

Silvio Valderrama Gómez

Licenciado en Letras Hispánicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente realiza estudios de Doctorado en Estudios Americanos en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile.

Matar a la muerte. Trasfondos de la estética de la violencia en la revuelta popular chilena de 2019¹

To kill Death.

*Backgrounds of the Aesthetics of Violence in the
Chilean popular revolt of 2019*

¹ Este artículo surge del segundo capítulo de mi tesis “Trayectorias populares en resistencia. Memoria cultural de carácter popular en Chile y América a inicios del siglo XXI (2000-2020)”, la cual ha sido elaborada para optar al grado de Doctor en Estudios Americanos en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile.

Resumen

El presente trabajo surge de una sección de mi tesis doctoral “Trayectorias populares en resistencia. Memoria cultural de carácter popular en Chile y América a inicios del siglo XXI (2000-2020)” dedicada a la revuelta popular de 2019 en Chile. Expone una reflexión crítica sobre el rol que cumplió la estética de la violencia en algunos casos específicos durante dichas movilizaciones. Este proceso, impulsado inicialmente por los estudiantes secundarios chilenos y que congregó más tarde a diversos actores de la sociedad civil, se vio marcado por una gran explosión de material gráfico, expuesto mediante la intervención del espacio público, en las calles de las principales ciudades del país. Dentro de las diversas demandas y planteamientos que es posible

rastrear en estos materiales, destacan imágenes con un potente grado de violencia estética, propias de un contexto también violento como lo fue la represión estatal-policial vivida por la población civil durante las movilizaciones. Es en este punto donde centraremos la mirada con el fin de dar cuenta de cómo estas imágenes se nutren de tradiciones culturales específicas y una memoria cultural e histórica propia de los sectores populares. Desde ahí, será posible considerar algunos alcances de este tipo de manifestaciones, al tiempo que constatar cómo esta estética de la violencia contrasta y dialoga con la violencia real experimentada por los sectores populares en diversos contextos y, específicamente, durante la revuelta popular de 2019.

Palabras clave: Revuelta popular, Chile, gráfica política, arte callejero, iconoclasia, estética de la violencia, memoria cultural.

Abstract

This work arises from a section of my doctoral thesis “Trayectorias populares en resistencia. Memoria cultural de carácter popular en Chile y América a inicios del siglo XXI (2000-2020)” dedicated to the Popular Revolt of 2019 in Chile. It exposes a critical reflection on the role played by the aesthetics of violence in some specific cases during these mobilizations. This process, initially driven by Chilean high school students and later congregating diverse actors of civil society, was marked by a great explosion of graphic material, exhibited through the intervention of public space, in the streets of the main cities of the country. Among the diverse demands and proposals that can be traced in these materials,

images with a strong degree of aesthetic violence stand out, typical of a violent context such as the state-police repression experienced by the civilian population during the mobilizations. It is at this point where we will focus our gaze in order to account for how these images are nourished by specific cultural traditions and a cultural memory proper to the popular sectors and their historical memory. From there, it will be possible to consider some scopes of this type of manifestations, while noting how this aesthetics of violence contrasts and dialogues with the real violence experienced by the popular sectors in various contexts and, specifically, during the Popular Revolt of 2019.

Keywords: Popular revolt, Chile, political graphics, street art, iconoclasm, aesthetics of violence, cultural memory.

1. Estallido gráfico y revuelta popular. Una breve contextualización

Entre los días 18 de octubre de 2019 y el inicio de la emergencia sanitaria debido a la pandemia del Covid-19 a inicios del mes de marzo de 2020, se desarrolló una de las más potentes revueltas sociales que Chile haya experimentado en su historia republicana. Inédita en su intensidad, masividad y dinámicas expresivas, este proceso debe ser comprendido como el punto más alto y complejo de un proceso político y social en desarrollo que abarca las dos primeras décadas del siglo XXI. Luego de una década de los 90 en la que se afianzan las políticas neoliberales legadas de la dictadura cívico-militar que gobernó durante diecisiete años (1973-1990), comienzan a generarse, de cara al cambio de siglo, distintas iniciativas que dan inicio a la movilización de los sectores populares hacia la conquista de mejores condiciones de vida, combatiendo la marginación que el modelo de la desigualdad ha provocado durante la dictadura y la posdictadura. Es así como en el año 2001 se da el “Mochilazo”, primera gran movilización estudiantil del nuevo siglo, pasando luego a la llamada “Revolución Pingüina” en 2006, momento en que las movilizaciones tomaron un carácter nacional y de alto impacto en la opinión pública. Más tarde, en 2011, se daría –ahora con los universitarios a la cabeza– el movimiento por el fin al lucro en la educación, el cual alcanzó nuevamente cuotas de masividad nunca antes vista. Durante la década de 2010 ya no sólo se movilizaban los estudiantes: comenzaron a desarrollarse múltiples conflictos socioambientales y regionales, el movimiento NO+AFP puso en el debate público la precaria situación del sistema de pensiones y a partir de 2017 las movilizaciones feministas se desarrollaron en todo el territorio nacional. De este modo se llegó a 2019 con una enorme cantidad de demandas populares no procesadas por el Estado y bajo un gobierno de derecha que se desentendió del malestar social que se acumulaba y que terminó por estallar en octubre de 2019.

Uno de los factores más llamativos de lo que fue la revuelta popular de 2019 fue el modo en que las movilizaciones se desarrollaron no sólo al calor de la protesta callejera y las formas tradicionales de movilización social, sino también mediante una importante diversidad de manifestaciones artísticas que formaron parte del propio ejercicio de la protesta en tanto forma expresiva. Entre ellas destacó la gráfica, que en su vertiente más política tiene significativos antecedentes previos a la revuelta como el muralismo latinoamericano o el cartelismo de la década de los 60, pero que en esta ocasión se dotó también de otras estéticas tales como el punk, la tradición del fanzine, y las dinámicas propias de la era del internet y

las comunicaciones. A esto se sumó el desarrollo de una vasta escena de artistas gráficos que utilizó tanto las tecnologías digitales como las análogas para intervenir la ciudad. También se pudo observar cómo personas que no se dedicaban a las artes o el diseño buscaron en la expresión gráfica un modo de exponer su subjetividad ante el complejo panorama de represión y violencia política que marcó este proceso.

