

“DESOBEDIENCIA ES HABITAR LA REVUELTA”

(GRAFFITI, SANTIAGO DE CHILE, NOVIEMBRE 2019)

REVISITANDO LA REBELIÓN DE LOS ARTEFACTOS EN EL
CHILE DEL SIGLO XXI

Flora Vilches

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2023, pp. 273–293

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.2.96035>



ABSTRACT

The Chilean social uprising of October 2019 led to intense, massive protests against the abuses people experienced under the modern neoliberal system. Several everyday artifacts and technologies became part of the protests. Santiago was constantly transformed at a vertiginous rate by ephemeral events that left low-permanence material traces. Part of the graffiti, flags, sculptures, and clothing alluded to Pre-Hispanic populations bearing witness to an apparent transversal solidarity to denounce the temporal depth of abuses against Indigenous peoples that continue to exist. Drawing on this social and political contingency, I identify some traits that contribute to the long-term Pre-Columbian art/archaeology debate explored in this special issue.

KEYWORDS

Social protest; Artifacts; Modernity; Indigenous peoples; Chile.

I. Introducción

Hace más de mil años, a través de escenas retratadas en vasijas de cerámica y paredes de sus templos, los Moche representaron vívidamente cómo una variedad de artefactos de su quehacer habitual adquiriría vida propia. Me refiero al clásico tema iconográfico del arte mochica conocido como *La rebelión de los artefactos* donde objetos comunes como jarras, herramientas y prendas de vestir cobraban vida tomando el control del mundo creado por los humanos.¹ Fuese esta una situación de anarquía causada por fuerzas mitológicas o por un ser humano, el arqueólogo Jeffrey Quilter cree que los Moche debieron haber experimentado una gran ansiedad, propia de un “mundo vuelto al revés” donde se rompe el orden establecido. Esa misma ansiedad frente a un mundo material que nos desafía quedó recientemente de manifiesto en Chile fruto de una profunda crisis social cuyo principal nodo de expresión fue la calle.

El 18 de octubre de 2019 marcó el inicio de lo que se ha conocido como “estallido social”. Chile literalmente explotó. Desde esa tarde hasta la llegada de la pandemia del COVID-19, se desarrolló un período de masivas e intensas protestas contra el abuso y maltrato del sistema económico y social neoliberal. La gente salió a las calles y junto con ellos una serie de artefactos y tecnologías de la vida cotidiana se rebelaron haciéndose parte de la protesta. La desobediencia fue la manera de habitar la revuelta y en ese proceso la ciudad se transformó, emergiendo como un nuevo espacio público que provocó ansiedad en más de uno a raíz de la serie de estructuras y conceptos que se transgredieron. Dentro de ese enjambre de experiencias atravesadas por la materialidad, es posible identificar algunos elementos que permiten contribuir al debate que propone Lisa Trever para este volumen.

Pero, ¿qué relación puede existir entre calles subvertidas por una revuelta social y la histórica disputa entre la historia del arte y la arqueología en contextos precolombinos? Pues bien, el estallido social en Chile permite explorar arqueológicamente uno de los proyectos fallidos de la modernidad capitalista, tal como lo han venido demostrando arqueólogos en otras partes del globo, como Alfredo González-Ruibal o Rodney Harrison.² Sabemos que es justamente en el corazón de la modernidad capitalista donde se gesta la disputa entre el arte y la arqueología. Si a ello sumamos el hecho que el divorcio entre arte y arqueología en Chile se expresa de manera más clara en las formas de exhibición de lo precolombino que en el debate académico propiamente, la calle adquiere aún mayor rele-

1

Jeffrey Quilter, *The Moche Revolt of Objects*, en: *Latin American Antiquity* 1/1, 1990, 42–65.

2

Alfredo González-Ruibal, *Modernism*, en: Paul Graves-Brown, Rodney Harrison and Angela Piccini (eds.), *The Oxford Handbook of The Archaeology of the Contemporary World*, Oxford 2013, 306–320; Rodney Harrison, *Surface Assemblages. Towards an Archaeology in and of the Present*, en: *Archaeological Dialogues* 18/2, 2011, 141–161.

vancia en tanto espacio de representación material y visual de la crisis del modelo neoliberal actual.³

