inserción social o bien en la propuesta por los cambios que se han demandado en cada momento de la historia de Chile. El estallido social del 18 de octubre se consolida como un momento de sobreexpresión ciudadana, con paste-up, grafitis y otras expresiones artísticas, donde se toma posesión de la calle como algo propio y desbordado, quedando cuestionada la función del espacio público como espacio funcional, estructurado y definido para ciertas acciones. Las intervenciones cobran vigor y hacen alusión a un pasado común y a las disidencias sistémicas. (Achugar, 2003; Jelin & Langland).

En ese sentido, el espacio público y, en específico el GAM, no pierde su condición y carácter de patrimonio, estando sujeto a la constante apropiación por parte de los movimientos sociales transformando el espacio público de manera efímera (Tartakowsky, 2010).

En estas intervenciones con paste-up se observa no solo la resistencia frente al poder, sino la idea de proponer cambios profundos y en muchos casos refundacionales, como modificar el nombre de algunos sitios de memoria como Plaza Italia por Plaza Dignidad. Entendiendo que los bienes denominados patrimoniales y de uso público no son un bien estático, sino que están en constante potencia para

ser modificado, considerando que existe un discurso oficial que lo determina (Harrison, 2013). Por ello, es importante tomar nota desde la intervención de primera mano, de cómo la gente participa en política en la calle, acerca de aspectos específicos en los monumentos históricos que ponen en discusión la narrativa dominante de estos patrimonios, donde se percibe una escasa vinculación o cercanía ciudadana de este tipo de legado histórico (Boccaro & Ayala, 2011). Lo significativo y constante es que la fachada cada día está cambiando, de algún modo es un cambio de piel permanente y aunque las intervenciones al edificio alcanzan en ocasiones dimensiones monumentales, no se “lee” como lugar en ruina, pero sí en disputa.

Las autoridades caen en la tentación reparatoria de repintar los muros que han sido intervenidos, rayados, y estos insistentemente son intervenidos nuevamente.

Finalmente, destacar que el GAM es un sitio que recuerda también el dolor de quienes fueron asesinados o bien desaparecieron producto de los aparatos de represión, a través del paste-up que permite visibilizarlos como una zona de dolor (Barrientos, 2017). Tal como lo señala la imagen 12 los muros no callan, y esa sentencia se podría seguir cumpliendo como el rol del muro en el espacio público, como sitio de denuncia, soporte de escritura o lugar de disquisición y reparo, pero también de disidencia desde la expresión artística como acto político.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achugar, H. (2003). El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (Motivos y paréntesis). En E. Jelin & V. Langland (comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, 191-216. Madrid: Siglo XXI.
- Aliste, E. (2008). *Huellas en la ciudad: territorio y espacio público como testimonio para una geografía social*. Segunda Escuela Chile-Francia, Universidad de Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/118072>
- Augé, M. (2000). *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Barcellona, P. (1992). *Postmodernidad y comunidad. El regreso de la vinculación social*. Madrid: Trota.
- Barrientos, M. (2017). La construcción estética de la imagen en la performance Zonas de dolor de Diamela Eltit. *Aisthesis*, (61), 145-166. <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.61.8>
- Blair, E. (2002). Memoria y narrativa: la puesta del dolor en la escena pública. *Estudios Políticos*, 21, 9-28.
- Boccaro, G., & Ayala, P. (2011). Patrimonializar al indígena: Imaginación del multiculturalismo neoliberal en Chile. *Les Cahiers des Ameriques Latines*, (67), 207-230. <https://doi.org/10.4000/cal.361>
- Bonvallet, J. (2010). Discurso social y Stencil: Elementos comunes para un análisis sociosemiótico. En H. Ponce & M. T. Dalmasso (eds.) *Semiótica y discurso social*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile.
- Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza.
- Borja, J., & Muxí, Z. (2003). *El espacio público: Ciudad y ciudadanía*. Madrid: Alianza.
- Candau, J., & Hameau, P. (2004). Cicatrices murales: Les graffiti de prison. *Le Monde alpin et rhodanien*, 32(1-2).
- Cornejos, M. (2016). *El contra monumento como construcción social*. Material del curso Arte y Espacio Público, impartido en U Abierta, Universidad de Chile.
- Cruces, F. (1998). Las transformaciones de lo público. Imágenes de protesta en la ciudad de México. *Perfiles Latinoamericanos*, 12, 227-56.
- De Quincey, T. (1845). The palimpsest of the human brain. En D. Masson (ed.) *Thomas De Quincey: The Collected Writing*. Vol. XIII. New York: AMS.
- Endres, D., & Senda-Cook, S. (2011). Location matters: The rhetoric of place in protest. *Quarterly Journal of Speech*, 97(3), 257-282.
- Fernández-Droguett, R. (2015). Lugares de memoria de la dictadura en Chile. Memorialización incompleta en el barrio Cívico de Santiago. *Bitácora Urbano/Territorial*, 25(1), 131-136. <http://dx.doi.org/10.15446/bitacora.v1n25.47588>
- Foucault, Michel (1980) *History of Sexuality, vol I*. New York: Vintage..
- Gándara, L. (2002). *Graffiti*. Buenos Aires: Eudeba.
- Garcés, M. (2020). *Estallido social y una nueva Constitución para Chile*. Santiago: LOM.
- Harrison, R. (2013). *Heritage. Critical Approaches*. Londres: Routledge.

- Jelin E., & Langland V. (2003). Introducción. Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente. En E. Jelin & V. Langland (comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, 1-18. Madrid: Siglo XXI.
- Jiménez-Yañez, C. (2020). # Chiledespertó: causas del estallido social en Chile. *Revista Mexicana de Sociología*, 82(4), 949-957.
- <http://dx.doi.org/10.22201/iis.01882503p.2020.4.59213>
- Mayol, A. (2019). *Big bang. Estallido social 2019: Modelo derrumbado-sociedad rota*. Santiago: Catalonia.
- Morales Quiroga, M. (2020). Estallido social en Chile 2019: participación, representación, confianza institucional y escándalos públicos. *Análisis Político*, 33(98), 3-25. <https://doi.org/10.15446/anpol.v33n98.89407>
- Oliva, M. E. (2017). Intelectuales afrodescendientes: apuntes para una genealogía en América Latina. *Tabula Rasa*, 27, 45-65. doi: <https://doi.org/10.25058/20112742.444>
- Peralta, G. (2021). *¿Quién fue el General Manuel Baquedano?* Stock Disponible, Canal Vía X. Recuperado de <https://youtu.be/EK3fYy5Tpx8>
- Richards, N. (1986). *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*. Melbourne: Art & Text.
- Sanfuentes, O. (2016). Reflexiones en torno al rol del monumento en el espacio público. En D. Marsal (ed.), *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural*, 279-291. Santiago: FONDART 2011.
- Tartakowsky, D. (2010). *Manifestes à Paris, 1880-2010*. París: Champ Vallon.
- Tijoux, M.E. (2017). *El cuerpo como cicatriz. Relaciones coloniales y violencia racista*. Bibliografía Curso U. Abierta. Interculturalidad, Migración y Racismos. Universidad de Chile. Recuperado de: http://uabierta.uchile.cl/c4x/Universidad_de_Chile/UCH_22/asset/Tijoux_2017.pdf
- Thompson, J. (1996). La teoría de la esfera pública. *Voces y culturas*, 10, 81-110.