Una revisión consistente del material producido durante aquellos últimos meses de 2019 e inicios de 2020 permite observar que las subjetividades puestas en juego son múltiples y diversas, lo que da cuenta de su complejo carácter popular al menos en dos sentidos. Por una parte, se expresan demandas y denuncias que emanan “desde abajo”: el pueblo como sujeto aboga por su capacidad de agencia e independencia política, es un pueblo que “afirma políticamente su existencia en la perspectiva estratégica de una abolición del Estado existente” (Badiou, 2014, p. 18). Por otra parte, se puede observar tanto una estética pop, influida también por las propias dinámicas del mercado, como también una importante diversidad de demandas que representan a distintos grupos sociales, extendiendo el malestar a una generalidad que interpela al ciudadano y a la pobladora, a las capas medias, a los marginados y a distintas minorías; en suma, al pueblo en toda su diversidad. Pero claro, no a los poderosos. Más bien contra ellos.

La variedad de lenguajes gráficos (y artísticos en general, si consideramos el performance, la música, el video y el texto), tanto como la diversidad de demandas y subjetividades expuestas en el estallido gráfico de la revuelta, es enorme. De ahí que resulte complejo realizar una evaluación panorámica del fenómeno y que se haga necesario estudiar sus manifestaciones a partir de conjuntos específicos. Ahora bien, en el campo del archivo han existido esfuerzos relevantes por dar cuenta de esta panorámica en distintos niveles, iniciativas entre las que destacó la del Museo del Estallido Social², espacio físico en el que se reúne bastante material gráfico producido durante la revuelta. Asimismo, sobresale el proyecto La Ciudad como Texto³, que ofrece un paseo digital mediante fotografías continuas que permite observar la vereda sur de la Alameda (Av. Libertador Bernardo O’Higgins) en un momento específico, el día 36 de la revuelta, realizado por la diseñadora Carola Ureta y el fotógrafo Daniel Corvillón, entre otros muchos archivos montados en la plataforma Instagram tales como: @las.paredes.gritan, @estallido_social_chile o @memoriadeunestallido, entre otros. También cabe mencionar un esfuerzo por reunir buena parte del material que se tomó las calles durante la revuelta y ponerlo en diálogo con los procesos de movilización anteriores (2001, 2006, 2011, 2017, 2019) dentro del proyecto de archivo Lo que Puede un

² <https://museodelestallidosocial.org/>

³ <https://www.laciudadcomotexto.cl/>

Pueblo, proyecto pronto a publicarse y desarrollado por el Colectivo Populárca, iniciativa de la cual formo parte⁴ y que constituye la base a partir de la cual se han seleccionado los ejemplos que trataré en este trabajo.

A partir de este material de archivo, en lo sucesivo, expondré algunas reflexiones relativas a un tipo de expresión que posee un correlato importante en el desarrollo de la revuelta y que da cuenta de un ánimo que fue preponderante durante el transcurso de las protestas: la estética de violencia presente en muchas de las manifestaciones gráficas acaecidas en este contexto, donde “los puntos de vista conflictivos son confrontados sin cualquier posibilidad de reconciliación final” (Mouffe, 2013, p. 90), operando “la dimensión crítica [del arte que] consiste en hacer visible lo que el consenso dominante tiende a esconder y anular” (Mouffe, 2013, p.93).

Esta violencia se dirigió fundamentalmente contra las figuras de autoridad y del poder en ejercicio, como veremos más adelante, y constituyen un ejercicio de resistencia frente a la violencia concreta que se pudo experimentar a lo largo de los meses que duró la revuelta. Violencia real que produjo, a su vez, su propio repertorio de imágenes que fueron el registro del horror experimentado por quienes fueron víctimas de la represión desmedida desarrollada por el gobierno de Sebastián Piñera Echeñique contra la población civil. Es fundamental tener este contraste en cuenta, dado que en parte explica la violencia con que la protesta se hizo presente en las calles de las principales ciudades del país, la cual tuvo su expresión gráfica en algunos de los casos que en este artículo analizaré.

Es bajo este prisma que se hace posible observar parte de lo que fue el archivo y repertorio del proceso de revuelta popular en Chile durante finales de 2019 e inicios de 2020. Bajo este ejercicio será posible observar también aquellas trayectorias que resultan de suma relevancia para mi hipótesis central de trabajo dentro de lo que ha sido la escritura de la tesis doctoral de la que se desprende el presente artículo: las generaciones que se han movilizad a lo largo de las primeras dos décadas del siglo XXI en Chile ejecutan una práctica de memoria cultural de carácter popular que, de forma más o menos consciente dependiendo del caso, se activa en el ejercicio orgánico de la lucha, la organización y la protesta que configura un sujeto histórico (el pueblo chileno) cuyos anhelos y demandas no son contingentes y circunstanciales, sino que se desprenden del desarrollo histórico de distintas luchas orientadas a la conquista de derechos fundamentales, a la autodeterminación y la justicia que le ha sido negada sistemáticamente en materias cotidianas como la salud, el trabajo, la educación o la vivienda, como también en áreas relativas a

4 El proyecto Lo que Puede un Pueblo es un archivo digital de acceso abierto que contiene una enorme cantidad de material relativo a los procesos de movilización desarrollados en Chile a lo largo de los últimos 20 años. Se trata de un sitio web que estará a disposición del público general durante el mes de julio de 2023.

los derechos humanos (donde aún supuran heridas históricas relativas al terrorismo de estado ejercido en dictadura y la impunidad que ha imperado durante la democracia). La relevancia de estas prácticas opera al menos en dos sentidos: en la valoración de la propia memoria de los sectores populares y, por otra parte, en la constatación de que las luchas de hoy son, o bien deudoras de las luchas de ayer, o bien responden a una insistencia sobre ciertas materias que constituyen problemas no resueltos en nuestra sociedad.