Si bien este proceso de re-modelación del espacio público se vivió en diversos puntos del país, solo me voy a referir a algunas experiencias que acontecieron en la ciudad de Santiago, lugar que habito y donde pude registrar algunas de ellas. La intensidad y envergadura de la protesta, de hecho, motivó la urgencia de muchos por registrar y comprender este fenómeno desde distintos enfoques y formatos.⁴ En ese contexto, la arqueología se presentó como una aproximación especialmente adecuada, ya que las modificaciones de la ciudad conformaron una constante sucesión de eventos efímeros a ritmo vertiginoso que dejaban rastros materiales de muy baja permanencia. Ollas, rejas, papeles, cucharas de palo, pintura, antenas satelitales, esculturas públicas, lápices, muros, veredas y semáforos, se movilizaron o fueron objeto de la movilización de otros artefactos, elementos (fuego), y seres humanos (manifestantes y fuerzas policiales) [Fig. 1, Fig. 2 y Fig. 3]. Al adquirir agenciamiento, un conjunto de objetos se rebeló, al más puro estilo moche, y encarnó el malestar de la población. La animación más radical de todas fue probablemente la del espíritu de un perro callejero de color negro apodado *Matapacos*.⁵ Pese a que el *Matapacos* había muerto hace un par de años, su espíritu luchador fue rememorado y objetivado en todo tipo de materialidades, incluyendo cuerpos humanos [Fig. 4].

El dinamismo y multidimensionalidad que caracterizó la movilización de artefactos de la revuelta, la diversidad de enfoques con que se han abordado los variados ejercicios de registro e interpretación de los mismos, así como muchas de las respuestas a la “nueva ciudad” por parte de sus habitantes, dan cuenta de la vigencia de cuestiones que James Clifford ha discutido extensivamente a propósito de la re-colección de objetos. En su cuadro del sistema arte/cultura bien señala cómo los límites del arte y ciencia, lo estético y lo antropológico, no son permanentes.⁶ Al contrario, son histórica-

3

La historia del arte precolombino en Chile no alcanza a constituir una disciplina de estudio consolidada como en los EEUU o Europa, o incluso en otros países latinoamericanos, pese a que existen algunos programas a nivel universitario. Digamos que la dimensión “artística” o “visual” de lo prehispánico se ha desplegado más bien como una de varias áreas temáticas de la arqueología antropológica que trata con imágenes, donde destacan los estudios de arte rupestre y de iconografía de diversas materialidades.

4

Para una síntesis de aproximaciones antropológicas al estallido social ver Francisca Márquez, *Anthropology and Chile's Estallido Social*, en: *American Anthropologist* 122/3, 2020, 666–683; ver también Francisca Márquez, *Antropologías en el extremo sur. Del silenciamiento al estallido*, en: *Vibrant. Virtual Brazilian Anthropology* 18, 2021; Carla Pinochet, *Disrupting Normalcy. Artistic Interventions and Political Mobilisation against the Neoliberal City* (Santiago, Chile, 2019), en: *Social Identities* 27/5, 2021, 538–554.

5

“Matapacos” refiere a que este perro solía acompañar a los estudiantes que protagonizaron las movilizaciones de 2011, enfrentándose y desafiando la represión policial. En Chile los carabineros o policías son apodados “pacos”.

6

James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, MA 1988, 224.



[Fig. 1]
Manifestantes en barricada alimentada por artefactos varios, 2019. Fotografía © José Luis Riseti.



[Fig. 2]

Manifestante con sartén y cuchara, 2019. Fotografía © José Luis Rissetti.



[Fig. 3]

Manifestantes con escudos reciclados, 2019. Fotografía © José Luis Rissetti.



[Fig. 4]
“Matapacos” entrevistado por periodista, 2019. Fotografía © Flora Vilches.

mente específicos, aun cuando en cada momento distintos tiempos y categorías tiendan a percolarse. Eso es lo que justamente ha quedado de manifiesto en las calles de un Santiago revolucionado.

II. La revuelta en clave indígena

Tal como lo hemos indicado, el estallido social de 2019 vino a coronar años de malestar, abuso y desigualdad; el alza de 30 pesos que la tarifa del metro experimentó en octubre sólo gatilló una indignación popular latente. He ahí que una de las primeras consignas de la protesta fue “No son 30 pesos son 30 años”, aludiendo a los años transcurridos desde el retorno a la democracia; suma que prontamente se extendió a “No son 30 pesos son 46 años”, agregando el lapso de la dictadura cívico-militar e instauración del modelo neoliberal. Sin embargo, la variante más reveladora y que nos demuestra el vínculo con la discusión que aquí nos convoca llega con “No son 30 pesos son 500 años”. Allí se establece la profundidad temporal de una lógica abusiva que excede con creces el modelo económico imperante, denunciando la condición estructural del trato que históricamente han recibido los pueblos indígenas en este territorio.

