



**Facultad de Filosofía y Educación
Departamento de Filosofía**

***EL GRAFITI COMO INSCRIPCIÓN DEL TRAUMA OCULAR:
CONJUGACIONES ENTRE IMAGEN Y MEMORIA DURANTE EL ESTALLIDO
SOCIAL DE OCTUBRE DEL 2019.***

MEMORIA DE TÍTULO PARA OPTAR AL GRADO DE PROFESORA DE FILOSOFÍA

Adscrita al proyecto FONDECYT N°1210997: Sociología visual del “estallido”:
estudio sobre medialidades, temporalidades, contagio y violencia de las imágenes
en la reciente movilización popular en Chile

ESTUDIANTE: FRANCISCA MAGDALENA REYES TAPIA.

PROFESOR/A GUÍA: WILLY THAYER.

SANTIAGO DE CHILE, 2022.



**Facultad de Filosofía y Educación
Departamento de Filosofía**

***EL GRAFITI COMO INSCRIPCIÓN DEL TRAUMA OCULAR:
CONJUGACIONES ENTRE IMAGEN Y MEMORIA DURANTE EL ESTALLIDO
SOCIAL DE OCTUBRE DEL 2019.***

MEMORIA DE TÍTULO PARA OPTAR AL GRADO DE PROFESORA DE FILOSOFÍA

Adscrita al proyecto FONDECYT N°1210997: Sociología visual del “estallido”:
estudio sobre medialidades, temporalidades, contagio y violencia de las imágenes
en la reciente movilización popular en Chile

ESTUDIANTE: FRANCISCA MAGDALENA REYES TAPIA.

PROFESOR/A GUÍA: WILLY THAYER.

SANTIAGO DE CHILE, 2022.

**Autorizado para
Sibumce Digital**

2022, Reyes, F.

Se autoriza la reproducción total o parcial de este material, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, siempre que se haga la referencia bibliográfica que acredite el presente trabajo y su autor.

Dedico esta Memoria:

A mi hija Aurora y a todos sus

“Mamá, ¿qué es eso?”

que me incitan a la reflexión
en el desarrollo de nuestras vidas.

Agradecimientos

Agradezco en, primer lugar, a mi hija Aurora y mi familia que con su incondicional amor me han apoyado, soportado y sostenido en este proceso.

Agradezco el apoyo de amigos y amigas que me han acompañado en este proceso compartiendo sentires comunes y apoyándonos mutuamente.

Finalmente agradezco a mi profesor guía Willy Thayer por permitir que esta Memoria encontrara su fin, así como también, al proyecto FONDECYT N°1210997: “Sociología visual del “estallido”: estudio sobre medialidades, temporalidades, contagio y violencia de las imágenes en la reciente movilización popular en Chile” por acogerme en su espacio intelectual.

Contenido

Resumen	8
Abstract.....	9
Introducción.....	11
1. Herencias visuales: el Grafiti en Chile.....	13
1.1 Muralismo	13
1.2 Grafiti Hip Hop	19
1.3 Street Art	22
2. Estallido Social	28
2.1 Preámbulo de un estallido	28
2.2 Causas del Estallido Social.....	31
2.3 Octubre del 2019: puntos de inflexión	31
3. Grafiti y Estallido Social.....	35
3.1 El grafiti como demanda o denuncia	39
3.2 El grafiti como texto urbano	41
3.3 El grafiti como transgresión.....	43
3.4 El grafiti y su borramiento	47
3.5 El grafiti polifónico.....	50
4. Grafiti, memoria y trauma ocular	52
Conclusiones.....	60
Referencias Bibliográficas.	63
Anexos	68

Resumen

El estallido social marcó un hito en la historia de Chile. Para poder hacer una lectura *singular* de su acontecer es que miramos las paredes de la “zona cero” del estallido. El grafiti y su riqueza aportan valiosas lecturas de los acontecimientos acaecidos luego del 18 de octubre. Principalmente, dan cuenta de los horrores del paso de los días y visibilizan una práctica inédita: el trauma ocular.

La presente memoria sostiene la idea de que el grafiti en sus múltiples capas de lectura, en su inconfundible interseccionalidad posibilita la lectura singular del estallido que canaliza demandas, denuncias y simbologías del reciente movimiento social.

El grafiti del trauma ocular es único en la historia visual del Chile, y además, es único en la historia represiva. Es por eso por lo que se requiere mirar los muros para encontrar la historia no oficial del estallido social y su impacto en las víctimas del trauma ocular.

Palabra claves: estallido social, grafiti, trauma ocular, memoria e imagen.

Abstract

The social outbreak marked a milestone in the history of Chile. In order to make a unique reading of its events, we look at the walls of the “zero ground” of the outbreak. The graffiti and its richness provide valuable readings of the events that occurred after October 18. Mainly, they account for the horrors of the passing of days and make visible an unprecedented practice: ocular trauma.

This report supports the idea that graffiti in its multiple reading layers, in its unmistakable intersectionality, makes possible the singular reading of the outbreak that channels demands, denunciations and symbologies of the recent social movement.

Ocular trauma graffiti is unique in the visual history of Chile, and furthermore, it is unique in its repressive history. That is why it is necessary to look at the walls to find the unofficial history of the social outbreak and its impact on the victims of ocular trauma.

Keywords: social outbreak, graffiti, eye trauma, memory and image.

Porque... si las paredes hablaran u oyeran...
Si pudieran relatar lo que han visto.
Pero hay que hacerlas hablar...
Convertirlas en el soporte de otra versión de los hechos.
Para que nos ayuden a contar otra historia
Dando testimonio, haciéndonos testigos.
(Campos, 2020, p. 199)

Introducción

Las paredes de la ciudad desaparecen de nuestro transitar cotidiano. Están ahí presentes, pero no le tomamos mayor importancia por fuera de que esté ahí. Cuando el malestar social acumulado por décadas no pudo resistir más, brotó el estallido social y junto con ello las paredes.

Para tener una lectura desaturada de los acontecimientos propone esta memoria la lectura de sus paredes, de sus grafitis, de sus inscripciones. Porque también las paredes cuentan otra historia.

La presente memoria se divide particularmente en 4 capítulos para esquematizar la información entregada. Para ellos el primero contextualiza el arte mural en Chile, también como la importación del grafiti hip-hop desde Estados Unidos. Nos da las primeras claves de cómo se origina y configura el grafiti chileno, que sus antepasados, como el mural político, tuvo un cambio de grado cuando la dictadura irrumpió el acontecer de la historia. Después de este evento traumático, el mural viró a la clandestinidad e ilegalidad, junto con ello se convirtió en una forma de manifestarse, denuncias y comunicar lo que la historia oficial no quería sacar a luz. Su característica transgresiva subió de tono, y el riesgo a perder la vida era inminente cuando de rayaban los muros.

El segundo capítulo contextualiza nuestra locación de tiempo, que se enfoca en el estallido social, dando cuenta de las causas estructurales y coyunturales del estallido social. Junto con ello da las causas socioeconómicas y simbólicas que se arrastraron desde la precarización de la vida que se generó a causa del neoliberalismo implantado en Chile como un modelo económico despiadado con el bienestar social de la población chilena.

Luego, en el tercer capítulo, volteamos la mirada a las diferentes inscripciones que quedaron plasmadas en los muros del estallido. A propósito del proyecto «La ciudad como texto» de Ureta, que nos permitió, a través del registro fotográfico del día 37 del estallido social, acceder a esta memoria visual de aquello que ocurrió. En los muros proliferaron diversas consignas, demandas, denuncias, contradicciones, dibujos, murales, stickers, paste up, remakes, entre otras diversas expresiones que hicieron del estallido social algo importante en su visualidad y su lectura de paredes también.

Es importante destacar que existió cierta imagen o cierto símbolo que estremece al pensarlo, un ojo ensangrentado, solo puede tener sentido en el contexto en que comenzó a ser inscrito en las paredes.

Un ojo ensangrentado nos habla del crimen sin precedentes en Chile y en el mundo: el trauma ocular. Ningún país del mundo registró tantos heridos por perdigones en los ojos en tan poco tiempo. Definitivamente, el trauma ocular, resquebrajó los marcos de entendimiento de la represión policial. Nada hay igual en la historia local ni mundial. El uso indiscriminado de las armas con perdigones que le arrebataron la visión a cientos de personas es un tope, una brecha, una herida que queda abierta en nuestra historia reciente.

El objetivo de esta memoria es posicionar el grafiti como manifestación que puede canalizar el trauma ocular. Lo visibiliza, lo pone en la palestra, para que con su intrínseco vínculo con la memoria no haga quedar impune a esta práctica represiva. Junto con ello van las preguntas de investigación que le darán la guía a esta memoria: ¿Existe una relación entre el grafiti y el trauma ocular? Y ¿Puede ser el grafiti un sustento de memoria?

.

1. Herencias visuales: el Grafiti en Chile.

El grafiti en Chile no queda exento de las influencias mundiales de las pintadas políticas y del boom de la cultura Hip Hop neoyorquina. Específicamente en Chile, el inicio y origen de las pintadas fue primero el muralismo político, y todo lo que significa plegarse a campañas presidenciales, haciéndose parte también de echar a correr la voz del programa de gobierno de Salvador Allende.

Además, un hito fundamental en el desarrollo del muralismo político fue su fractura, censura y persecución que se desencadenó luego del golpe de estado del 1973 en contra del entonces presidente Salvador Allende. Antecedente clave para entender que las pintadas murales poseen un componente innato que refiere a la clandestinidad y también al peligro constante de ser apresado.

También a fines de los 80 e inicios de los 90 se importa el grafiti Hip Hop de la mano del retorno de exiliados e hijos de exiliados que traen técnicas nuevas y materiales diversos a Chile, continuándose la constante evolución de las prácticas de rayados en los muros.

Así se establece el grafiti en Chile teniendo como referente directo estos dos lugares importantes: el muralismo político y el grafito hip hop importado y chilenizado.

Es importante esclarecer la situación del Street art o arte urbano, que complejiza la categorización del grafiti, ya sea, se encuentre dentro de esta categoría o no. En esta memoria se distanciará al Street art del grafiti, al encontrarse una cantidad importante de reparos en torno a lo que se ha convertido la práctica del arte urbano, la cual cada vez se pliega y se adhiere más al capitalismo cultural que presta servicios a la reproducción de la obra- mercancía.

1.1 Muralismo

Un antecedente importante para la emergencia del grafiti chileno es el muralismo y las pintadas políticas. Genealógicamente encuentra un origen en las pintadas políticas de los 60 y 70, en donde se promovía el muralismo como acción de propaganda política. Las primeras campañas políticas que utilizaron el muro como soporte de promoción de ideas fueron a favor de Salvador Allende en el año 63

Es en plena campaña política previa a las elecciones del año 1964, en que se pintó el primer mural de propaganda política, que responde a las diferencias de recursos entre la campaña de la izquierda que apoyaba a Salvador Allende y de la Democracia Cristiana con Eduardo Frei Montalva, que contaba con una gran cantidad de recursos. Esta modalidad del uso del muro, como un espacio público de “enfrentamiento político” cobra mayor relevancia en la campaña de 1970, durante la contienda que terminaría con la elección de Salvador Allende como Presidente de la República. (Vivero, 2012, p. 81)

Surgen las brigadas muralistas, como, por ejemplo, la Brigada Ramona Parra (desde ahora nombrada como BRP) agrupación que contaba con cuadrillas organizadas que se reunían bajo el nombre de la Brigada. En sus inicios se dedicaron a pintar para la campaña de la elección presidencial de Allende en el 70, mostrando las consignas y el plan de gobierno propuesto por el que sería entonces el próximo presidente de Chile.