2. Ímpetu punk. Hazlo tú mismo y que sea estridente

Una de las características más comentadas de lo que fue el proceso de revuelta popular de 2019 en Chile es lo acéfalo que fue el movimiento. Ya en el momento cero del proceso era posible constatar el carácter eminentemente horizontal y carente de liderazgos públicos de las movilizaciones, ejemplo de lo cual fueron las intervenciones relámpago (evasiones masivas) en el metro de Santiago por parte de estudiantes secundarios. Al pasar los días y mientras las protestas se intensificaron no se hizo constatable ninguna clase de liderazgo político individual, lo que se condice con el carácter espontáneo que caracterizaba a la dinámica de las movilizaciones: concentraciones autoconvocadas e intervenciones del espacio público de distinto orden y en diversos espacios, sin orden ni planificación que definiera el cuándo, el cómo, ni el dónde. En esta misma línea, es observable un fuerte rechazo hacia figuras y símbolos propios del poder en ejercicio, los cuales en el plano de la representación gráfica y la performatividad de la protesta fueron atacados simbólicamente con una violencia estética sumamente intensa.

Esta dimensión iconoclasta tuvo diversas expresiones gráficas y performáticas durante la revuelta, e incluso meses antes de este proceso es posible identificar un hito que fue sumamente bullado a nivel mediático y que resuena con estas expresiones que atacaban sin concesiones a las figuras de poder. Tal fue el caso de la presentación de la banda punk chilena, de vasta trayectoria, Fiskales Ad-Hok (en activo desde 1985 al presente) en el festival Lollapalooza Chile, celebrado a fines de marzo de 2019. Durante su presentación en el festival proyectaron en el fondo del escenario distintas imágenes que reimaginaban el logo histórico de la banda que ilustra la portada de su primer LP (el rostro de Pedro de Valdivia atravesado por una pica), reemplazando al conquistador español por diversas figuras de la derecha y la ultraderecha chilena tales como José Antonio Kast, Patricia Maldonado, Augusto Pinochet, Jaime Guzmán o el propio presidente en ejercicio Sebastián Piñera.

Figura 1

Fiskales Ad Hok en Lollapalooza Chile 2019



Nota. Fotografía del diario La Tercera, año 2019. Santiago de Chile.

Figura 2

Carátula del primer LP de Fiskales Ad Hok



Nota. Primer álbum de estudio de Fiskales Ad Hok, publicado en 1993 en Santiago de Chile.

5 Tanto los dichos de José Kast como del artista Tomás Ives son tomados de la nota del diario La Tercera, disponible en: <https://www.latercera.com/culto/2019/04/01/creador-graficas-fiskales/>

6 *Ibidem*.

En aquel momento se generó un verdadero revuelo mediático al son de esta situación donde incluso el aludido precandidato presidencial de la ultraderecha José Antonio Kast interpeló al organizador del festival vía Twitter acusando una “campana del odio” y a la banda de ser “la verdadera cara del fascismo”. Ante esto, el creador de las gráficas, el artista Tomás Ives, replicó explicando su obra: “Lo que hice fue tomar el logotipo del primer disco de los Fiskales Ad-Hok [...] y reemplazarlo por un político y un religioso que siempre dicen no incitar a la violencia, pero que cuando han tenido el poder lo primero que hacen es matar, borrar o desaparecer a sus opositores”.⁵

Ives agregó también que: “El tweet de Kast refleja que no hay una lectura de contextos, ni de los lenguajes artísticos usados en los que predominan el humor negro, la ironía y el sarcasmo, que es el típico lenguaje de la banda con su público”.⁶ Las palabras del artista dan cuenta de una explicación que probablemente para cualquier persona que posea una mínima noción de las formas que puede tomar la estética punk resultaría innecesaria, sólo bastaría recordar la portada del clásico single “God save the queen” de los Sex Pistols y el uso de la imagen de la reina. Lo interesante es que una vez desatada la revuelta, en octubre de 2019, uno de estos íconos se volvería recurrente de las concentraciones realizadas en la rebautizada Plaza de la dignidad, con una bandera que traía nuevamente a escena la imagen de Sebastián Piñera atravesada, dialogando de nuevo con el logo de la banda, pero esta vez con un lema que se reiteró en distintas ocasiones en múltiples gritos y rayados en paredes de la capital, “Renuncia Piñera” en reemplazo del nombre de la banda.

Figura 3

Bandera “Renuncia Piñera”



Nota. Bandera basada en el logo de Fiskales Ad Hok en el monumento al general Baquedano en la Plaza de la Dignidad, epicentro de las movilizaciones. Archivo Lo que Puede un Pueblo.

La bandera resulta interesante en sí misma, pues trae consigo una forma de producir imágenes que atraviesa en buena medida las diversas manifestaciones gráficas propias de la revuelta. Esta forma de producir imágenes descansa sobre la filosofía que habita detrás del DIY (Do it yourself - Hazlo tú mismo), lema fundamental en la filosofía punk, pero cuyo principio opera mucho más allá de sus fronteras, pues responde a una práctica muy propia de la juventud y derivada de la tradición más inmediata de las movilizaciones estudiantiles de las últimas dos décadas en Chile. Imagino sin dificultad a quienes pintaron esa bandera, realizando un ejercicio artesanal y con las herramientas que tuviesen a mano; del mismo modo que imagino a un adolescente punk pintándose con corrector un parche de su banda favorita o relativa a una causa como la liberación animal para coser a su chaqueta o mochila a mediados de la década de los 2000.