El sociólogo Alberto Mayol recurre a Marcel Mauss y a su ensayo sobre el don para interpretar algunas claves del estallido y la crisis del neoliberalismo.⁷ De acuerdo a su análisis, lo que promovió el quiebre fue una falla estructural del mecanismo de operación económica, pues en la lógica neoliberal no existe la reciprocidad.⁸ Sin embargo, lo más grave es que esta falla técnica iba acompañada de una falla ritual en el proceso de gestión política, ya que el gobierno fue incapaz de otorgarle un marco simbólico – y compensatorio – a la desigualdad material que produce el modelo. En otras palabras, durante años se acumuló una deuda que no es solo monetaria sino moral. De esta forma, dice Mayol, “los chilenos parecen haber hecho su propio *potlach* precisamente porque la institucionalidad no lo hacía”, un *potlach* cuya expresión material fue literalmente la revuelta de los artefactos: “se destruyeron bienes, se quemaron bienes, se distribuyeron bienes, se insultó a los poderosos”.⁹

Simbólicamente, este *potlach* era una forma de restituir la dignidad de los que nunca ganan. En efecto, la consigna “hasta que la dignidad se haga costumbre”, que también emergió en los primeros

7

Alberto Mayol, *BIG BANG. Estallido social 2019*, Santiago 2019.

8

Para Mauss el “don” es una institución de intercambio que supone reglas de reciprocidad y que ha sido fundamental en la organización de sociedades tradicionales. El don es un regalo que conduce a una acción recíproca y, en definitiva, a una cadena de intercambios obligatorios; el don es un acto de dar, recibir y devolver, todo junto. Una de sus formas es el *potlach*, ceremonia ritual propia de las sociedades de la costa noroccidental de Norteamérica, donde se llevan a cabo estas “prestaciones totales” en que se regulan los excedentes económicos. Para más detalles ver Marcel Mauss, *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, Buenos Aires 2009 [1925].

9

Mayol, *BIG BANG*, 110.

días del estallido, condiciona la duración del *potlach* hasta que éste se constituya como rito.¹⁰ Ahora bien, si el sentimiento de malestar ciudadano por una deuda material y moral del modelo neoliberal catalizó el estallido, no es de extrañar que la protesta se haya vestido de símbolos étnicos. Mayol sostiene que ante la desigualdad redistributiva la sociedad solo puede recurrir a la búsqueda de la justicia más simple, por ello se vuelca hacia el origen, “se pide el principio”.¹¹ Y ese principio en Chile está marcado por otra deuda del Estado, la deuda histórica con el pueblo mapuche que desde hace 500 años reclama derechos fundamentales como la autodeterminación. Tanto así que desde un comienzo llamó la atención en la movilización la ausencia de banderas de partidos políticos, en contraste con la proliferación de la bandera mapuche en dos de sus versiones. La más popular sin duda fue la *Wenüfoye*, adoptada en 1992 por el movimiento mapuche, y en menor medida, la que incluye un *Wüñelfe* o lucero de ocho puntas, cuyo uso se remontaría a inicios del siglo XVIII [Fig. 5].¹²

La solidaridad con el abuso histórico que ha sufrido el pueblo mapuche no se limitó a que los manifestantes portaran sus banderas, también se expresó en rayados y grafitis diseminados por la ciudad. Así lo demuestra el análisis de contenido de mensajes en frases escritas en muros y objetos adyacentes realizado por Darío Quiroga y Julio Pastén, donde “Pueblos Originarios” apareció como una de las 27 categorías identificadas.¹³ Al igual que las restantes, en todas ellas se cruzan dos grandes ejes narrativos: Abuso-Represión y Dignidad-Resistencia. “Pueblos Originarios” está cruzada por la persistencia de la memoria y la denuncia de violaciones a los derechos humanos que se expresa en las palabras *newen*, *werken* y *wallmapu*. Todas palabras escritas en *mapudungun*, idioma del pueblo mapuche, y que suelen ir asociadas a frases que aluden a jóvenes mapuche muertos a manos de agentes del Estado, como Matías Catrileo y Camilo Catrillanca: “catrillanca esto va por ti”, “catrillanca presente” o “esto va por ti matias catrileo”.¹⁴

Es destacable que en el registro de Quiroga y Pastén todo lo que refiere a pueblos originarios está representado exclusivamente por el pueblo mapuche, probablemente porque es el mayoritario en el

10

Esta consigna proviene de la canción “La dignidad se convierte en costumbre” del cantautor chileno Patricio Manns y que fue dedicada a Bautista van Schouwen, dirigente del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) desaparecido en diciembre de 1973.