Las brigadas muralistas, tras haber resultado ganador de las elecciones presidenciales, el nuevo mandatario de la República de Chile, Salvador Allende, se plegaron y posicionaron como un agente de difusión y promoción de la información, ideas y políticas de gobierno.

las Brigadas integraron a los lemas característicos de la campaña allendista, coloridos dibujos e imágenes representativas de los más variados componentes de la realidad nacional, tales como los trabajadores, la familia, la geografía de nuestro país, entre otras temáticas pictóricas, como forma de comunicar y celebrar la gestión realizada por el gobierno de la época (Biblioteca Nacional de Chile, s. f.)

También es reconocido su vínculo y asociación de la BRP al Partido Comunista (PC) y sobre todo a las Juventudes Comunistas (J.J.C.C). Por lo que su variedad cromática suele utilizar con mayor preponderancia el color rojo, y además agregar simbología clave del comunismo como lo vemos en la siguiente imagen del archivo de Memoria Chilena en donde se ve unas personas con una hoz y un martillo. Otros murales también representaban a obreros, mujeres, niños y niñas, ligando el proletariado, la lucha de clases y el valor de la infancia a las preocupaciones políticas de esos tiempos.



Ilustración 1. Murales Brigada Ramona Parra [Fotografía], por Cardoso, A., 1970, Memoria Chilena, (<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-128037.html>)

A propósito de lo anterior, podemos relevar la información de que los primeros rayados en Chile tienen netamente un origen político como promoción de candidatos e ideas políticas. Existe un estrecho vínculo entre los muros y las políticas desde su origen en Chile, en el sentido de que los muros fueron utilizados como un lugar de promoción de ideas políticas en su cara más panfletaria, es decir, más directamente abiertas a difusión de consignas políticas.

No obstante, existe un corte significativo en las expresiones murales con la irrupción del golpe de estado ocurrido en Chile en 1973 de la mano de los cuatro comandantes en jefe de las fuerzas armadas con su cabecilla: Augusto Pinochet. En este contexto, se provocó un desmantelamiento de lo que se gestó en los tiempos de la Unidad Popular en términos de cultura (Errázuriz y Leiva, 2012) clausurando redes de organización artístico-cultural que logra quebrar la circulación y creación artística

El proceso de instalación, desmantelamiento y control cultural impulsado por el régimen militar comenzó con la 'operación limpieza'. Por un lado estaba la supresión de modas y colores que borraban el imaginario de la Unidad Popular, desde los cortes de pelo y cambios de nombre a calles, villa y escuelas hasta la eliminación de los

murales de las brigadas Ramona Parra. Por otro, se recurría a la exoneración, exilio, tortura y muerte de artistas y agentes culturales. (Errázuriz y Leiva, 2012, p. 14)

Por lo que se volvió sistemática la persecución de las ideas políticas, y con mayor fuerza las de izquierda convirtiéndose cualquier expresión disidente en una práctica peligrosa. No quedaron exentas las pintadas políticas por lo que se persiguieron y censuraron su actuar. Así lo afirman Errázuriz y Leiva (2012)

Los militares buscaron erradicar las expresiones político-culturales de izquierda representadas, según se informa en la prensa oficial por “las brigadas propagandistas que cubrían con leyendas, afiches o cartelones burdos los muros de propiedades y obras públicas”. Es el caso de una serie de murales realizados en el río Mapocho, en 1972, con la historia del Movimiento Obrero Chileno y la del Partido comunista, donde participaron José Balmes, Gracia Barrios, Pedro Millar, Luz Donoso, Hernán Meschi y estudiantes de la escuela de Artes de la Universidad de Chile. La obra fue cubierta con una mano de pintura gris tras el golpe y con los temporales de 1982 las imágenes reaparecieron brevemente, hasta que la pintura oficial volvió a taparlas. Lo mismo pasó con el mural en la piscina municipal de La Granja en que participó Roberto Matta. (p.15)

Se intensifica la sensación de peligro y de clandestinidad, porque ahora se pone en riesgo la vida misma al pintar un muro. Valenzuela (2021) afirma que “Con el comienzo de la dictadura y la militarización de los espacios públicos, la inscripción de consignas en los muros por parte de los disidentes del régimen se volvió una práctica de alto riesgo” (p. 30)

Al sumirse el país en un régimen totalitario que practicó abiertamente la censura y la persecución política de ideas es que el muralismo y las ideas de izquierda pasaron a la clandestinidad.

La violación sistemática de los derechos humanos se llevó a cabo a través de los órganos estatales ya existentes (Fuerzas Armadas, Carabineros de Chile, Policía de

Investigaciones), mientras que otros fueron creados especialmente para tal efecto, como fue el caso de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA, 1974-1977), Comando Conjunto (1975-1977) y Central Nacional de Informaciones (CNI, 1977-1990, sucesora de la DINA). Entre 1974 a 1977, la DINA, al mando del coronel Manuel Contreras, actuó en forma selectiva y sistemática atacando a los dirigentes de los partidos políticos de izquierda que se encontraban en la clandestinidad, lo que elevó la cifra de detenidos desaparecidos a 1.102 en 1977. Desde 1978 en adelante, la represión tomaría cauces más institucionalizados, manteniéndose la violación sistemática de los derechos humanos hasta el fin del régimen militar, como una forma de reprimir los movimientos políticos y sociales que protestaban por el retorno a la democracia. (Biblioteca Nacional de Chile, s.f.)

No obstante, el muralismo no dejó de existir en Chile, sino sufrió una transformación en sus formas de realización. Ahora, ya no existía la posibilidad de la pintada a plena luz del día y con un tiempo extenso de tiempo para desarrollarla, sino se tenía que realizar en forma oculta, rápida y silenciosa

Surge una característica clave para entender el grafiti actual, que trae intrínsecamente consigo la idea de **clandestinidad e ilegalidad**. Es decir, producto de la persecución y criminalización de los murales políticos, es que el mural también encontró una nueva forma de surgir, poniendo en riesgo la vida de las personas que lo realizaban, para utilizar el muro realizando rayados como **una forma de comunicación** que no estaba permitido por otros medios. Todo aquello que se encontraba reprimido y censurado en la expresión pública podría transformarse en un reclamo anónimo

podemos convenir que los rayados murales y las exploraciones artísticas de disidencia surgieron como respuesta a una necesidad imperiosa de encontrar un medio de expresión capaz de contrarrestar la censura y el discurso oficial de la dictadura, y en última instancia, instalar una voz crítica de denuncia, un desahogo catártico (Valenzuela, 2021, p. 30)

Las expresiones artísticas, políticas o casuales que tenían como soporte los muros, después de dictadura encontraron una potencia: plasmar y expresar aquello que se encuentra reprimido por el poder político en un espacio público y visible, una nueva forma de

comunicarse y, también, un catalizador de descontento social, que pudiera comunicar aquello que pasaba que no se podía relatar de otra forma, porque al ser un régimen totalitario, los medios de comunicación se encontraban a servicio del régimen militar, ocultando y censurando información de las detenciones, desapariciones y exilios a diferentes personas ligadas a la política, y también a ciudadanos comunes.

El régimen instaurado por la Junta Militar de 1973 tuvo un control sobre la información que circulaba, en tanto convocó la ley de Seguridad del Estado para así tener un control total y con ello la censura de diversos medios de comunicación. Así lo consigna la Comisión Nacional Sobre la Prisión Política y Tortura (2004)

Para controlar la información accesible a la mayoría de los chilenos y restringir el conocimiento de los asuntos que debían formar parte de la opinión pública, el gobierno militar invocó la defensa de la seguridad del Estado y las prevenciones para resguardar el orden público o los imperativos del receso político; montó un dispositivo jurídico, afinado con los años, que legalizó la censura y las sanciones contra quienes vulneraran sus severas restricciones, reservándose para sí la competencia para determinar en forma unilateral cuándo y cómo se atentaba contra aquéllos. (p. 205)

No obstante, los muros contaban una historia diferente a lo que era el discurso oficial. Pareciera entonces que la historia de los **muros posee una potencia archivadora** de la historia no oficial, aquella que no se publica en textos oficiales ministeriales de la época. Valenzuela (2021)

podemos convenir que los rayados murales y las exploraciones artísticas de disidencia surgieron como respuesta a una necesidad imperiosa de encontrar un medio de expresión capaz de contrarrestar la censura y el discurso oficial de la dictadura, y en última instancia, instalar una voz crítica de denuncia, un desahogo catártico. En un contexto donde la participación civil estaba reducida a su mínima expresión, es decir, se asistía a una amputación de “lo público”, el muro podía conferirle a la ciudadanía una pequeña cuota de representación a través de sus consignas. “Se denunciaba la cesantía, la pobreza, la tortura, la desaparición de gente” (Sandoval, 2001:44). Estas

temáticas, urgentes para la época, darían paso a expresiones con una vocación diferente una vez terminada la dictadura. (p. 30)

En los muros se vuelca la memoria, para resistir al olvido, a la censura, a la persecución, al asesinato impune. En los muros de dictadura se resiste y se combate el olvido y la historia oficialista, algo similar ocurrió en el estallido social de octubre del 2019.



Ilustración 2. Mural que representa a un hombre y una mujer en una celda de prisión [Fotografía], por Romero, A., 1989-1990, Harvard Library (<https://aeod.library.harvard.edu/galleries/chilean-protest-murals>).

1.2 Grafiti Hip Hop

A fines de los 80 se importa desde Nueva York un nuevo tipo de escritura en las murallas: el grafiti Hip Hop. Grafiteros chilenos claves como Cekis y Kasino afirman que el grafiti de los 90 tenía una vertiente extranjera en un 90% de su totalidad (Cuevas, 2015). Se complejiza su técnica y se masifica influyendo en que otros también comiencen a animarse a rayar.