No lo imagino realmente. Lo viví. Permítaseme un pequeño ejercicio autoetnográfico como válido a la hora de investigar (Blanco, 2012). El año 2007, mientras cursábamos tercer año medio en el Liceo Benjamín Vicuña Mackenna A-89 de la comuna de La Florida, nos reunimos una noche con mi amigo Jota A. con la idea de pintar una bandera para utilizar en las movilizaciones que comenzaban a desatarse a inicios del mes de mayo como réplica y continuación de las movilizaciones del año anterior (2006), la llamada Revolución Pingüina. Quedamos en mi casa la noche anterior a una marcha convocada para el día siguiente, donde la estrenaríamos. Sin mucho tiempo y sin pensarlo demasiado, el diseño de la bandera fue veloz y se basaría en dos elementos de tradiciones pasadas que anhelábamos traer al presente, en un afán por dotar de historicidad al movimiento, más desde la intuición en ese momento, el deseo y el sentir de cómo la historia nos atravesaba, que a partir de un análisis meditado de las circunstancias. La mano empuñando el lápiz, imagen icónica de los movimientos estudiantiles, sobre una bandera roja y negra de corte horizontal, lo que nos remitía al MIR, a la Revolución Cubana y a distintos movimientos antifascistas. Esta bandera cobraría mucha importancia después para nosotros, pues alrededor de ella se convocaba un ánimo de movilización diverso y carente de militancias partidistas (firmábamos algunas convocatorias como “banderita rojinegra”) dentro de los estudiantes de nuestro liceo junto a otros establecimientos de la comuna de La Florida y Puente Alto con quienes nos organizamos luego en el marco de la Asamblea Sur Oriente. Años más tarde, Xilotrópico, gran artista contemporáneo del grabado latinoamericano, haría homenaje en una de sus obras a esta bandera bajo la cual él también marchó.

Figura 4

Banderita roji-negra



Nota. Dos estudiantes del Liceo Benjamín Vicuña Mackenna sostienen una bandera realizada artesanalmente en una movilización. Santiago de Chile, 2007. Archivo Lo que Puede un Pueblo.

Figura 5

Banderita roji-negra, xilografía



Nota. Cartel realizado en xilografía por Xilotrópico para la serie “La Lucha es Mucha” (2016) recordando la bandera de la figura 4.

Esto es sólo un ejemplo que da cuenta de prácticas que han atravesado las últimas décadas de protesta a la hora de enarbolar ciertos símbolos que congregan un sentir colectivo en un elemento como una bandera o un lienzo. Esta urgencia expresiva que lleva consigo el ímpetu adolescente del DIY punk cruza una parte importante de la producción gráfica de la revuelta de 2019. Por otra parte, este impulso punk no sólo se da en forma, sino también en contenido. Como veremos a continuación, la violencia iconoclasta tomará otras derivas, pero siempre operando a partir de un ímpetu que surge desde la irreverencia, la insolencia y el atrevimiento. En este sentido, estas estéticas violentas buscan ser más que un mero ataque a las figuras de poder, constituyendo un develamiento de la hipocresía que subyace a la violencia que ejercen estas mismas figuras sobre la sociedad. Se busca entonces devolver simbólicamente esta violencia a través de un gesto imaginario que involucra también al espectador de la obra en cuestión. Tal como Ives lo hacía ver al explicar su obra, se trata de aplicar una violencia gráfica a la imagen de aquellos que se dicen no-violentos, pero que ejercen una violencia sistémica y concreta, sin parangón en obra o manifestación, punk y/o adolescente alguna.

Se trata de un ejercicio iconoclasta que, en el caso de la revuelta popular de 2019 y como en muchas otras partes del mundo, arrasó también con monumentos a conquistadores, gobernantes y genocidas de distinto tipo. La operación que nos ocupa es, sin embargo, distinta, pues responde al ejercicio de crear una imagen no existente en el mundo real, que imagina un ajusticiamiento que opera al mismo tiempo como venganza simbólica y constatación de la frustración de un hecho imposible. El rostro atravesado del represor en una imagen no opera del mismo modo que el monumento caído o vandalizado. Ahora bien, en ambos casos opera el principio iconoclasta, pero en el caso de la producción de imágenes nuevas se ofrece mediante un abordaje de elementos que inquietan en el plano del imaginario. El conflicto se hace visible, representado como protesta y reclamo, mediante una configuración estética que opera como resistencia visual y a la vez política. En términos de Didi-Huberman (2014), podemos hablar de una emergencia performática de la memoria, que en este caso opera en consonancia con la memoria más reciente y se ejecuta visualmente.

⁷ La represión estatal a los estudiantes secundarios ha sido una constante en los procesos de movilización en el Chile de las dos primeras décadas del siglo XXI. Además, constituye una de las causas de radicalización de la protesta y, desde mi punto de vista, fue una de las causas constatables de los niveles de violencia en las protestas de la noche del 18 de octubre de 2019. Un antecedente claro de ello fue la noche del 4 de agosto de 2011 donde ocurrió un fenómeno similar, pero de menor envergadura. En torno a esta jornada de revuelta popular, ver: 4 de agosto. Testimonios de una revuelta popular editado por Daniel Fauré y Esteban Miranda (2016).

⁸ De acuerdo con las cifras que maneja Fiscalía y el Instituto Nacional de Derechos Humanos a raíz del informe realizado por Amnistía Internacional,