11

Mayol, BIG BANG, 195.

12

Stanislas-Marie-César Famin, Los Araucanos, en: *Historia de Chile*, Barcelona 1839.

13

Darío Quiroga y Julio Pastén, *Alienígenas. El estallido social en los muros*, Santiago 2020. El estudio contempla el contenido de mensajes escritos en muros y objetos adyacentes registrados fotográficamente en nueve manzanas (36 cuadras) del centro de Santiago los días 6, 7, 8 y 9 de noviembre.

14

Ibid., 98.



[Fig. 5]
Bandera *Wenüfoye* (arriba) y bandera *Wüñel'e* (abajo), 2019. Fotografía © José Luis Rissetti.

país, pero además porque ha sido el movimiento más violentamente reprimido en las últimas décadas. Aun así, la frecuencia de estas frases y palabras está muy por debajo de otras categorías que refieren al Estado y al sistema neoliberal en general. Una forma de interpretar esta diferencia numérica, es que la eficacia simbólica (y ritual) del componente indígena reside justamente en su dimensión visual, como lo demuestra la multiplicación de banderas. A ello se suma la interpelación directa a instituciones que tratan con el pasado pre y post hispano de pueblos originarios: el Museo de Arte Colonial San Francisco y el Museo Chileno de Arte Precolombino. Aquí tampoco hay consignas, puesto que el mensaje consiste en la intervención de los nombres de las instituciones mediante el borramiento de aquellos términos que denotan la trama de dominación y exclusión del indígena: al primero se le tacha el término que lo designa: “colonial”, y al segundo su filiación político-republicana: “chileno”.

En esa misma línea de corregir la estructura de poder mediante un gesto performativo y visual más que por la palabra escrita, destacan las esculturas que fueron dispuestas por el *Colectivo Originario*, integrado por artesanos indígenas, en el epicentro de la “zona cero” a comienzos de diciembre. Se trató de tres figuras talladas en madera que representan a tres pueblos originarios: Mapuche, Diaguita y Selknam. La gente circula entre ellas, les cuelga banderas, deposita ofrendas, las retratan y se sacan *selfies*. Esta, sin duda, constituye una de las resignificaciones más potentes del espacio público. El colectivo dispuso las esculturas mirando al poniente, dando la espalda al monumento al General Baquedano, ícono patrimonial y republicano de la Plaza Italia [Fig. 6]. Esta plaza es además reconocida como un punto neurálgico de la capital donde suelen llevarse a cabo celebraciones de todo orden, pero también ha representado históricamente la frontera de la segregación social, separando espacialmente, en un eje este-oeste, a ricos de pobres. No es de extrañar que desde el inicio del estallido se haya transformado en el centro de la protesta, siendo prontamente rebautizada por los manifestantes como Plaza de la Dignidad. Aquí es donde más claramente se ha protagonizado una constante disputa de poder entre el gobierno y los manifestantes, la cual se ha expresado no solo en enfrentamientos directos sino en la intervención permanente de los símbolos materiales de ambas partes. Sin ir más lejos, durante la pandemia ambos símbolos dejaron de habitar el lugar. Primero las esculturas indígenas fueron “secuestradas”, para luego ser recuperadas por sus creadores y hoy están en exhibición en el Museo del Estallido Social; mientras que el monumento al General Baquedano tras largas disputas sobre su estado de conservación, fue removido indefinidamente por agentes del gobierno para su mantención durante el mes de marzo de 2021, dejando su pedestal vacío.

Por último, si la revuelta pudiera tener un rostro propio – en clave indígena, por cierto –, este sería el de Camilo Catrillanca, el joven comunero mapuche asesinado por fuerzas policiales en 2018 y cuya muerte marcó un caso emblemático de abuso institu-



[Fig. 6]
Esculturas en madera del *Colectivo Originario* en Plaza de la Dignidad – Plaza Baquedano,
2019. Fotografía © Flora Vilches.

cional, donde confluyó la mentira, la corrupción y el uso indiscriminado de violencia estatal en un territorio fuertemente militarizado como única respuesta del gobierno para lidiar con el “conflicto mapuche”. La imagen del rostro de Catrillanca aumentó significativamente a partir del aniversario de su asesinato, a mediados de noviembre, siendo reproducida en distintos soportes de la ciudad mediante variadas técnicas. El valor simbólico de su imagen es constantemente remarcado en complicidad con el ritmo vertiginoso de la revuelta. Esta última relación se traduce en la rápida y constante reconfiguración de los muros, cuyas intervenciones van produciendo nuevos significados conforme se van interrelacionando los diversos elementos allí dispuestos.