La consolidación de la escritura de graffiti en la ciudad viene de la mano de la reificación del estilo neoyorquino. Se pierde casi por completo la huella del muralismo de brigada y los Wild Styles son la referencia para que la nueva generación

de estilos pictóricos callejeros terminara de convencer al resto de la juventud. (Cuevas, 2015, p. 110)

Llegó no tan solo la escritura, que sería el grafiti, sino también el baile y la música. Característico del Bronx, periferia y marginalidad eran los principales componentes de Hip Hop y se replica en Chile

El Hip Hop nace y crece dentro de las poblaciones, los barrios, los hogares y en los lugares donde vive cada Escritor¹. San Miguel, La Florida, Cerro Navia, son los principales semilleros, de ahí al centro y a todo el resto de la ciudad. (Pino y Yutronic, 2005, p. 21)

Hay grafitis de diferentes tipos, la mayoría de ellos presenta la lógica de la repetición y la autopromoción, como los *tags* o firmas de trazos rápidos y algunas veces indescifrables para aquellos que no acostumbran a leer grafitis. Derivado de los tags nacen los throw-up que tienen una preocupación más estética (Schwartzmann y Correa, 2021)

Entre todos los adherentes a la cultura Hip Hop se configura esta nueva forma de expresión urbana condensada en escritura, música y baile equivalente a grafiti, rap y break dance, respectivamente. Heredera de una cultura extranjera pero apropiada de cierta forma al contexto chileno tuvieron que adaptarse a las condiciones materiales existentes, ya lo menciona Pino y Yutronic (2005)

Los primeros antecedentes en imágenes del Graffiti en Chile constan del año 83. En su elaboración se utilizaba la tiza de color, el carbón y la brocha como materiales principales debido a la escasez de recursos. El precio de una lata de pintura en aerosol en esa época fluctuaba entre los 5 y 10 mil pesos por unidad. Hacer un graffiti con esta técnica era un imposible. Se buscaron materiales alternativos y el Graffiti Chileno tuvo un aspecto distinto al que le conocemos hoy. (p. 18)

¹ Autor del grafiti.

En los 90 inicia el crecimiento de los cultores del Hip Hop pero aún son pocos. Luego en el 91 hay un encuentro en los Morros, comuna El Bosque, que contó con presencia internacional de grafiteros que le adicionan al producto local nuevas técnicas. Figueroa (2006) identifica estos años como la masificación del “graffiti como arte y arma de expresión” (p. 56)

Con los constantes encuentros comienza a crecer la comunidad hip hopera de Santiago. Surgen las *crews*², avanzando en trabajo colaborativo y aprendiendo los unos de los otros. Crecientemente acaparan atención en la realización de sus grafitis o expresiones artísticas. Se complejizan y perfeccionan las técnicas trayendo consigo mejores resultados de «la pieza»³.

Hitos reconocidos como el *Hall of Fame* de las Torres San Borja (Portugal con Alameda) y también el Mapocho Hip Hop quedan fijados en la memoria por ser lugares concurrentes para los escritores (grafiteros) y ser el espacio de reunión. Sin embargo, al ser más visibles los grafitis, llamaron la atención de muchas personas y con ello comienza un cuestionamiento a las prácticas.

Luego, a fines de los 90 es el auge del grafiti hip hop llegando de la periferia al centro de la ciudad, valorándose a el escritor que tuviera más *tags* por la ciudad, elevándose su reconocimiento entre otros escritores.

Entre el año 1997 y 98 se gatilla una explosión de tags en Santiago. En ese tiempo "el que tenía más tags era el más choro, era el más atrevido", recuerda Masón. Fue el boom de la visibilidad de los escritores. (Figueroa, 2006, p. 57)



Ilustración 3. Grafiti en Plaza Italia [Lámina], sin autor, 1998, Memoria Chilena (<https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-132308.html>).

² Grupos de escritores de grafiti.

³ Se refiere a el grafiti realizado, a la obra.

La evolución y perfección del grafiti hip hop en Chile es una constante porque pareciera estar en las bases implícitas del grafiti, según Pino y Yutronic (2005)

Para quienes no lo saben el Graffiti tiene ciertas reglas que le son propias, reglas que involucran a sus seguidores y que no están escritas. Estas son reglas básicas de respeto que tiene que ver con las obras y sus autores, por ejemplo no rayar encima de una Producción o Pieza. Para el Graffiti la idea es siempre ir mejorando lo que hay. No se puede llegar y pintar sobre un Graffiti acabado algo que sea de ‘inferior calidad’ de lo que ya había, aunque haya sido hecho hace años. (p. 25)

Además, con la llegada de nuevos implementos y materiales importados desde el extranjero, como válvulas y sprays con nuevas tonalidades, se posibilitó inscribir de otra manera, crear nuevos trazos.

El mejoramiento de la técnica, la llegada de materiales y el afianzamiento de los grupos permitió que el grafiti proliferara y se masificara por los muros. No obstante, paralelamente, se profundiza la criminalización a la práctica grafitera y el prejuicio social hacia la cultura Hip Hop. Así lo afirma Figueroa (2006) “En ese tiempo comienzan a florecer espacios y circuitos independientes, con lo que se apunta a la autogestión. Paralelamente se produce un nuevo apogeo del estereotipo del Hip Hopero malhechor en los medios periodísticos” (p. 58). Se condena su actuar, pero también su existencia.

Encontramos una condena al grafiti Hip Hop, al igual que el mural político, que le adiciona la calidad transgresiva que es intrínseco a los rayados en las paredes.

A propósito de la masificación de eventos Hip Hop y de invitados internacionales, se comienza a profesionalizar la práctica por lo que escritores claves del grafiti chileno adquieren relevancia a nivel mundial por la calidad de sus piezas.

El término grafiti hip hop comienza a quedar pequeño para las obras que emergen en la etapa más tardía del hip hop, incluso internacionalizándose algunos escritores chilenos.

1.3 Street Art

Pareciera que la creciente profesionalización del grafiti llevó a que sus productores tomaran otro camino del «rayar por rayar», y convirtieron su pasión en su trabajo y por lo tanto para hacer del grafiti algo rentable se tuvo que subsumir a las lógicas del mercado y del espectáculo.

El Street art es uno de los términos más complejos y amplios que puede abarcar desde una intervención performática de un mimo hasta un mural desarrollado por algún artista visual (Fernández, 2018). Sin embargo, algunos grafiteros toman distancia de considerarse parte del arte urbano o Street art.

Para entender la distancia que algunos escritores toman del Street art es necesario dejar en evidencia qué es lo que incomoda en el arte urbano actual que pareciera entrar en paradoja con sus principios.

En sus fundamentos, el Street Art, tiene una idea de enfrentar el discurso formal y oficial. También aboga por verter la escena del arte en las calles, en una especie de democratizar el acceso y librarlo de la lógica del mercado que el museo como institución ha capturado. De esta forma, el arte, para el arte urbano, deja de ser un objeto de consumo y se hace más asequible a la población. Se transforma en una alternativa a la comercialización y captura institucional del museo para con el arte.

Los artistas del street art compartían una visión utópica del arte, como invertir el uso del sistema urbano oficial y usar el medio o el espacio con un espíritu revolucionario. Criticaban los tradicionales circuitos del arte, la obra entendida como fetiche. Apostaban a la obra en la calle como un medio de contacto próximo y eficaz con el transeúnte, en el que se prioriza la acción, el juego, para alterar el orden de los medios y establecer nuevas relaciones y posibilidades en la conciencia crítica. (Barragán, 2013, p. 34)

Las primeras obras de arte urbano querían revertir y cuestionar la lógica del consumo del arte para evitar convertirse en obra-mercancía (Barragán, 2013). Además, algunos artistas tenían la inclinación a dejar una crítica social de forma irónica desde una fractura a la norma del arte, de forma ingeniosa y siempre experimental.

Actualmente, el Street art o el arte urbano tiene una gran relevancia y desde la audiencia, los transeúntes, tiene una buena apreciación. De hecho, existen medios de difusión, es estudiando académicamente, y además se expone en encuentros como bienales de arte y ferias. Según Barragán (2013) es precisamente en este momento donde surge la paradoja de arte urbano, pues concluye que, a pesar de querer estar fuera de los círculos habituales de circulación del arte, terminó por institucionalizarse.

El rayado que es aceptado parte desde la lógica de la estética decorativa, cuando se le da la autorización a algún artista en el marco de programas de campañas de “recuperación barrial” incluyendo incluso en su oferta de beneficios comunales el embellecimiento del espacio público, como por ejemplo municipalidades como Cerro Navia, Chillán, Valdivia, Santiago, Recoleta, entre otras. El hincapié está, en cuando el rayado, como por ejemplo el grafiti, no es digno de admiración por no entrar en la categoría de lo bello. El Street art, o en lo que se ha convertido por estos días, se acopla al paisaje citadino, lo promueve, lo adorna. Para esta memoria, el grafiti no es decorativo, no es un adorno, posee diferentes capas de profundidad que puede atravesar con su potencia disruptiva y de quebramiento de los límites de significado.

En un ejemplo concreto, la muralista Estefanía Leighon, trabajó en junto a la Municipalidad de Santiago en la pintada de un muro en la Alameda, en donde realizó un trabajo nombrado «el canto de las aves libres» realizado el 2022. El mural remite a la idea de las mujeres y la naturaleza, las primeras están representadas en la imagen de cuatro mujeres de diferentes características físicas, ligadas a la naturaleza, a los árboles y también a aves como símbolo de la libertad. Está ubicado en el epicentro del estallido social, de hecho se logran apreciar una cantidad importante de grafitis abajo del mural, en donde podemos suponer que el mural tapa gran parte de los grafitis que estaban con anterioridad en ese lugar. Se borra el grafiti para poner un mural.



Ilustración 4. El canto de la aves libres [Fotografía], por Leighon, S., 2022, stfileighon, (<https://stfileighon.com/portfolio/el-canto-de-las-aves-libres-chile-2022/>).

Cabe destacar que la misma artista es contratada en una campaña publicitaria con una reconocida tienda de retail: Falabella. El poder de esta tienda se extiende por todo Chile y abarca gran parte de Latinoamérica. La artista trabaja en una campaña publicitaria de la tienda mencionada: «Talento Local». Esta campaña está orientada a promocionar y vender un estilo de vida de “urbano” e incluye a “grandes muralistas y grafiteros” para que comercialicen sus diseños impresos en ropa para así promover la estética de un “grafitero” bajo el alero, no olvidemos, de una empresa transnacional. Se vende una retórica de lo que supuestamente implicaría el mundo del muralismo y el grafiti en el moldeamiento de una persona, sin embargo, entendemos que el estilo ‘grafitero’ no es posible ser vendido ni comprado, aunque entendamos que ahora Falabella comercializa la estética grafitera y se amolda de tal forma para convertirse en una mercancía capaz de entrar en los percheros del retail.

⁴ Mural «El canto de las aves libres» Estefanía Leighon, 2022



Ilustración 5. Sin título [Fotografía], sin autor, s.f., Falabella (<https://tienda.falabella.com/falabella-cl/page/talento-local>)

La Municipalidad de Santiago tiene otro proyecto que consta en “recuperar” las fachadas de la calle Esmeralda en Santiago Centro, realizando una borradura forzada de ciertos grafitis que no entran en la lógica de la ornamentación y, que, de cierta forma, alteran el habitar y el transitar en ese lugar. Los grafitis son obligados a desaparecer porque no tiene la capacidad de acoplarse al lugar, sino que traspasan los márgenes de sentido y perturban. Entonces, cabe la duda razonable: ¿qué es lo que entendemos por arte? ¿Será aquel que ayuda a armonizar la ciudad o aquel que incomoda al transeúnte?