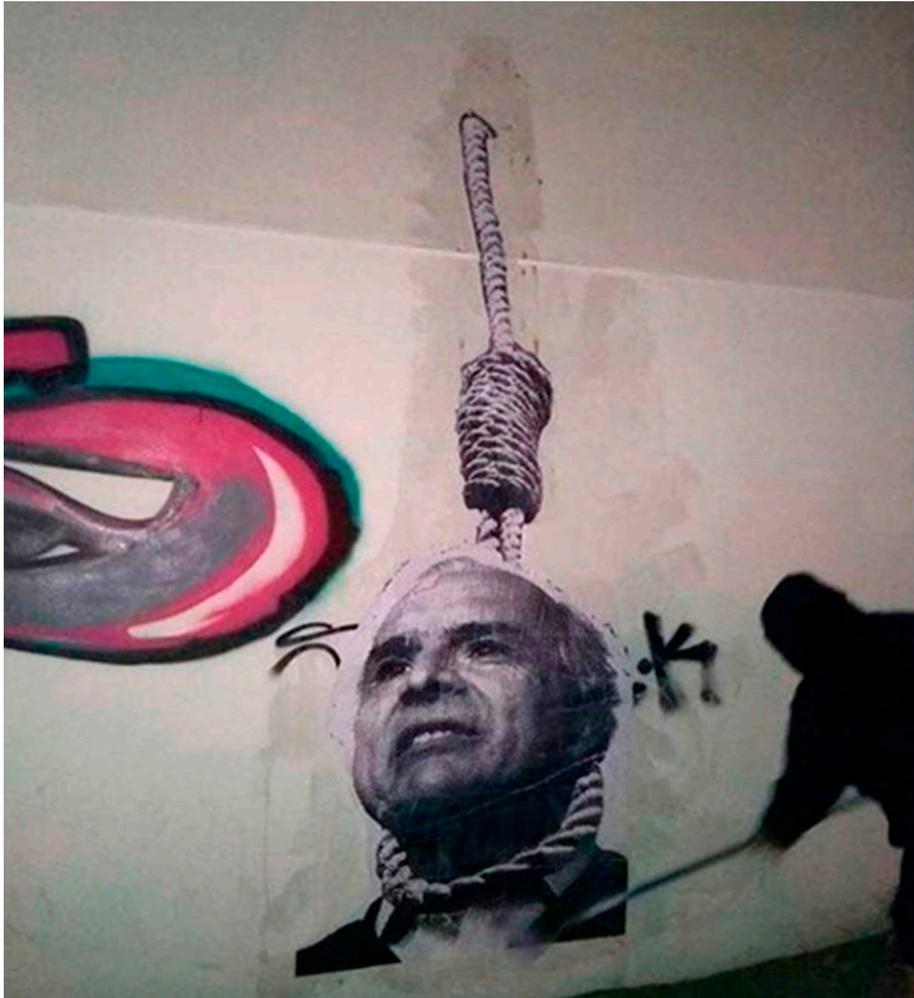
3. Matar a la muerte. Ajusticiamientos imaginarios

Otra forma que tuvo diversas réplicas en cuanto a la ejecución simbólica de las figuras del poder fue la de colgar a algunos de estos personajes, principalmente a aquellos que fueron reconocidos como los principales responsables de la represión ejercida contra los manifestantes antes y durante la revuelta. Es importante, en este punto, no olvidar que la represión policial fue uno de los detonantes de las protestas, pues durante el día 18 de octubre, que nos llevaría a la noche en que el país comenzó a quemarse por cada uno de sus costados, se sucedieron distintos hechos de violencia policial sumamente delicados. Aquel día estuvo marcado por distintos hechos de violencia ejercida por parte de carabineros contra estudiantes secundarios (niños y adolescentes) que se manifestaban interrumpiendo el normal funcionamiento del metro de Santiago. Una de las postales que marcó la jornada fue la de una estudiante con sus piernas ensangrentadas y con uniforme escolar, víctima de un disparo de perdigón por parte de carabineros.⁷ Al día siguiente, y luego de la quema de distintas estaciones de metro, sucedió el despliegue militar y policial y la consecuente represión que puso en la memoria popular los peores días de la dictadura de Pinochet. Más tarde comenzaron las agresiones sistemáticas como fue el caso de los más de 400 casos de mutilaciones oculares que se registraron durante el proceso de revuelta popular,⁸ lo que marcó la respuesta radical del movimiento durante las semanas que vendrían.

El movimiento identificó a dos figuras políticas como las principales responsables de esta represión desmedida y las movilizaciones comenzaron a exigir sus renuncias, generando un clima político sumamente complejo. Sebastián Piñera, presidente de la república, quien había declarado la guerra al pueblo pocas horas después del inicio de la revuelta,⁹ y Andrés Chadwick Piñera, su ministro del Interior, eran los responsables directos de la represión. El lazo que unía a ambos no sólo era político, sino también familiar, pues son primos, lo que no contribuyó a amainar la noción de injusticia que comenzaba a superar el momento preciso de la protesta y que identificaba en el nepotismo una de las tantas dinámicas propias del poder que se fue desarrollando en Chile durante los últimos 30 años.

Figura 6

Chadwick



Nota. Imagen del colectivo “Ofensiva Gráfica” que se replicó en distintos sectores de la ciudad de Santiago durante el desarrollo de las protestas de fines de 2019. Archivo Lo que Puede un Pueblo.

Otro colgado fue el propio presidente Piñera, esta vez no como imagen, sino como muñeco. Durante una mañana de inicios de 2020 apareció una figura con el rostro impreso de Sebastián Piñera colgando de una pasarela en algún sector de la comuna de Talagante. Lo interesante de esta postal es que recuerda una obra expuesta años atrás en el museo

para marzo de 2021 se contaron 400 casos de trauma ocular debido a la represión y 8000 casos de víctimas de violencia estatal. Para consultar el informe ver: <https://www.amnesty.org/es/documents/amr22/3133/2020/es/>

9 Declaraciones realizadas por Sebastián Piñera durante el día 21 de octubre de 2019. “Estamos en guerra contra un enemigo muy poderoso”, dijo el mandatario por televisión. Para consultar las declaraciones consultar: https://www.cnnchile.com/pais/pinera-estamos-en-guerra-contra-un-enemigo-poderoso_20191021/

que se emplaza bajo el palacio La Moneda y que no fue realizada por manifestantes ni por una banda de punk, sino por el reconocido (anti)poeta Nicanor Parra Sandoval, en el marco de su exposición Obras Públicas del año 2006 donde colgó a todos los presidentes de la historia de Chile bajo el lema “El pago de Chile”. Si bien especular con que la acción anónima –sólo firmada por un lienzo con las consignas “Apruebo” y “ACAB”– responda a una cita a la mencionada instalación de Parra sería, sin duda, una sobreinterpretación, sí resulta interesante la comparación vista en perspectiva y a la luz de las circunstancias.

Figura 7

Muñeco Piñera



Nota. Muñeco que representa a Sebastián Piñera. Talagante, Chile, 2020.

Figura 8

Detalle instalación “El Pago de Chile”



Nota. Instalación de Nicanor Parra en el marco de su exposición Obras Públicas en el Museo Palacio de la Moneda. Santiago de Chile, 2006.