Tal es el caso de lo que sucedió con una de las serigrafías de Catrillanca que el colectivo *Serigrafía Instantánea* pegó el 14 de noviembre en el muro perimetral del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), localizado a un par de cuadras de la Plaza de la Dignidad [Fig. 7]. A los pocos días, un lienzo de papel de las *Brigadas Territoriales* que dice “Organizarnos y luchar por una nueva sociedad!!!” queda levemente traslapando la parte superior de la serigrafía. Dos semanas más tarde, la serigrafía es intervenida por el colectivo *Museo de la Dignidad* cuyo *modus operandi* consistía en poner marcos dorados a diversas expresiones visuales dispuestas en muros de la zona cero con motivo del estallido.¹⁵ Así el rostro de Catrillanca quedó circunscrito por un marco rectangular de madera biselada pintada con spray dorado. En días posteriores en su margen inferior se agregó un *sticker* con la palabra “newen”.¹⁶ Poco más de un mes después, el 22 de diciembre, el ojo izquierdo de Catrillanca aparece tachado con una cruz roja, mientras que en el marco se escribe con tinta azul la frase “k vuelva Lautaro!!!”.

Las sucesivas intervenciones de la serigrafía de Catrillanca en el GAM son capaces de ilustrar la relación de recursividad que caracterizó a varias de las prácticas callejeras que acontecieron durante la revuelta. Vemos así como muchas intervenciones tienen directa relación con los diferentes sucesos que fueron ocurriendo en el marco de las movilizaciones. La cruz roja en el ojo de Catrillanca, por ejemplo, hace una alusión directa al creciente número de víctimas de daño ocular a manos de las fuerzas policiales durante las protestas.¹⁷ La frase “k vuelva Lautaro!!!” hace un guiño a la ausencia de líderes del movimiento, pero al invocar a Lautaro – uno de los líderes mapuche de la Guerra de Arauco en la primera

15

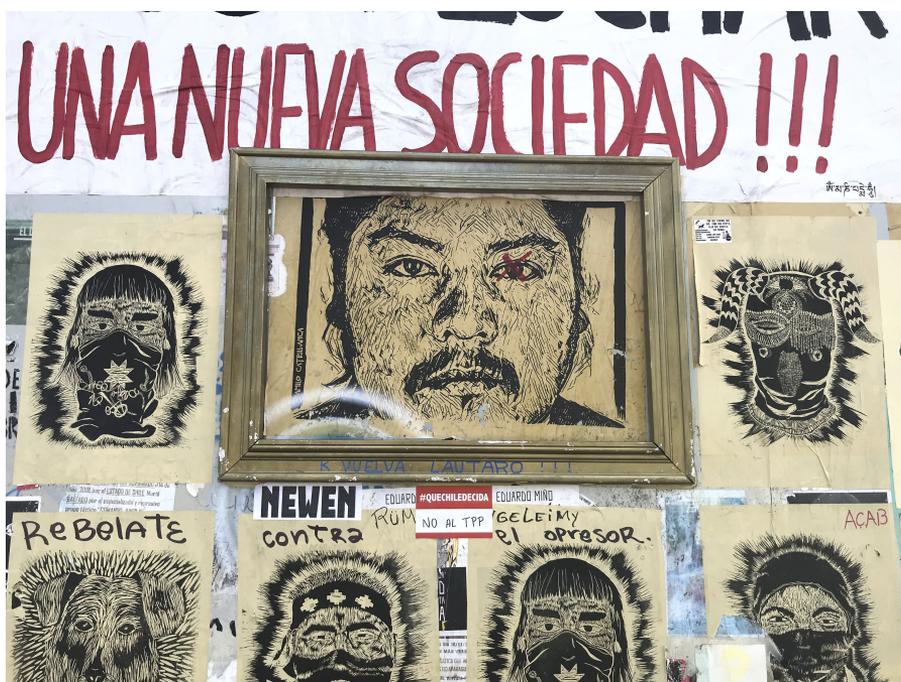
Damaris Torres, Museo de la Dignidad, la galería de arte a cielo abierto que está en plena Alameda, en: *Diario La Tercera*, 24 de diciembre de 2019 (consultado 2 febrero 2023).

16

Newen en *mapudungun* significa fuerza o energía.