Por las razones anteriores, y con la idea de conjurar la mercantilización del grafiti, es que se distancien algunos artistas de entrar en la conceptualización de Street art porque en algunas ocasiones los principios ideológicos y valóricos han sido dejados atrás y se ha fomentado la comercialización del arte

sus principios constitutivos sucumben ante la fuerza centrífuga de la industria cultural: aparecen series coleccionables de afiches y de stickers o estencils realizados en paneles; surgen colecciones privadas de arte callejero y aumentan las exposiciones

⁵ Campaña Falabella «Talento Local».

en ferias de arte internacionales –como Arteaméricas, Miami, 2012–, en bienales –como la Bienal de Sao Paulo, Brasil, 2010–, y en centros culturales y espacios de exposición –como el Centro Cultural Recoleta o el Palais de Glace–; se publican artículos en diarios y se escriben libros. También los artistas sucumben ante los encantos del mercado (Barragán, 2013, p. 37)

El grafiti que analizaremos, en esta memoria, no serán aquellos que se inscriben en el registro del Street art, es más, podríamos afirmar que se oponen a la nueva lógica y práctica del arte urbano, porque se mantienen sus fundamentos: la ilegalidad, la clandestinidad, la contracultura, lo contestatario, lo crítico y la denuncia. Los que nos importan son aquellos que fueron escritos en la rapidez del momento, en la emoción, en esa reapropiación del espacio público. No necesariamente aquella inscripción urbana que adorna el paisaje, no aquel que es autorizado por la municipalidad, sino el que es principalmente clandestino e ilegal.

2. Estallido Social

El grafiti que se trabajará en esta memoria está circunscrito a un acontecimiento único: el Estallido Social Chileno de octubre de 2019. Se mencionarán su lugar de irrupción, las condiciones en las que se desarrolló, se presentaran algunas causas esenciales para la comprensión de los hechos y, también, sus consecuencias. Lo anterior con el objetivo de focalizar y situar la mirada en el momento particular, con la singularidad de sus tiempos y ampliar la comprensión de su arco.

2.1 Preámbulo de un estallido

Chile es un país más en Sudamérica que su historia política de finales del siglo XX se encuentra fracturada por la embestida de la dictadura militar, sin embargo, a diferencia de las dictaduras cono sureñas, no tan solo fue el golpe de estado de 1973 y la supresión de la democracia lo que impactó a la sociedad chilena, sino, también la instauración de un régimen militar que abrió la puerta para la experimentación económica y su respectiva ampliación al campo social, permitiendo la entrada del neoliberalismo a la organización del país

En Chile, las concepciones neoliberales se materializaron no sólo en el ámbito económico, sino que se expandieron también hacia las demás esferas de la vida social, convirtiéndose en el soporte ideológico de una propuesta global de refundación de la sociedad chilena. Habiendo partido por la restructuración de la economía, se proyectaron más tarde hacia el ámbito político. (Vergara, 1985, p. 11)

El neoliberalismo acuñado por uno de sus principales expositores, Milton Friedman, y difundida en Chile por los reconocidos estudiantes, los “Chicago Boys”, hicieron de la economía chilena un lugar rentable para la exploración de las medidas neoliberales.

Harvey (2007) llama al neoliberalismo la “acumulación por desposesión” y que engloba los mecanismos como la privatización y mercantilización; financierización; la gestión y manipulación de la crisis; y las redistribuciones estatales ejerciendo su poder directamente en la sociedad chilena de los 80 en adelante

Estas prácticas comprenden la mercantilización y privatización de la tierra y la expulsión forzada de poblaciones campesinas (comparable con los casos analizados anteriormente de México y China, donde se estima que en los últimos años han sido desplazados 70 millones de campesinos); la conversión de formas diversas de derechos de propiedad (comunal, colectiva, estatales, etc.) en derechos exclusivos de propiedad privada (su representación más gráfica la encontramos en China); la supresión de los derechos sobre los bienes comunes; la mercantilización de la fuerza de trabajo y la eliminación de modos de producción y de consumo alternativos (autóctonos); procesos coloniales, neocoloniales e imperiales de apropiación de activos (los recursos naturales entre ellos); y, por último, la usura, el endeudamiento de la nación y, lo que es más devastador, el uso del sistema de crédito como un medio drástico de acumulación por desposesión. [...] Por ejemplo, la propuesta de privatizar integralmente el sistema público de pensiones (experimentada por primera vez en Chile bajo la dictadura) es uno de los preciados objetivos de los republicanos en Estados Unidos. (Harvey, 2007, p. 175)

Estas políticas aplicadas al contexto chileno significaron, por ejemplo, la llegada de las Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP) con el Decreto de Ley 3500 en 1980, en donde se promulga la creación de estas instituciones que gestionan las pensiones del ahorro obligatorio (capitalización individual) de cada trabajador. Las actuales cifras indican que

A Diciembre de 2020, el 50 % de los 982 mil jubilados y jubiladas que recibieron una pensión de vejez obtuvieron menos de \$215 mil (\$154 mil si no se incluyera el Aporte Previsional Solidario (APS) del Estado). Incluso, en el tramo de aquellas personas que cotizaron entre 30 y 35 años, el 50 % recibió una pensión autofinanciada menor a \$300 mil, valor inferior en \$26.500 del salario mínimo vigente al 31 de diciembre de 2020 (Gálvez y Kremerman, 2021, p. 5)

El estudio de Gálvez y Kremerman (2021) concluye que el 80% de las pensiones pagadas es inferior al salario mínimo y tan solo el 12,5% de las pensiones pagadas alcanza el monto de 503 mil pesos chilenos. Esta evidencia científica concluye en el fracaso de las Administradoras de Fondos de Pensiones, y en reacción a las pensiones insuficientes, es que se levantan que critican la gestión de las AFP, al ser incapaces de gestionar pensión apropiada

para una vejez digna. El movimiento social “NO + AFP” presenta una gran adherencia desde la ciudadanía, dado que las AFP son cuestionadas transversalmente por los chilenos y chilenas

Somos ciudadanos organizados que, como tú, no toleraremos más pensiones de miseria. Luchamos para que el esfuerzo de todas y todos nos permita conquistar el derecho a la vejez digna. Es hora de decir fuerte: ¡No + AFP, hagamos justicia! (Coordinadora no más AFP, s.f.)

Ejemplos como los de la AFP, son muchos, a lo que podríamos agregar la reforma educacional de 1979, anunciada en la “Directiva Presidencial de la Educación Nacional” y en una carta de Pinochet al Ministerio de Educación de entonces. La reforma está enfocada en transformar al Estado Docente por uno Subsidiario y de regulación mercantil (Falabella, 2015) que se traduce a un mayor poder del Estado por sobre el currículum, pero el menor involucramiento económico, siendo transferido a manos de los municipios la gestión económica de los establecimientos educacionales

Las principales medidas durante este período son: i) incentivar la libre entrada de instituciones privadas a la educación (incluidas aquellas con fines de lucro); ii) transferir la administración centralizada de los establecimientos públicos a los municipios; iii) sustituir un financiamiento estable de las escuelas por uno competitivo por alumno (voucher) y equiparar el subsidio del sector privado al de las escuelas fiscales; iv) cambiar el estatus docente de funcionario público a un régimen de empleado que negocia individualmente sus condiciones; v) crear una prueba nacional estandarizada. Lo anterior transcurre en una atmósfera de represión política y control curricular (p. 703)

Al ser afectados dos grandes pilares en donde las sociedades se construyen, como lo fue la educación y también la calidad del envejecimiento en Chile, se fue paulatinamente vejando la calidad de la vida de los chilenos y chilenas. Se puede encontrar un origen de este malestar en el golpe de estado y las posteriores medidas implementadas por la llegada de las políticas neoliberales “Había mucho malestar acumulado en Chile; mucho malestar con el modelo de mercantilización de los servicios sociales más básicos –el agua, las pensiones, la

salud. Todo en Chile es un negocio: los recursos naturales y los derechos sociales.” (AA. VV, 2021, p. 47)

2.2 Causas del Estallido Social

Un creciente, constante y rebotante **malestar** producido por la inserción del neoliberalismo y su precarización en la vida (Aliwen, 2020) facilitó el escenario perfecto para el estallido social. En vistas de ayudar a su comprensión es que se sistematizan los antecedentes de la siguiente forma:

1. Socioeconómicos: engloba los aspectos relativos a la **desigualdad económica** que se enfrenta Chile, siendo el 2017 el país que presentaba mayor desigualdad económica en los países adherentes a la OCDE.

El documento indica que en Chile, el 20% de la población más privilegiada en 2017 ganaba 10,31 veces más que el 20% menos favorecido y en México 10,26 veces más, frente a 5,4 de media en la organización y un mínimo de 3,6 en Eslovenia, República Checa y Eslovaquia. (El Mostrador, 2020)

A lo anterior se añade **encarecimiento constante de la vida** que de hecho aumenta la brecha de la línea de la pobreza al aumentar los precios de la canasta básica que a agosto del 2022 alcanzó una variación histórica de más del 20% en doce meses (Reyes, 2022). Los sueldos bajos también son un problema económico importante en Chile, pues “El 50% de los trabajadores chilenos gana menos de \$401.000 y 2 de cada 3 trabajadores menos de \$550.000 líquido.” (Durán y Kremerman, 2020)

2. Simbólicos: En lo relativo a lo simbólico se concentran las deudas históricas que tiene una arista económica como mencionábamos anteriormente pero que también atraviesa otras esferas de sentido que van más allá de lo económico, por ejemplo, la demanda por la disminución de los privilegios parlamentarios (Güell, 2019)

2.3 Octubre del 2019: puntos de inflexión

Las causas, anteriormente revisadas, ya sea la socioeconómicas o simbólicas forman parte de las causas estructurales del estallido social. Los autores Aliwen (2020) y Equipo

de Investigación de Editorial Tempestades (2020) concuerdan que la causa coyuntural o el elemento gatillante del estallido social fue el alza del valor del metro en 30 pesos el 6 de octubre de 2019⁶

Luego de ese 6 de octubre del 2019 las protestas que ya se venían desarrollando aisladamente por parte de los(as) estudiantes secundarios se acrecientan y se hace invita a la evasión masiva del metro. Las manifestaciones se concentran en estaciones cercanas a sus respectivos establecimientos educacionales, que desencadena la paralización del funcionamiento habitual del metro y sus respectivos accesos. Se promueven el no pago del valor del pasaje del metro y posicionan la evasión como un modo de manifestación y de lucha (Equipo de Investigación de Editorial Tempestades, 2020). *¡Evadir, no pagar, otra forma de luchar!* Esta es la consigna que resuena por los rincones de las estaciones el 6 de octubre del 2019.

En jornadas posteriores, continuaron las evasiones masivas y se enfrentaron también a represiones por parte de los agentes del estado encargados del orden público: Carabineros de Chile. Un hecho relevante que cabe mencionar es la entrevista a Clemente Pérez, expresidente del Metro de Santiago que el 16 de octubre en el canal 24 Horas, que tiene como fin apaciguar las aguas de la revuelta, en el sentido de que intenta bajarle el perfil a las manifestaciones acaecidas en diferentes estaciones de Metro. El expresidente de Metro, se extiende en su conversación con el periodista y luego, en una suerte de llamado al público, mira a la cámara que lo filma y afirma lo siguiente:

Cabros, esto no prendió. No son más choros, no se han ganado el apoyo de la población, ni siquiera en Twitter, donde se supone que este tipo de movimiento tiene más apoyo, realmente no hay tanto apoyo. En verdad la gente está en otra, el chileno es bastante más civilizado y yo lo único que he visto es un gran rechazo a este tipo de actitudes, porque la gente se ve muy perjudicada (...) yo creo que esto ya pasó y espero que las autoridades, carabineros y guardias de metro puedan manejar bien este tipo de situaciones. Es verdad que es bastante inédito, pero no digamos que prendió. (24 horas – TVN Chile, 2017, 13:26)

El momento anterior es un ícono del estallido social porque precisamente dos días después, viernes 18 de octubre es el punto cúlmine de lo que se venía gestando desde décadas.