Ese año 2006, cuando Nicanor Parra montó sus Obras Públicas, dando muestra de su trabajo visual mediante dibujos, textos, materiales cotidianos intervenidos, esculturas e instalaciones que respondían a su idea de “artefactos”, también ocurrieron, un par de meses antes, las movilizaciones estudiantiles más masivas y potentes que registrara, por entonces, la democracia chilena. Fue el año de la llamada Revolución Pingüina, hito que sería crucial a la hora de ponderar a la década de los 2000 como un periodo en que Chile comenzaba a romper con muchos de los traumas y legados de la dictadura que aún pesaban sobre la sociedad chilena. Sin embargo, aún era (y es todavía) posible observar cómo la represión y la censura han intervenido en muchos aspectos de la vida pública desde la resistencia de los sectores más conservadores de la sociedad. Y la exposición de Parra no fue la excepción.

Fue precisamente la instalación “El pago de Chile” la que causó gran revuelo, donde Parra colgó figuras de tamaño humano de cada primer mandatario de la historia de Chile en el Centro Cultural Palacio La Moneda, espacio cultural que se encuentra precisamente bajo el palacio de gobierno. Si bien hubo un amague de censura, el conflicto se cerró mediante el despido de la entonces directora del espacio Morgana Rodríguez, quien luego trabajaría con Parra en otras exposiciones del poeta.¹⁰ Si bien el gesto

¹⁰ Para ahondar más en lo acontecido al calor de la exposición “Obras Públicas” de Nicanor Parra, consultar el artículo de Virginia Huneeus “Parra y El Pago de Chile”, referenciado al final de este artículo.

de Parra fue, en consonancia con su trayectoria, un golpe transversal al espectro político y una ironía que daba cuenta al mismo tiempo de una crítica a los gobernantes y al pueblo que gobiernan, el antipoeta tuvo por entonces la delicadeza de no incluir –tal vez por no haber acabado entonces su mandato– a la presidenta en ejercicio Michelle Bachelet. Por su parte, la rudimentaria instalación anónima de 2019 operaba de un modo explícitamente contrario: era el presidente en ejercicio el colgado y no se trataba esta vez de “el pago de Chile”, sino de una afrenta directa al mandatario en ejercicio que le había declarado días atrás la guerra a su propio pueblo, ejecutando dicha guerra mediante una represión inédita en la democracia en curso. Esta ejecución simbólica da cuenta de un repudio muy profundo a su figura, carente de los matices de ironía que expresa Parra en su obra.

Y es que aquí aplica lo que escribe asertivamente el poeta y cantaor de flamenco futurista Niño de Elche que en un poema reciente sintetiza parte de sus reflexiones con respecto al arte y la política: “La idea de lo popular tiene que ver con el horror”.¹¹ En la revuelta no opera la dinámica elaborada de la manifestación política organizada, sino la de la visceralidad del pueblo expuesta, de un modo oscuro y amenazante, en conjunto con un despliegue de identidades, heridas históricas y demandas muy complejas. Un factor interesante, en esta línea, fue la participación de personas que no solían verse en movilizaciones propias de los movimientos sociales y que volcaron toda su rabia en estas, expresando acaso algo más genuino y complejo: sentires no procesados siquiera por las diversas organizaciones políticas y sociales que se posicionan desde lo popular.

No es casual, por ejemplo, en esta línea, la explosión que vivió la música chilena al son del trap durante el propio año 2019 previo a la revuelta, un género musical que, lejos de expresar los valores que otras corrientes contestatarias como el rap social –que gozó de muy buena salud durante años anteriores–, venía a mostrar en forma descarnada todo cuanto se descompone en los márgenes de nuestra sociedad. Matices interesantes se pueden encontrar en algunas canciones como Facts de 2018, de Pablo Chill-e, que volvió a tomar fuerza durante 2019 dado el sentido que adquirió de cara a las circunstancias. Rimaba Pablo: “Los pacos, los ratis, también el congreso / han robao más que mis compadres presos” (Chill-e, 2018, 1:38). En el mismo 2019, por otra parte, surgieron muchas canciones relativas a la revuelta al calor de la multiplicidad de producciones que la juventud chilena comenzaba a realizar en torno al fenómeno que más tarde sería la llamada “música urbana”. Muchas de estas canciones pueden consultarse en el episodio especial “Memoria y guillotinas” del excelente podcast *Microtráfico*. En dicho episodio se construye una antología de estas

¹¹ Extraído de las redes sociales del artista: <https://www.instagram.com/p/CqP2mcmDwvK/>

nuevas músicas que retrataron en el momento diversas sensaciones y apreciaciones de lo que estaba ocurriendo. Destaca una, desde mi punto de vista, que dialoga fuertemente con las expresiones gráficas que hemos estado observando en el presente artículo. Se trata de la canción “Cabezear” del rapero Valenciaga Falsas, quien en su letra amenaza a los ricos de Chile con este verso: “los vamos a colgar de las patas como a Benito Mussolini” (Falsas, 2019, 0:30).

Es posible decir que en este tipo de expresiones se reúnen la irreverencia juvenil y contracultural (muy propia de la juventud rebelde) en consonancia con expresiones incluso menos refinadas, provenientes de los márgenes donde la rabia carcome y la herida histórica supura sin mayor análisis en la realidad concreta de quienes más desfavorecidos han vivido bajo el modelo neoliberal chileno. De aquí emana una parte esencial de la revuelta de 2019, su complejidad y violencia, la cual se volcó en términos simbólicos en estos ejercicios iconoclastas, reflejo de la violencia que también se respiraba en las calles, bajo una ininterrumpida y brutal represión policial y una resistencia callejera también violenta, en consecuencia.