17

Según cifras del Instituto Nacional de Derechos Humanos, la cantidad de víctimas por daño ocular durante la revuelta (entre octubre de 2019 y marzo de 2020), alcanzó a 400. Destacan los casos de Fabiola Campillay y Gustavo Gatica quienes sufrieron la pérdida total de ambos ojos.



[Fig. 7]

Serigrafía del colectivo *Serigrafía Instantánea* con el rostro de Camilo Catrillanca pegada en muro del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) con marco del colectivo *Museo de la Dignidad* y otras sucesivas intervenciones anónimas, 2020. Fotografía © Flora Vilches.

fase de la conquista española –, también subraya el rechazo a que una desprestigiada clase política asuma dicho rol. El mensaje de las *Brigadas Territoriales*, por su parte, lleva implícito el deseo del 80% del país que en octubre de 2020 aprobó la redacción de una nueva Constitución a manos de una Convención Constitucional conformada exclusivamente por miembros elegidos popularmente, vale decir: “una nueva sociedad”. Deseo que fue ratificado en un nuevo acto democrático en mayo de 2021 cuando los constituyentes fueron electos por la ciudadanía.

III. ¿Desobedecer es habitar la revuelta?

A través de los casos presentados queda en evidencia cómo la desobediencia efectivamente habitó la revuelta, principalmente mediante transformaciones en la función, significación y localización de artefactos, personas y espacios. En varias ocasiones, dichos desplazamientos transgredieron reglas profundamente arraigadas en las conductas de la población, ilustrando la vigencia del cuadro de James Clifford. En lo que respecta a las intervenciones visuales de muros como los del GAM, resulta interesante que en la mayoría de los casos estas no fueron realizadas por artistas reconocidos como tales. Si bien existieron algunos ya consagrados y otros llegaron a serlo conforme el avance de la movilización, el grueso de las expresiones vino de la mano de personas anónimas. La rapidez e insistencia por dejar plasmadas sus huellas se tradujo en muros dinámicos de uso colectivo que pocas veces admitían la permanencia de individualidades y donde la división entre lo que constituye arte y no arte, poco importaba. Todo lo contrario a la lógica neoliberal que glorifica el individualismo.

No obstante lo anterior, por todo lo que se transgrede y desafía, también aparecen otras instancias más resistentes al cambio, dejando en evidencia categorías profundamente modernas que han calado hondo en el actuar de los propios manifestantes. El colectivo Museo de la Dignidad ilustra bien este caso. Su intención fundante era conservar algunas de las expresiones visuales de la protesta ante su eventual desaparición, ya fuera por la propia intensidad del fenómeno o por prácticas de censura estatal. Sin embargo, la selección de los casos pasó por optar por mensajes “no violentos” y que tuvieran relación con la palabra “dignidad”, abriendo un flanco de debate sobre lo que constituye un acto de violencia o sobre qué se relaciona con la dignidad. Este debate, aunque no vinculado al actuar del Museo de la Dignidad, fue una de las discusiones explícitas en el seno de las movilizaciones, quedando expuesto en una serie de rayados que aludían a la criminalización de la protesta por parte del gobierno.

Por otro lado, el medio de selección del colectivo fue el marco icónico del museo decimonónico y moderno, el cual probablemente pretendía otorgarle dignidad a las piezas seleccionadas que, coincidentemente, eran de autores conocidos. Debemos convenir en que el marco de la serigrafía de Catrillanca cumplió con el obje-

tivo de conservarla, impidiendo que sufriera intervenciones que comprometieran su integridad. Probablemente, el marco contribuyó a inspirar respeto a diferencia de otras serigrafías idénticas que fueron rápidamente tapadas por otras intervenciones gráficas. Sin embargo, otras expresiones visuales que fueron enmarcadas por el colectivo no corrieron la misma suerte, pues los propios manifestantes fueron progresivamente despojando partes de la estructura en la medida que las requirieron como material combustible de barricadas. Sería necesario observar si fue más bien la imagen de Catrillanca la que permitió la supervivencia del marco o viceversa. En otras palabras, ¿habrá sido el *newen* de la imagen del joven mapuche tomada y retocada solidariamente por quien fuera, *wingka* o no *wingka*, o bien, la investidura del marco decimonónico como gesto de protección?¹⁸ ¿Será factible, tal vez, la propia mezcla de ambas? Una expresión de suyo colectiva así como (in)voluntariamente descolonial posibilitada por, y aprovechada desde, el caótico “mundo al revés” de la revuelta.¹⁹