⁶ Resolución Exenta N 2733

El viernes 18 de octubre fue uno de los días más enardecidos y con las protestas más extensas. Desde este día que se recuerda el estallido social, porque particularmente se generó la situación inédita: la paralización completa del sistema de metro en Santiago.

El 18 de octubre del 2019 fue un día de intensas evasiones que luego se transformaron en la destrucción a algunas estaciones de metro. La mayor parte de las estaciones afectadas fueron cerradas y a eso de las 18:00 la paralización de la movilidad ciudadana era inconmensurable, las masas trabajadoras se encontraron en la calle sin la posibilidad de traslado a su hogar, alarmados por las tremendas represiones que habían ocurrido durante el día, y que continuaban a esas horas. Miles de santiaguinos tuvieron que caminar horas para llegar a su destino y hogares. A medida que pasaban las horas la destrucción y posterior incendio a las estaciones de metro se multiplicaron, según Abarca (2021)

Se riega la noticia de que las estaciones de metro comienzan a ser incendiadas, partiendo por las que están en altura sobre el suelo y en los sectores populares de Santiago hacia La Florida y Puente Alto por la Línea 4, San Ramón y La Granja por la 4ª y al poniente, Quinta Normal, Lo Prado, Pudahuel y Maipú por la 5. Al día siguiente la propia empresa de metro informa de veinte estaciones quemadas y cuarenta y uno con diversos daños (p. 16)

Desde aquel día 18 de octubre 2019 nada volvió a ser lo mismo en el territorio nacional. Las protestas y el descontento social se extendieron por todo el territorio nacional. Ya el sábado 19 de octubre del 2019 se promulga el “Estado de Excepción Constitucional”

Declárase estado de excepción constitucional de emergencia, como zonas afectadas, la Provincia de Santiago y de Chacabuco, así como las comunas de Puente Alto y San Bernardo de la Región Metropolitana, por un plazo de 15 días desde la publicación del presente decreto en el Diario Oficial, de conformidad a lo dispuesto en el artículo 8º de la ley N° 18.415. (Diario Oficial, 2019, p. 1)

Que si bien, en un inicio, fue promulgado por 15 días el estado de Excepción Constitucional se extendió por mucho más tiempo de lo esperado. De todas formas, la

protesta no se apaciguo, todo lo contrario, creció de tal forma que la represión que trajo consigo desencadenó decenas de horrores y crímenes que lamentablemente terminaron con la vida de decenas de personas, y que además provocó daños permanentes a cientos más.

Emerge el grafiti como una forma de expresión común entre la persona y la pared en tanto el primero necesita encontrar una forma de expresar lo que se mantenía reprimido, aquel malestar acumulado por decenas de años

Se gatilla la necesidad de posicionar un mensaje, a través de acciones originales y provocativas. Rayados y diversas expresiones plásticas en los muros, dieron cuenta del profundo descontento que se acumulaba por años respecto al sistema actual. Los grafitis e intervenciones deben entenderse como una estrategia que ha considerado espontáneamente la ciudadanía para tomar las calles e instalar el descontento, bajo un formato que irrumpe un sistema que está en crisis, posicionando mensajes metafóricos y explícitos; y que muchos de ellos contienen una fuerte reflexión en torno a nuestra historia. El uso de los muros como un telón de fondo es algo que se ha posicionado largamente en la historia del mundo. (Cisternas, 2020, p. 9)

En este sentido, el propósito de esta memoria, más allá de describir detalladamente como ocurrieron los hechos, **es analizar una de las particularidades que parecieran ser un efecto colateral pero que sostenemos como un soporte único, importante y necesario: la lectura desde los muros.**

3. Grafiti y Estallido Social

El resultado es que el grafiti -y la discursividad que se expresa en él- es el mejor termómetro para medir el estado del conflicto. (Dittus, 2019, p. 213)

El estallido social de Chile de octubre del 2019 estuvo marcado por la proliferación de inscripciones, rayados, murales, stickers, esténciles y grafitis en los muros. La cantidad de producción material de consignas, descargos, declaraciones y demandas es insuperable. El eje principal de la Alameda, reconocido como uno el epicentro del estallido en Santiago, cambió completamente de piel desde el palacio de la Moneda hasta la denominada “Plaza Dignidad”

En una forma de inmortalizar el día 37 del estallido social, el proyecto denominado como «La Ciudad como Texto»⁷ (Ureta, 2021) abarca un registro fotográfico de más de 130 fotografías que recorren la vereda sur de la Alameda. Este proyecto da una impresión de la magnitud que representa los escritos, rayados, grafitis, esténciles, entre muchas otras expresiones artísticas y no tan artísticas que involucraron a las paredes de la ciudad.

encuadré la totalidad del muro, pues sentía que todo tenía derecho a ser testimoniado en lo único que lograba aunar a los seres cuando reclamaban a diario por Dignidad. Sentía que todo sucedía tan rápido que no había tiempo para detenerse y procesar. Procesar toda la ebullición ciudadana. Procesar toda la rabia y frustración acumulada. Procesar lo que me hacía sentido y con lo que podía discrepar. Procesar la violencia vista todos los días antes de regresar a casa. Procesar las marcas gráficas de la sociedad que no busca llamarse artista. Procesar el miedo que se sentía todos los días al despertar (Ureta, 2021, p. 13)



Ilustración 6. La ciudad como texto [Portada libro], por Carola Ureta, 2021, Archive (<https://archive.org/details/lcct-2ed-2021/mode/2up>).

En la plataforma virtual de LCCT⁸ se puede hacer un recorrido de más de 2 kilómetros de fotografía en donde está inserto el valor del querer dejar registro en los muros. Muchas de las intervenciones fueron borradas, modificadas, destruidas, pero, la posibilidad del registro fotográfico nos permite mantener un estado de la Alameda en particular.

Es precisamente la condición del grafiti que integra diferentes posibilidades de análisis. Su potencialidad desde la visualidad, desde la escritura y también las disputas simbólicas que acarrear, hacen de él un artefacto imprescindible al momento de virar hacia el pasado en un intento de aunar lecturas. Para apoyar la idea anterior debemos comenzar con la afirmación de Campos y Bernasconi (2021) que nos orienta a posicionar la inscripción de los muros como un lugar en donde coexisten diferentes registros nos ofrece

La inscripción gráfica es una de esas prácticas espaciales. A través de la producción de grafitis, tags y murales –entre otras–, individuos y colectivos graban materialmente su presencia, su existencia social, pero también sus demandas, intereses y visiones de la realidad, sus formas de relacionarse con la memoria y la historia, con el presente y el futuro. (p. 113)

En la misma línea según Dittus (2019), el grafiti como texto tiene la capacidad de ingresar a una tripartita de registros: lo estético, lo ético y lo discursivo. En él se pueden jugar estas tres cosas que lo componen transversalmente comprendiendo como “un tejido conjuntivo de la cultura” (Dittus, 2019, p. 204). Es decir, no nos puede ser indiferente aquello que se plasmó en las paredes, porque claramente no son solo actos de rayado, dentro de ese mismo gesto se puede inducir diferentes lecturas.

Es posible también afirmar que la posibilidad de volcar los sentimientos y pasiones en los muros posibilitó el aunamiento político-social. El estallido social se caracteriza por ser un movimiento sin líderes, sin una cabeza, sino que el sentimiento de malestar social unía a

⁸ Se puede revisar en línea <https://www.laciudadcomotexto.cl>

la población de salió a las calles a manifestarse, porque el rayar la calle no es solo un acto pasional, sino que el componente político, sobre todo en el contexto del estallido social marcó lo que el mismo proceso revolucionario implicó. Campos (2020) nos lo dice de la siguiente manera

Parafraseando una vez más a Fraenkel (2018), podríamos decir que nuestras subjetividades, luego del estallido social de octubre de 2019, se construirán también, en parte, a partir de las inscripciones gráficas de la calle, convertidas esta vez en recursos memoriales, cognitivos e imaginarios para componer un nuevo lazo y dar forma a otra política. (p. 40)

Otra política, una que se rayó en las paredes, una forma quizás un poquito más accesible al ciudadano de a pie que no está ajeno de las vicisitudes cotidianas de la vida en el Chile neoliberal. Por eso, una de las características principales del grafiti en el estallido social fue la apropiación ciudadana (Martín y Tapia, 2021) de los muros enfocado hacia demandas políticas, apropiación de un espacio que ahora se piensa en común y de cierta forma se apodera de él haciéndolo suyo y parte de sus sentires, en tanto plasman y vierten en ellos “opiniones y sentires en torno a la historia” (Martín y Tapia, 2021) aquella historia que no la sienten propia, sino escrita y redactada por alguien más.

Los nuevos héroes patrios comienzan a tomar relevancia, en el sentido que se intenta suplantar una identidad ajena al manifestante, y otras figuras de la cultura popular toman relevancia en el contexto del estallido social. Una nueva forma de apropiación cultural, dejando de lado las figuras comunes de alabanza y posicionando sus propios intereses en los nuevos íconos.

“La transformación del “estúpido y sensual Spiderman” y de “baila pikachu” en figuras iconográficas de la revuelta responde a un proceso de resignificación simbólica en que la cultura popular ligada a la lucha y a las reivindicaciones sociales incorpora elementos de la cultura hegemónica y le otorga un sentido distinto y opuesto a la mercantilización. La revuelta los hace suyos y los dirige contra el sistema que les dio origen, demostrando la capacidad innovadora de una cultura popular

contrahegemónica que, si bien es permanente, se acelera y profundiza en momentos de tensión social. (Equipo de investigaciones de Tempestades, 2020, p. 44)

Y es a propósito de esta apropiación ciudadana de los espacios para dar a conocer sus opiniones y sentires, es que en el libro *Alienígenas*, de Quiroga y Pastén (2020), se realiza una clasificación en el intento de decodificar el mensaje que entregaban los rayados construyeron 27 categorías de narrativas en donde muchas de ellas tienen que ver con derechos fundamentales que han sido arrebatados a los ciudadanos chilenos y que encontraron en el espacio de la revuelta la posibilidad de reclamar por ellos. Por ejemplo, la categoría 18 la identifican como derechos fundamentales que su descripción versa “rayados que exigen o denuncian la ausencia de derechos básicos como salud o educación” (2020, p. 43).

Los muros de la revuelta, en la clasificación de Quiroga y Pastén (2020), pueden dividirse en dos grandes narrativas: dignidad y resistencia. La primera engloba la denuncia, las exigencias, los movimientos culturales y la lucha por la vida digna. La segunda apela a la evasión como forma de resistir al orden establecido y a la policía, las acciones que unos debe tomar para tomar entre las manos la lucha y las reacciones de ataque.