Volviendo a la reflexión anteriormente expuesta sobre el punk y el carácter adolescente de muchas de estas expresiones, vuelvo a recordar en un ejercicio autoetnográfico (Blanco, 2012) una escena propia de la agitación de periodos de protesta anteriores a 2019. Era 2007 y yo portaba en mi mochila un parche de Sonic Youth que mi compañera de banco, la dedicada ilustradora Liz Ramos, por ese entonces sólo una aficionada al dibujo, me había pintado en un pedazo de tela negra con corrector blanco. Una mañana de diciembre recordábamos el primer aniversario de la muerte del dictador Augusto Pinochet, muerte que marcaba para nosotros un cambio de época, al mismo tiempo que nos dejaba un gusto agridulce, pues dejaba esta tierra una figura que mucho daño le había hecho a nuestro país, sin pagar los crímenes cometidos. Esa mañana le propuse a Liz crear un dibujo: Pinochet colgado con pañales y la leyenda “a dos años de la muerte del tirano el aire se siente más limpio”. Liz hizo el dibujo en muy poco tiempo, haciendo gala de su talento para las caricaturas, y yo partí con él clandestinamente a hacerle fotocopias. Repartimos las copias por el liceo en un afán de celebración y saludo a la memoria reciente. Por supuesto, a la hora de escribir este artículo, los vínculos con las imágenes de la revuelta me resultan naturales.

Figura 9

Pinochet colgado



Nota. Caricatura del dictador Augusto Pinochet a un año de su muerte. Realizada por Liz Ramos y distribuida entre los estudiantes del Liceo Benjamín Vicuña Mackenna A-89 la mañana del día lunes 10 de diciembre de 2007. Archivo Lo que Puede un Pueblo.

Existe, en línea con lo anteriormente señalado, una suerte de impotencia romántica en estos ejercicios iconoclastas. Dan cuenta de una suerte de venganza simbólica ante una violencia previamente experimentada por el cuerpo social. Si los represores viven protegidos por el Estado y gozan de impunidad a la hora de cometer sus crímenes, entonces quienes han experimentado esta violencia pondrán sus rostros y sus nombres en exposición para un linchamiento imaginario y simbólico.

No es casual entonces que, en oposición a la dinámica iconoclasta, los íconos que sí fueron valorados y elevados en calidad de héroes por la revuelta popular de octubre de 2019 fueran artistas que con sus palabras fueron lacerantes con las figuras de poder como Pedro Lemebel o Jorge González, o bien que fueran íconos de protestas anteriores en oposición directa al ente represor como el Perro Matapacos.

Ahora bien, en el plano de la imagen, que es lo que nos ocupa, es preciso señalar que todas las gráficas e instalaciones antes señaladas corresponden al plano de lo imaginario y cabe entonces la pregunta, ¿qué sucede en la realidad?

4. Una conclusión: Impunidad y frustración. Las verdaderas imágenes del horror versus la estética de la violencia del arte y la protesta social

Un dato importante a la hora de abordar el despliegue político de diversos archivos que hacen patente la violencia política es que ésta, sus manifestaciones horribles, reales y tangibles (no imaginarias y discursivas, como es el caso de la estética de la violencia en el contexto de protesta) es un asunto constatable en diversos casos. Para el caso chileno, por supuesto, la herida abierta de la dictadura pinochetista persiste en la memoria y conforma un importante repertorio del terrorismo de Estado desatado por entonces. Son pocas, pero son, aquellas fotografías que dan cuenta de dicho horror.

En el caso de la revuelta de 2019 el caso fue distinto. Las imágenes del horror se sucedían instantáneamente vía internet y redes sociales. El impacto que provocaron imágenes como la de una adolescente con uniforme escolar con sus piernas totalmente ensangrentadas luego de un disparo de Carabineros la tarde del viernes 18 de octubre de 2019 fueron un combustible potente para la intensidad de las manifestaciones que se dieron durante la noche de aquel día, cuya violencia fue ejercida fundamentalmente contra la propiedad pública y privada, principalmente el metro de Santiago, infraestructura que opera como símbolo de la presencia del Estado y de los servicios a los que puede acceder la población en una ciudad como Santiago. En otras palabras, el metro es –en muchos sectores, principalmente marginales– el único reflejo de la presencia estatal en dichos espacios. La violencia de la protesta se desató, repito, contra infraestructura, no contra personas. De ahí que incluso en la violencia real ejercida por el pueblo movilizado sea posible observar una dimensión simbólica. Se atacó a edificios consistoriales, donde han ocurrido casos de

corrupción los últimos años, el edificio de Enel, la principal empresa eléctrica del país, recientemente envuelta en casos de cobro excesivo a sus clientes, y el metro de Santiago, luego del alza de treinta pesos que al son del desprecio de los sectores gobernantes terminó por colmar la paciencia del pueblo trabajador una vez que sus hijas e hijos, estudiantes secundarios, se decidieron a reclamar justicia de nuevo.

Este contraste no es meramente interpretativo, es constatable en los hechos y también en las imágenes. Si las gráficas violentas de la revuelta imaginan una venganza imposible, las imágenes de la violencia ejercida contra los manifestantes son muestra de una realidad incontestable. Ambas se replicaron con la velocidad que imponen las redes sociales de la actualidad. Aquellos días eran días de urgencias, mientras cualquier visita al centro de Santiago era una avalancha de imágenes y rayados en todas las paredes, también era ruido de escopetas antidisturbios, zorrillo y guanaco, mucho gas lacrimógeno, sangre y el riesgo de perder la vista a causa de un perdigón o una bomba lacrimógena. La fotografía de Gustavo Gatica cegado por Carabineros y el fotomontaje de Andrés Chadwick colgado: realidad y ficción. No hay punto de comparación.

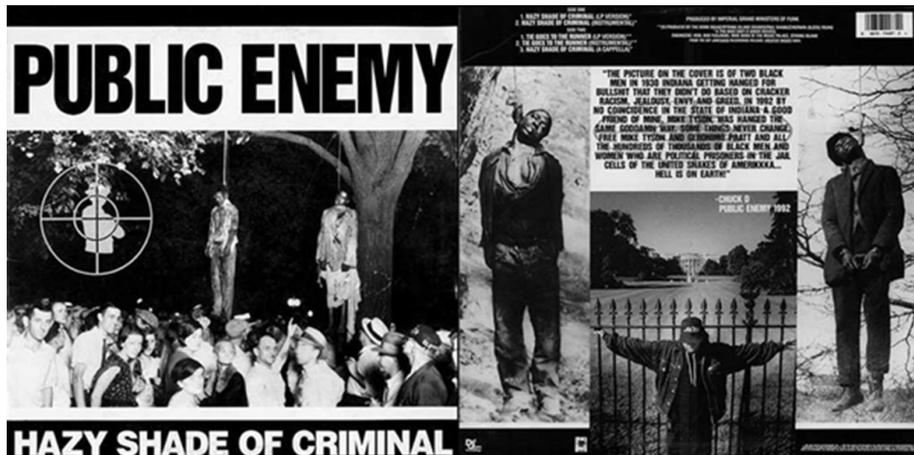
¹² Esto según lo consigna un exhaustivo artículo sobre el tema realizado por Andrea Guzmán para el portal gatopardo.com. Ver: <https://gatopardo.com/reportajes/victimas-de-trauma-ocular/>