Desde la perspectiva de quienes realizaron registros de intervenciones callejeras, también afloran – y desde veredas ideológicas contrapuestas – dicotomías modernas largamente superadas por el propio debate arte/artefacto. Comenzando por los científicos sociales que efectuaron el registro de rayados y que explícitamente celebran este tipo de intervenciones en la ciudad, la elección del perímetro a registrar tuvo como primera convicción no seleccionar los rayados “bellos” o que más les llamaran la atención, sino que hacer un registro completo de cualquier palabra “aunque fuera [escrita] con plumón o lápiz pasta. [...Ellos...] representan una estética más bien prosaica y caótica, al punto de llegar a la saturación de los muros.”²⁰ Aparte de oponer lo bello y lo feo, lo armónico y lo prosaico, los criterios de selección también denotan la valorización de ciertas técnicas y materiales por sobre otros.

Desde un ángulo políticamente opuesto, el arquitecto y urbanista Iván Poduje en su *Crónica urbana del estallido social*, se refiere a las esculturas del *Colectivo Originario* con adjetivos no muy diferentes a los ocupados por los científicos sociales:

Uno de los componentes *más extraños* de esta apropiación del espacio público fue una *especie de memorial* con tres tótems de madera tallada (...) *Ninguno estaba muy bien tallado* y en conjunto con el suelo de tierra y el polvo que despiden las bombas lacrimógenas daba la impresión de *un lugar*

¹⁸

La palabra *wingka* en *mapudungun* es utilizada para denominar a quienes no pertenecen al pueblo mapuche.

¹⁹

Para una discusión sobre las “estéticas múltiples de la descolonización mapuche” ver Claudio Alvarado Lincopi y Enrique Antileo Baeza, *Gráficas Mapuche. Visualidades de un movimiento 1935–2018*, Valparaíso 2022.

²⁰

Quiroga y Pastén, *Alienigenas*, 22.

*abandonado y precario, pero con una mezcla de santería y devoción. Representaba muy bien la estética que comenzó a plasmarse.*²¹

Una estética que Poduje evalúa con resignación, en el mejor de los casos, mientras que los científicos sociales comenzaron a apreciar con el tiempo: “En principio esto nos pareció una debilidad [no limitarse a seleccionar los rayados mas “bellos”], pero con el paso del tiempo nos ha resultado una extraordinaria oportunidad.”²²

Esta resistencia a una nueva forma de visualidad lleva a preguntarse hasta qué punto la desobediencia habita la revuelta o, en caso que llegara a habitarla, hasta qué punto es posible que se vuelva costumbre. Tal como reflexiona Nelson Beyer, una de las consignas que nos legó el estallido social fue “Mata a tu paco interior” [Fig. 8], cuyo ingenio reside en que logra captar que el uso de la fuerza por parte de la institución policial no es exclusivo de ella, sino que también define al Estado moderno, y es “constituyente de la subjetividad política que le es consustancial”.²³ Cabe preguntarnos, entonces, si nuestro paco interior está dispuesto a tolerar e inaugurar formas otras de expresión que efectivamente se alejen de la lógica neoliberal que tanta rabia y maltrato ha producido en la ciudadanía.

Esa misma pregunta podría hacerse extensiva a la profundidad del mayor gesto solidario de la revuelta objetivado en el mar de banderas mapuche que inundaron la ciudad y que, por un par de meses, nos permitieron olvidar varias de las diferencias modernas que aún nos acechan. ¿Serán suficientes para organizarnos y luchar por una nueva sociedad, donde las deudas económicas, morales e históricas se salden? ¿Estará en lo cierto el historiador mapuche Fernando Pairican al sugerir que la ubicuidad de la bandera mapuche nos revela como una sociedad más plurinacional de lo que la élite admite?²⁴

Pairican pareció estar en lo cierto cuando Elisa Loncon, mapuche y lingüista, fue electa presidenta de la Convención Constitucional en julio de 2021. No obstante, el proceso de escritura del nuevo documento reveló que entre las normas aprobadas que causaron mayor controversia, no sólo en la élite, están aquellas vinculadas a la agenda indígena: plurinacionalidad, autonomía y restitución de tierras. Aun así, Pairican mantuvo su optimismo al vislumbrar

²¹

Iván Poduje, *Siete cabezas. Crónica urbana del estallido social*, Santiago 2020, 126–127, énfasis mío.

²²

Quiroga y Pastén, *Alienígenas*, 22.

²³

Nelson Beyer, ¿La encarnación de una exigencia contradictoria? Algunas reflexiones en torno a la violencia policial, en: Kathya Araujo (ed.), *Hilos tensados. Para leer el octubre chileno*, Santiago 2019, 363.