En los muros, mediante el grafiti, también puede decirse que se intenta dejar una marca o huella de aquello que sucede en el interior y que quisiera volcar en el exterior. Se puede afirmar que en el estallido social se puso en suspenso aquella imposibilidad y represión por el rayar, e incluso se reconfiguró como un intentar “ganar la batalla por el sentido, por el cómo y quiénes deben escribir la historia de nuestro país” (Quiroga y Pastén, 2020). Es en este intento de escribir la historia con nuestro trazo y letra que la ciudad se empapeló de diferentes consignas. El habla de la ciudad. El rumor de la ciudad.

El grafiti cuenta con una riqueza, en tanto, es posible su lectura desde diferentes aspectos. Se pueden analizar cada uno de ellos por separado, o también como un complemento. En definitiva, es una peculiaridad que este tipo de inscripciones pueda atravesar más allá del simple hecho estético y/o discursivo. En el discurso se juegan varias cosas, sentires y malestares políticos.

Luego de detallar los signos que configuran una producción graffitera (tipográficos, icónicos y plásticos) y de recoger de estos sus posibilidades visuales, buscamos leer la composición como totalidad signica. Un posible recorrido visual es precisar una a

una los diferentes signos que se entremezclan en ella. Otro rumbo es la lectura de los mecanismos de cohesión o de organización de una pieza graffitera o montaje. Este recurso apunta a identificar la forma en que se van relacionando los diversos recursos visuales de un grafiti, es decir la configuración. (Figueroa, 2006, p. 120)

El rayar la ciudad también trajo consigo diferentes formas de comprender el espacio que se habitaba hasta entonces, muchos rayados respecto a las causas mapuche se desplegaron por todo el territorio. Una forma que integrar esta cultura tan reprimida por el estado chileno consiste también de visibilizar las prácticas represivas que oprimen a la nación mapuche. Se intenta darle el significado de origen a Santiago, específicamente al cerro Santa Lucía, o Cerro Huelén como originalmente fue llamado por los Picunche

Por tanto al instalación de figuras sagradas de la cultura mapuche en ese lugar, lejos de ser una casualidad, responde a una reapropiación espacial enmarcada en la lucha por la construcción de hegemonía dentro del terreno simbólico. Lo que está en disputa es el significado que se le da a ese lugar, donde se logró sobreponer, durante algunos meses, la rebeldía indómita por sobre la normalidad ciudadana y la naturaleza por sobre la civilización occidental proyectada en la ciudad y su ordenamiento. (Equipo de investigaciones de Tempestades, 2020, p. 56)

Ahora bien, para esquematizar la información y el análisis de los grafitis del estallido social es que opto en esta memoria por seccionar dado que el grafiti en su condición transgresiva y de memoria posee la capacidad de anudar diferentes registros para lograr canalizar las demandas exigidas. Para el estallido social esta situación del grafiti no fue diferente, es más, existió una proliferación de rayados, mientras más protesta, más líneas fugaces en las paredes. Por esto se hace necesario investigar cuales son las capas de registro que nos permite tener ciertas lecturas del mismo grafiti que creció en el estallido.

3.1 El grafiti como demanda o denuncia

Una de las condiciones esenciales del grafiti nos remonta a la capacidad de cargar con las denuncias o demandas de un malestar en común. Como ya lo trabajamos en capítulos anteriores, el grafiti funcionó como un espacio donde se podían expresar aquellas ideas que estaban vetadas o prohibidas en la sociedad. Campos (2021) nos asegura que

Los escritos del estallido expresaron el conjunto de demandas ciudadanas, la variedad de peticiones hechas por los habitantes a sus autoridades. Ellos plasmaron el proceso de definición progresiva de las exigencias, mostraron lo común de las necesidades, contribuyeron al perfilamiento de los actores del conflicto y la formulación de los antagonismos. Registraron la violencia en sus variadas formas y atestiguaron sobre los riesgos y peligros de la protesta, pero todo ello lo hicieron materialmente. (Campos, 2021, p. 117)

A propósito del estallido social, el grafiti también tuvo esa intención comunicativa de manifestar las demandas históricas, también es parte de él la denuncia de las violaciones a los derechos humanos que se dieron en el periodo del estallido social, Dittus (2019) nos dice lo siguiente

Santiago y otras importantes ciudades medianas se convirtieron en un espacio abierto para rayar y marcar en formas y colores a través de una resignificación icónica del espacio urbano, dejando el derecho a la propiedad privada en un segundo plano donde lo importante es manifestar las demandas junto con denunciar las violaciones a los derechos humanos por parte de las fuerzas policiales. (p. 201)

La ciudad comenzó a devenir lienzo para cargar de sentido, demandas y denuncias, así lo analizan Quiroga y Pasten (2020) “[la calle] que denuncia con claridad que la represión desplegada es la responsable -directa o indirecta- de las decenas de muertes producidas ya en las primeras dos semanas de iniciado el estallido social” (p. 73) El muro servía como un lugar de enunciación de la tragedia, quizás uno de los lugares más fieles donde se transmitió los horrores del estallido social.

En el libro “Rabia dulce de furiosos corazones” de Equipo de investigaciones de Tempestades (2020) nos entrega en extenso todas aquellas marcas que quedaron registradas en las paredes como denuncia, algunas de ellas separadas temáticamente en las cuales se destaca: precarización de la vida, la mirada mutilada, muros borrados, el miedo, torturas y muertes, entre otros. Este texto nos presenta los escritos con fidelidad a lo que querían transmitir los mensajes. Hay una infinidad de referencias a la vida neoliberal que ha mermado la calidad de la vida, atrapados en un círculo deudas y del aprovechamiento de grandes empresas a generar y vivir de la deuda.

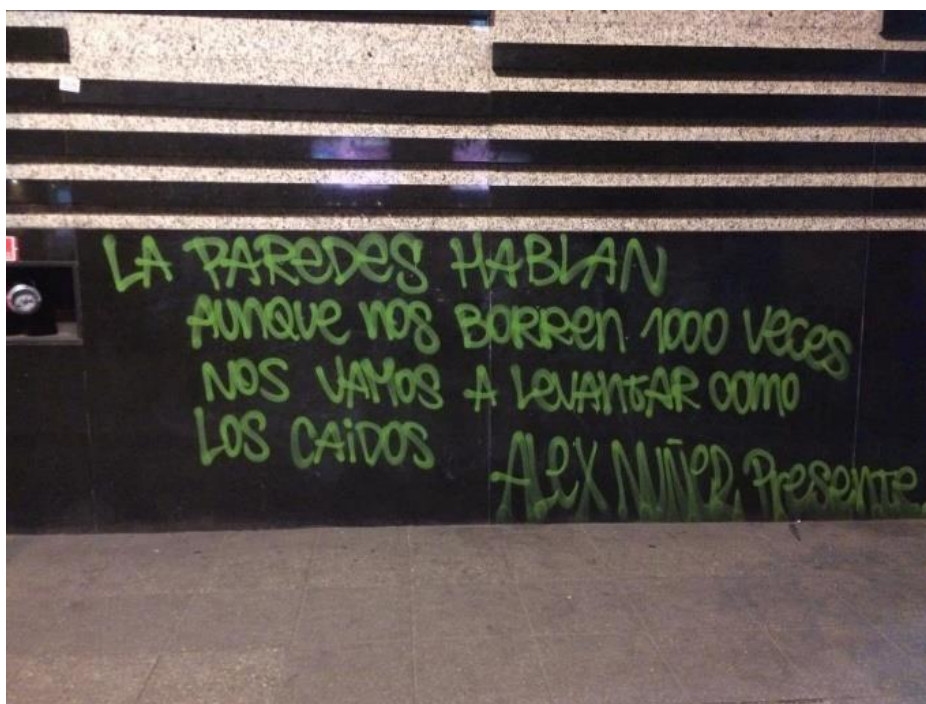


Ilustración 7. Sin título [Fotografía], sin autor, s.f.

3.2 El grafiti como texto urbano

Para trabajar con el grafiti como texto debemos seguir la lectura de Dittus (2019) en donde nos dice que las representaciones visuales deben ser leídas como un texto más, y que junto con eso no es ajeno a las relaciones de poder que están tramadas en ellas

Ello significa que de cualquier texto visual (una fotografía, un cartel comercial o un meme, por ejemplo), se desprenden relaciones de poder (defendidas o desafiadas),

propiedades plásticas que dan cuenta de discursos y posiciones éticas, con un alto nivel de intertextualidad. (p. 202)

Dittus, desde una mirada semiológica, llega a conclusiones similares respecto a la polifonía o la diversidad de registros que puede abarcar el grafiti. Dittus (2019) cree que el grafiti puede ser leído como texto

el grafiti se trataría de un texto que es codificado y codificante, es decir, que tiene un emisor, un receptor y un mensaje. Asimismo, está regulado por signos que le dan un sentido determinado y, también, está dotado de imágenes icónicas difundidas mediática y masivamente (Garduño Oropeza, 2017). (Dittus, 2019, p. 204)

Lo anterior nos permite realizar una “lectura” de aquello que se inscribió en las calles y paredes del estallido social, el proyecto anteriormente mencionado de LCCT nos ofrece una parrilla de lectura imprescindible para leer los acontecimientos del estallido social, leerlos en los mismos muros, y así dar cuenta de qué era lo que pasó, lo que estaba pasando y aquello que se anhelaba para la sociedad luego de este gran “Despertar”.

surgen también escritos de expresión ciudadana cuya función principal puede ser descrita como el dar expresión a necesidades y exigencias que, de lo contrario, se mantendrían difusas y efímeras, solo a nivel de lo oral y lo conversacional. La escritura supera la inmediatez, separa temporalmente la emisión de la recepción y amplifica las posibilidades de lectura a una diversidad de agentes. Los escritos del estallido social materializan una demanda y le otorgan permanencia y durabilidad: le dan forma en el espacio público o, como se dice actualmente en los estudios sobre activismo y memoria, las *performan* (Denis y Pointille, 2013; Schindel, 2009). (Campos y Bernasconi, 2021, p. 116)

Que exista el registro del estallido social, posibilita la lectura posterior de aquello que se generó en ese contexto, nos anclan de alguna forma a no olvidar aquello que se nos fuga en la memoria, «permanencia y durabilidad» que los arraiga al espacio en común.