El trauma social provocado por la violencia estatal es muy difícil de superar cuando la impunidad está a la orden del día. Hoy más del 46% de las querellas por mutilaciones y trauma ocular han sido archivadas por falta de pruebas.¹² Tal vez la violencia simbólica que opera en las expresiones gráficas anteriormente comentadas sea una manera de procesar tempranamente este trauma, sin embargo, la pulsión artística/representativa trae consigo la impotencia de la imaginación que retrata lo imposible, o bien la denuncia mediante la exposición del horror del cual se es víctima. En cualquier caso, se trata de ejercicios de memoria, ante lo inmediato y ante el ayer.

Pienso una vez más en la figura de los colgados y surge en mi memoria la carátula del single “Hazy shade of criminal” de los raperos estadounidenses Public Enemy, que en 1992 optaron por ilustrar la portada del disco con una imagen que sería posteriormente censurada. Se trata de dos hombres negros colgados luego de un linchamiento público realizado sin juicio previo por blancos en la ciudad Indiana en 1931; una vez colgados, se realizó esta fotografía. En la contraportada aparece una reflexión de Chuck D. sobre la historia borrada.

Figura 10

Public Enemy, Hazy shade of criminal



Nota. Portada y contraportada del single “Hazy shade of criminal” de la banda norteamericana de rap Public Enemy, 1992.

El gesto expresivo de Public Enemy busca hacer presente una memoria relevante para los oprimidos, en concreto la comunidad negra de los Estados Unidos. Tema aún vigente, por supuesto, y que también ha ido tomando una mayor fuerza social durante la última década en torno al movimiento Black Lives Matter. Mientras la fotografía anteriormente comentada da cuenta de un linchamiento público sin juicio, los ajusticiamientos imaginarios de la revuelta chilena de 2019 operan como una venganza imposible frente a la impunidad. Se trata de “matar a la muerte” en un nivel simbólico, tal como aquel tatuaje del cual habla la poeta Stella Díaz Varín en el documental que aborda su figura.

La poeta, también traída a la memoria durante la revuelta con sus versos “no quiero que mis muertos descansen en paz”, narra en el documental que en uno de los años del gobierno del infame Gabriel González Videla (1946) ella, junto con Enrique Lihn y Enrique Lafourcade, se tatuaron clandestinamente un símbolo que tendría un objetivo ritual, al tiempo que sería una suerte de compromiso militante y punk entre ellos. Si bien no es constatable que Lihn y Lafourcade tuvieran el tatuaje en cuestión, Stella, la Colorina, levanta su manga y muestra en su antebrazo izquierdo un pequeño y artesanal tatuaje. Se trata de una calavera con un puñal atravesando el cráneo (una imagen muy similar al logo de los Fiskales Ad Hok comentado al inicio de este artículo). Era “un pacto de sangre. La muerte de la muerte”, dice la Colorina.¹³

¹³ La historia mencionada en este párrafo puede ser consultada directamente en el documental “La Colorina” de Fernando Guzzoni y Werner Giesen en el minuto 17:00 del film.

Tanto los artistas mencionados en este artículo como los manifestantes que bajo el DIY han expresado de forma violenta un imaginario de venganza realizan esta operación desde una posición de resistencia, denuncia y frustración ante la impunidad. Se trata, como dice Stella Díaz Varín, de “matar a la muerte”, aunque sea simbólicamente. Esto implica enfrentar a la muerte, exponerla y denunciarla mediante el gesto explícito y sin contemplaciones del ímpetu rebelde. En otra clave es lo mismo que hace Public Enemy al hacer memoria con esta fotografía de la barbarie. Se trata de exponer la injusticia y una justicia posible, aunque simbólica, mediante el ajusticiamiento imaginario o la exposición de la barbarie con toda su crudeza.

Referencias

- Assmann, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, 65, 125-133. https://pconfl.biu.ac.il/files/pconfl/shared/assmann_1995- collective_memory.pdf
- Assmann, J. (2008). *Religión y memoria cultural: diez estudios*. LILMOD.
- Badiou, A., Bourdieu, P., Butler, J. Didi-Huberman, G., Khiari, S. y Rancière, J. (2014). *¿Qué es un pueblo?* Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ítaca.
- Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios. Revista de investigación social*, 9(19), 49-74. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000200004
- Chill-e, P. (2018). *Facts. Facts* [Sencillo]. ShishiGang Records.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Falsas, V. (2019-2021). *Cabezear. Devuelvan los Pe\$ó / Cabezear* [sencillo]. Primo.
- Fauré, D. y Miranda, E. (Eds.) (2016). *4 de agosto. Testimonios de una revuelta popular*. Núcleo de Investigación Historia Social Popular y Autoeducación Popular-Universidad de Chile.

- Foucault, M. (2008). *La arqueología del saber*. Siglo Veintiuno Editores.
- Freire, P. (1975). *Pedagogía del oprimido*. Siglo Veintiuno Editores.
- Huneeus, V. (2006). Parra y El Pago de Chile. *Mensaje*, 55(553), 60-91. Informe Académico. https://repositorio.uahurtado.cl/static/pages/docs/2006/n553_60.pdf
- Mouffe, Ch. (2013). *Agonistics. Thinking the world politically*. Verso.
- Ortega, V. (2015). El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 10(15), 100-111. https://www.researchgate.net/publication/281182838_El_artivismo_como_accion_estrategica_de_nuevas_narrativas_artistico-politicas
- Rancière, J. (2002). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Laertes.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. LOM.
- Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología* (39), 297-364.
- Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.