²⁴

Fernando Pairican, La bandera Mapuche y la batalla por los símbolos, en: *Ciper Académico*, 11 de abril de 2019 (consultado 2 febrero 2023).



[Fig. 8]

Grafiti “Mata tu paco interior” en Barrio Lastarria, 2019. Fotografía © Flora Vilches.

la nueva Constitución como una vía política democrática capaz de encauzar el diálogo y canalizar las aspiraciones de los pueblos originarios en un marco jurídico justo. En ese sentido afirmaba que “... cuando tú te atreves a resolver estos conflictos también sanas a la sociedad no indígena de una construcción cultural que ha sido el racismo [...] El proceso de sanación también debe ser largo, porque larga ha sido la violencia.”²⁵ Violencia que el propio Pairican reconoce que se ha incrementado de parte de grupos del movimiento mapuche radicalizados, quienes se han negado al diálogo con el gobierno dando cuenta de la complejidad y heterogeneidad de toda sociedad. En septiembre de 2022, sin embargo, el optimismo de Pairican se diluyó cuando un aplastante 62% de los electores rechazaron la propuesta de nueva Constitución, confirmando que el proceso de sanación será más largo de lo anticipado.

IV. Epílogo (en desarrollo)

La desigualdad social contra la cual Chile se rebeló a fines de 2019 ha sido subrayada durante la pandemia y, para algunos, se profundiza con el rechazo a una propuesta constitucional que, pese a sus falencias, se fundaba en la garantía de derechos sociales e inclusión de grupos históricamente marginados. El proceso de autocrítica y de comprensión de este resultado ha sido complejo, pues las contradicciones abundan, y está lejos de concluir. Mientras tanto, se activó un nuevo episodio constituyente donde la próxima propuesta ya no será escrita por una “asamblea constituyente”, sino por una Comisión Experta designada por el Congreso y debatida por un Consejo Constitucional electo popularmente, con una clara disminución de la participación de pueblos indígenas. Un escenario completamente diferente al de 2019, donde la obediencia – o tal vez un tipo muy diferente de desobediencia, más reaccionaria y moderna – comienza a emerger desde distintos flancos.

En este contexto, a tres años de su montaje en 2020, sigue pareciendo notable la manera en que el Museo Precolombino finalizó su exposición “Mujeres: ecos del pasado, voces de hoy”, en la cual supo recoger el clamor de la calle no solo a propósito del estallido social sino que del mayo feminista de 2018.²⁶ El Museo convocó a un centenar de mujeres de diversas edades, condiciones social, territorios, pueblos, quehaceres y experiencias de vida, pidiéndoles que eligieran una figura femenina de sus colecciones precolombinas y que expresaran las ideas, pensamientos o emociones que esta les inspiraba, provocaba o sugería. Pues bien, la última sala, inmaculadamente blanca, sólo contenía una vitrina isla con un conjunto de piezas “mudas”, según las llamó el equipo curatorial.

²⁵

Andrés Gómez, Fernando Pairican, *Diario La Tercera*, 12 de mayo de 2022 (consultado 2 febrero 2023).

²⁶

Mujeres. Ecos del pasado, voces de hoy (exh. cat. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino), ed. por Carole Sinclair y José Berenguer, Santiago 2020.

Son aquellas piezas arqueológicas que ninguna de las mujeres convocadas a dialogar con ellas eligió. Son las marginadas, las subalternas, las ninguneadas. Ello nos demuestra que siempre hacemos elecciones y, por todo aquello que seleccionamos, siempre dejamos algo de lado. Aun así, esta vez el museo se las arregló para acogerlas y dejar que hablaran por sí mismas, más allá de si son arte o artefacto. Me parece toda una rebelión, un gesto noble que es de esperar se convierta en costumbre, en medio de un proceso de sanación que se advierte largo, pero ojalá no tanto, como para que sus actores no se conviertan en nuevas piezas de museo condenadas al dilema binario moderno.

[Flora Vilches](#) es arqueóloga por la Universidad de Chile y PhD en Historia del Arte y Arqueología por la Universidad de Maryland. Actualmente es académica del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. Su investigación se centra en el estudio del pasado contemporáneo, particularmente del capitalismo industrial minero en la región de Antofagasta y de diversas manifestaciones materiales de la contingencia social, tanto en Santiago como en otras regiones de Chile. Paralelamente a su investigación en arqueología, integra proyectos interdisciplinarios en el campo de las artes y antropología visual. Estas colaboraciones funcionan como un terreno de reflexión para pensar en los modos de representación y objetivación del pasado-presente.