Además de lo anterior que el grafiti sea urbano, es decir, que se encuentre principalmente en las urbes, ciudades, capitales de todo el mundo tiene un contexto y una explicación. Aparece como una forma de contestar a la hegemonía de la ciudad, de lo pulcro y el orden, en donde es censurado el pensamiento contrario y el abstracto. El grafiti tiene la

potencialidad de romper con las lógicas de la rectitud de la mirada, en donde lo homogéneo impera

La producción graffitera convierte los signos en un medio de transgresión visual de poder y hegemonía establecidos. El deseo del creador, rebelándose contra la codificación, será el poder revolucionario de esta expresión marginal que busca, en el sentido de impulso creativo y estético, desencadenarse de todo poder visual central (del poder auto represivo, del político, del económico, del lingüístico y comunicacional). La represión personal la enfrenta el escritor recuperando lo subjetivo, rompiendo con las propias barreras que se construyen y anquilosan en el sí mismo. Sus delirios, sus obsesiones, sus imágenes desmedidas se encuentran afines a su agitado proceso liberador. Sólo así, tal vez, logra el escritor correr el velo de esas apariencias con las cuales se cobija y protege la realidad convencional. (Figueroa, 2006, p. 186)

Además, se separa de la lógica de encierro como podría apreciarse en una obra de arte enclaustrada en un museo. No es al azar que su soporte esté en el exterior, en la calle, fuera de la lógica de consumo de arte-mercancía, en donde no se paga por ver, sino que está ahí, asechando y expresándose de forma libre y asequible.

EL GRAFITI CALLEJERO

Es por esto que jamás debemos olvidar que esta piel es una obra colectiva, anónima, callejera y popular. Por lo tanto, debemos más bien situarnos desde el “nosotros” y no desde el “Yo”. El carácter de colectivo y anónimo enfatiza lo recientemente mencionado, el de ser una piel callejera, exalta la dicotomía entre el espacio público y el privado, donde lo público pasa por presentarse ante todo transeúnte sin restricciones en su acceso; y finalmente, el carácter de popular implica estar hablando de una obra emplazada en la calle que recoge el clamor de un importante y amplio segmento de la población en oposición a las elites. (Ureta, 2021, p. 22)

3.3 El grafiti como transgresión

El grafiti en su esencia, si pudiéramos llamarle así, se constituye de transgresión. Desde esta memoria nos posicionamos y afirmamos que, si un escrito en la muralla no provoca una transgresión al espacio, aquello no debe ser denominado un grafiti.

El grafiti del estallido social fue por, sobre todo, transgresivo. Dejó un mensaje claro, planteó consignas y posicionó las demandas y denuncias, aquellas que no podían decirse en otros espacios. Campos (2021) citando a Fraenkel (2018) dice lo siguiente:

Pero la brecha entre los poderosos medios de difusión del aparato de propaganda estatal y las pobres técnicas de los manifestantes es en sí misma un mensaje: un simple rayado nos recuerda que el lenguaje es un arma y, mejor aún, que cuando los espacios públicos están cerrados, encadenados, el trazo de un pequeño signo puede contribuir a alimentar la luz de la libertad. (p. 44, trad. propia)

El grafiti al ser, también, un texto, un lenguaje se configura como un arma que es utilizado en contra del ordenamiento y la pulcritud de la ciudad, viene a irrumpir el espacio público que le fue arrebatado a la ciudadanía, hay una especie de resignificación del espacio público a propósito del estallido social, se comienzan a tomar y a intervenir las calles, interrumpen el funcionamiento armónico y ordenado de los espacios que la publicidad y propaganda ha capturado, estando validados y aceptados socialmente.

El estallido social irrumpe con el orden preestablecido, marca las paredes del funcionamiento de las ciudades, en Santiago de Chile, se concentraron en el centro de la ciudad, circundante a La Moneda, palacio de gobierno cuestionado ampliamente por la ciudadanía a propósito de las medidas tomadas en respuesta a la irrupción del malestar social masivo.

Este ideal de paisaje urbano choca continuamente con las expresiones de vida que lo habitan, lo desconocen o lo reapropian, según sea el momento. Aquella que lo habita, lo desconocen o lo reapropian, según sea el momento. Aquella acuarela de edificios, locales comerciales y áreas delimitadas de paseo es continuamente transgredida por rayados que irrumpen icónica y visualmente esa puesta en escena (Equipo de investigaciones de Tempestades, 2020, p. 60)

Transgrede el orden establecido, así lo afirma Valenzuela (2021) cuando afirma que “los grafitis constituyen una voz polifónica y subversiva que funciona como un contrapunto

de los discursos legitimados por el poder, sobre todo en tiempos de convulsión sociopolítica” (p. 28) Se puede establecer una lectura desde los muros que establecen una lectura a contrapelo de la historia oficial. De ahí su carácter transgresivo.

el graffiti resulta un acto político al ejercer la lucha por el poder de representación mediante la imagen, en este caso, en el espacio público. Junto con esto resulta también un acto político al mostrar una postura de desobediencia ante el orden institucional, por lo cual resulta una forma alterna de acción al régimen político. (Franco, 2011, p. 17)

Rompe y resquebraja los marcos de entendimiento y de sentido, posee la capacidad de poner en el límite aquello que desborda en su simbología y en la literalidad de su demanda. Pone el cadáver sobre la mesa

Ante esto el graffiti se encuentra dentro de lo que el filósofo Castoriadis llama el imaginario radical, imágenes que rompen con el paradigma de lo correcto de la cultura dominante, con el “deber ser”. Siguiendo esta idea; la imaginación y capacidad de representación son el poder simbólico con el que cuentan los jóvenes graffiteros, a través de la transgresión radical de la imagen. (Franco, 2011, pp. 19-20)

Según Figueroa (2006) el graffiti tiene la capacidad de reflejar lo que la sociedad calla “Con su transgresión visual el graffiti Hip hop santiaguino coloca al transeúnte ante un incómodo espejo. Refleja, en su vulneración, de los cánones dominantes de la estética y la propiedad, el amplio rango de conductas de la sociedad toda.” (p. 188) Al ubicarse en espacios de alta afluencia de público, del vagar ciudadano, del tránsito continuo, el graffiti inserta en las personas que le toman atención una idea que no está aceptada por ellos. Figueroa (2006) incluso afirma

Su transgresión es reflexión, es afirmación, es protesta, es denuncia, es estar y no estar en lo urbano, pero también puede ser una anticipación de contenidos que hoy existen sólo en el plano onírico, mítico o psicodélico de la conciencia colectiva. (p. 188)

Puede que el graffiti se adelante e incluso se mueva en un plano inconsciente, al tener la capacidad del arte de dialogar con aquello que permanece oculto para nuestra conciencia

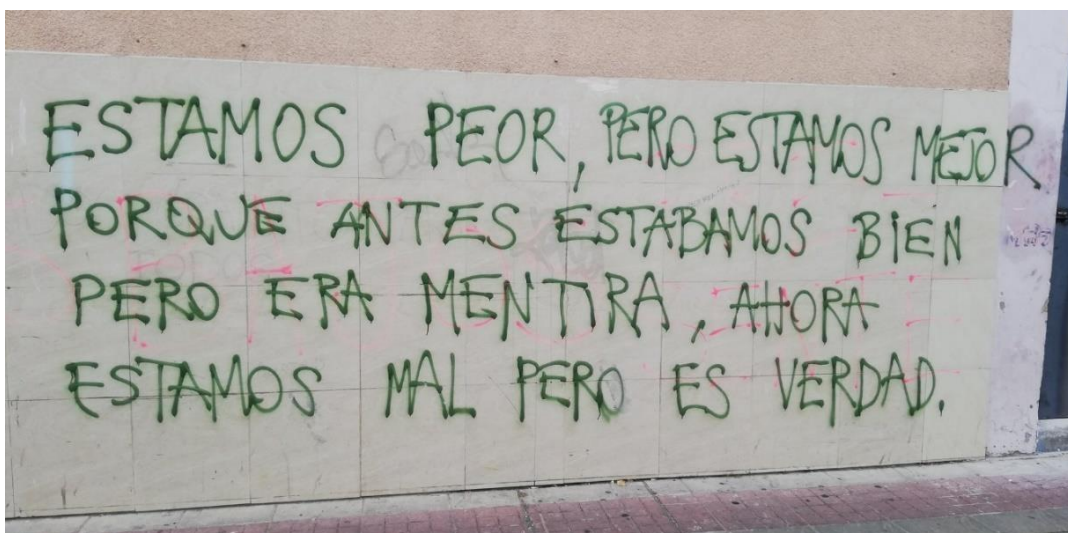


Ilustración 8. Irrefutable [Fotografía], por Ríos, L., 2019, Twitter (<https://twitter.com/sebariosl/status/1198297636811530240/photo/1>)

Asimismo, desde sus orígenes, como ya lo hemos revisado, el grafiti se reviste de **ilegalidad** y adquiere otro sentido y potencialidad. Se creaba desde el peligro de arriesgar la vida en espacios como el metro o el tren, como también de tentar una detención por parte de los agentes policiales, en la irrupción del golpe militar en Chile en 1973.

La ocupación de los muros antes del golpe de estado había estado signada por los esfuerzos propagandísticos de los diferentes partidos políticos y sus respectivas brigadas. Pero con el comienzo de la dictadura y la militarización de los espacios públicos, la inscripción de consignas en los muros por parte de los disidentes del régimen se volvió una práctica de alto riesgo. Incluso, como señala Sandoval, hubo muralistas que fueron fusilados frente a sus propios murales (2001). (Valenzuela, 2021, p. 30)

Pareciera ser un reto con la muerte también, llegando incluso a correr peligro la vida por *grafitear* los muros, o crear murales. Este periodo de tiempo marcó también el futuro de lo que el grafiti podría llegar a ser. Al existir resistencia en la posibilidad de inscripción en los muros es casi cooriginario su afán de frenar la avanzada del grafiti mediante leyes

3.4 El grafiti y su borramiento

El grafiti en su génesis posee conciencia de que la prolongación de su existencia es incierta. Podríamos afirmar a partir de su existencia tiene la misma certeza de extinguirse. Lo importante radica en el cómo de su desaparición, ya sea de la mano del paso del tiempo, de la disputa ideológica, de su sobreescritura o por la pulsión a la ortopedia en el espacio urbano.

Esos muros que no pudieron callar pese a los intentos sucesivos del gobierno de Piñera y sus autoridades de cubrirlos y silenciarlos una y otra vez, hasta hoy recuerdan y transmiten la convulsión y las numerosas demandas que removieron a la sociedad chilena durante meses. (Ureta, 2021, p. 62)



Ilustración 9. Sin título [Fotografía], por Agencia Uno, s.f. El Desconcierto (<https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2020/02/19/fotos-la-historia-no-se-borra-la-comunidad-se-vuelca-a-recuperar-las-paredes-del-gam.html>)

Se destaca que en el estallido social hubo un fuerte movimiento anti-grafiti, guiado y sumamente engrandecido por la idea de orden y pulcritud de la ciudad. Se masificaron las imágenes de personas voluntarias borrando grafitis, marcas o inscripciones en las murallas

del epicentro del estallido, los alrededores de la plaza dignidad, en donde con varias capas de pintura intentaron tapar o acallar las voces voraces que exigían el cumplimiento a sus demandas. Se promueve la disputa por el sentido.

Las prácticas de borramiento se *oponen* a las escrituras en el espacio público, y que, en su supuesto empeño por restaurar, generan algo nuevo, tensionando la sensibilidad, las posibilidades de significación y de apropiación. Dicho de forma sintética, las prácticas de borramiento instalan y materializan la disputa. (Campos, 2021, p. 115)

El borrar implica también un juego de poder, en donde se traman el control del espacio físico, así como también el reparto de este (Campos, 2021) esto implica que hay cierta mirada hegemónica que determina que la ciudad debiera ser de cierto modo y no de otro. La explosión de grafitis que denunciaban las injusticias que se arrastraban por más de 40 años, y además los horrores ocurridos en el mismo estallido social, intentaron posicionarse y tomarse las calles para hacerlas suya, y no ajena, ya no siguiendo las lógicas de reparto del espacio público, rompiendo la lógica de funcionamiento del centro de la ciudad como corazón de la vida laboral en Santiago de Chile.

El dispositivo de borramiento actúa sobre el territorio y sobre las personas, sobre el modo de vincularnos sensorial y corporalmente con el espacio urbano, desencadenando nuevas formas de territorialización, lo que nos recuerda lo dicho por Remedi (2006) en cuanto a que cabe considerar al espacio urbano como “un aparato ortopédico”, una máquina que educa los cuerpos “y nos moldea a la fuerza”, dando forma a “nuestros pensamientos, emociones y conductas” (p. 105). Quienes intervienen la ciudad borrando parecen saber de ello. (Campos, 2021, p. 125)

El intento por borrar donde estas capas de pintura “normalizadoras” se acumulan intentando tapar aquello que se requiere oculto, no elimina, sino más bien rescribe, borra, tapa o tacha el sentido que intenta acallar. Pues aquello debajo del grisáceo no desaparecen sino se oculta

La 'pizarra mágica' con un simple movimiento hace a la escritura desaparecer, pero en realidad si miramos más de cerca, cada escritura permanece influenciando la escritura que vendrá. El inconsciente de la pizarra mágica; nuestro inconsciente; o el de nuestra ciudad recoge esa escritura ida. Hoy -como la pizarra mágica de Freud- las

calles vuelven a blanco, pero debajo de esas capas de nueva pintura, la vieja pintura sigue hablándonos. (Ureta, 2021, p. 29)

Los grafitis son imposibles de acallar derramando pintura sobre ellos, la huella mnémica ya quedó inscrita.

ANTES



Ilustración 10. Sin título [Fotografía], sin autor, 2019, EstallidoSocial, (<https://estallidosocial.com/noticias-7-12-de-mayo-en-la-antesala-de-las-mega-elecciones-victimas-oculares-siguen-abandonadas-por-el-estado/>)

DESPUÉS



Ilustración 11. Borradura masiva de grafitis [Fotografía], sin autor, 2019.

En ese sentido, aquella fugacidad en el grafiti debe convivir con la idea de desaparición. El grafiti tiene la condena a desaparecer. En el momento de que alcanza a tomar cuerpo y a representarse fenoménicamente coexiste su extinción. Asume como parte suya el ocaso de su existencia.

Las líneas de estos rayados son así, son líneas veloces, chorreadas, rabiosas, chistosas, violentas, son líneas que en su diversidad dibujan no un mapa ni un diagrama fácilmente descifrable, sino una maraña de voces en conflicto, cuerpos ocupando el espacio, trayectos entrecruzados que avanzan, se retiran, huyen, atacan, combaten, caminan, conminan. (Pérez, 2019, p. 3)

El problema de la fugacidad se ha ido remediando con la llegada de nuevas tecnologías, por ejemplo, la fotografía. Mantiene y posibilita un archivo permanente de aquello que se rayó, y también con la creciente avanzada del internet también se extreman las posibilidades de difusión de imágenes.

Con el advenimiento del registro fotográfico y la salida de los trabajos de los escritores de los túneles estos pasaron a formar parte oficial de la Historia del Arte. Un desarrollo tan significativo como desapercibido que los hizo saltar de sus metas inicialmente allcity a unas metas allnation o incluso allworld. (Cuevas, 2015, p. 37)

Si bien la fotografía ayuda a mantener un archivo y registro del instante grafiti, no deja de ser relevante su componente efímero, quedando incrustado el acto en sí de realizar el grafiti en la retina de aquel espectador que tuvo la fortuna de tropezarse con ese grafiti que avanza hacia su destrucción.

3.5 El grafiti polifónico

El anonimato que ofrece el grafiti a su autor/a posibilita que no existan repercusiones en su creación, entendiendo que realizar grafitis siempre peligra en una sanción mientras no esté autorizado en algunas comunas de Chile.

Rayar sin nombre, quebrando la herencia del tag hip-hop de la autopromoción, le añadió al grafiti del estallido social un plus. Aquel que rayaba, no se posicionaba como un artista, sino que el anonimato lo ayudaba a que su acto de escritura fuera catárquico, rápido, y dónde pareciera importar el contenido más que el formato, siendo una parte más de la multiplicidad de inscripciones del estallido social. Valenzuela (2021) nos lo indica del siguiente modo

es predominante en los grafitis del ESCH, es que no tienen firma ni autoría. Se trata, en efecto, de voces anónimas que no buscan participar de ningún reconocimiento autorial. Esta constatación confirma la idea de una voz colectiva; un coro polifónico enunciado desde un anonimato que no pretende hacer ostensible ni su identidad ni su singularidad personal (p. 34)

Va más allá de un sentimiento individual de escritura, sino también pareciera ser el inconsciente que sobrevuela en los sentires comunes, que hizo rayar masivamente a las personas que transitaban en los lugares y epicentros de protesta. Por eso el componente social

y macro del rayar importa para entender cómo el grafiti es capaz de anudar o aunar las disconformidades comunes.

Los grafitis de escribían y se reescribían, algunos se intervenían sobre otros, y otros derechamente se tachaban, dando una sensación de intercambio constante de ideas, de reflexión, de incluso disputas. Se superpusieron diferentes capas de entendimiento y mensajes en las murallas y cualquier superficie posible de marcar.

Finalmente es posible mirar los registros y los archivos aquellas inscripciones que pareciera se nos presenta como un tapiz infinito de significantes, con la capacidad de ser una polifonía de escritos.

4. Grafiti, memoria y trauma ocular

“La revuelta de octubre resultó ser, entre muchas otras cosas, un estallido de expresiones que recorrió todo el país, remeciendo y trastocando profundamente la normalidad impuesta por el Estado y el gran empresariado.” (Equipo de investigaciones de Tempestades, 2020, p. 42)

En el estallido social chileno, se cometieron diferentes violaciones a los derechos humanos (INDH) como, por ejemplo: muertes, torturas, agresiones sexuales, uso desproporcional de la fuerza, uso indiscriminado de perdigones, entre otras. Es importante destacar que además de las prácticas represivas habituales que expanden gases tóxicos a las concentraciones de personas manifestándose, o mojado con químicos desconocidos con el objeto de dispersar masas, se vivió un acontecimiento único en la historia del país: **el trauma ocular** ejecutado por la policía chilena. Así lo sostiene la revista Nature, en donde Rodríguez et. al. (2020) contemplan un fenómeno inédito

Observamos una gran cantidad de casos de trauma ocular provocados por el impacto de Kips en un periodo muy corto de tiempo (42 días), un fenómeno no observado anteriormente en Chile ni en la literatura internacional. El número de casos reportados aquí es el más grande descrito hasta la fecha, más que las reportadas en Israel durante la primera Intifada entre 1987 y 1993 (157 casos) o durante las manifestaciones de los Chalecos Amarillos en Francia entre 2016 y 2019 (43 casos)⁹

⁹ Traducción propia



Ilustración 12. Sin título [Fotografía], sin autor, (s.f.), Desinformémonos (<https://desinformemonos.org/los-murales-que-deja-el-estallido-social-en-chile/>)

El trauma ocular ya había ocurrido en Chile, una de ellas el 2013, producto de un balín de pintura que afectó a un arquitecto dejándolo sin visión de su ojo derecho¹⁰. Pero el estallido social excede la literatura conocida en términos de cantidad, ya que es único del caso chileno en el estallido social acumular un gran número de casos en un escaso periodo de tiempo. 259 se incluyeron en el estudio de Rodríguez et. al. (2020), pero, según el reporte del INDH al día 19 de febrero del 2020 había 445 casos.

Las cifras de los heridos son diferentes según la institución que los contabiliza, nos asegura la periodista Andrea Guzmán (2022), existe incluso la posibilidad de que puedan ser muchos más de los que se contabiliza

El Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH) entregó una cifra de 460 personas, el Ministerio de Salud maneja un catastro de 449 y un programa de reparación ya ha atendido a 399. Pero organismos de familiares y víctimas han dicho que podrían ser más las personas que sufrieron mutilaciones o traumas oculares causados por los balines antidisturbios y las bombas lacrimógenas que

¹⁰ <https://www.elmostrador.cl/dia/2023/01/05/corte-suprema-ordena-al-fisco-a-pagar-millonaria-indemnizacion-a-victima-de-trauma-ocular-por-disparo-de-carabineros/>

utilizó la policía durante el estallido social, que empezó en octubre de 2019 y que solo amainó con el aislamiento por el covid-19 en marzo de 2020. (Guzmán, 2022)

La mayoría de los afectados fueron hombres que en promedio tenían 29,5 años. Cabe destacar, que es durante la implementación del estado de emergencia donde ocurren mayores casos de trauma ocular (Instituto Nacional de Derechos Humanos [INDH], 2019).

Las heridas provocadas en los glóbulos oculares fue en su mayoría producto de perdigones, que según el estudio de Jorquera y Palma (2019), los perdigones constan de tan solo un 20% de caucho y un 80% de otros compuestos, como la sílice (SiO_2), sulfato de bario (BaSO_4) y plomo (Pb). Un caso emblemático fue la pérdida de la visión de sus dos ojos por perdigones lanzados al rostro de Gustavo Gatica que tenía 21 años en ese entonces.

Sin embargo, existen casos de pérdida de visión por impactos de bombas lacrimógenas en el rostro. Uno de los casos emblemáticos que tuvo esta última condición fue la de la actual senadora Fabiola Campillai que se dirigía a su trabajo en una fábrica textil cuando su agresor, Patricio Maturana, excapitán de carabineros, le lanzó una bomba lacrimógena a su rostro que no solo le quitaría la visión de sus dos ojos, sino también el gusto y el olfato.

Además del daño físico que involucra el sufrir un disparo en la cara, específicamente el rostro, que hace estallar el glóbulo ocular, en donde rompe parte del pómulo, debe agregarse el daño psicológico y el estrés post traumático que experimentan las víctimas del trauma ocular. Asimismo, el adaptarse a una nueva vida, en donde los dolores de cabeza habituales son parte de la nueva forma de vivir, ya sea con visión parcial, pérdida de la visión en un ojo, o en ambos.

Uno de los principales problemas para obtener justicia en los casos de trauma ocular fue la falta de pruebas o el ocultamiento de evidencia por parte de carabineros que obstruye los procesos judiciales

En la mayoría de estos no ha sido posible identificar siquiera quién jaló el gatillo. Según los datos que la Fiscalía entregó en 2021, 46% de los casos abiertos por violación a los derechos humanos en el estallido social habían sido archivados por falta de pruebas. (Guzmán, 2022)

El trauma ocular fue uno de los principales horrores del reciente estallido social, y una de las formas que encuentra de posicionar su caso, de visibilizar que ocurrió, es mediante el despliegue en las murallas y paredes de los lugares emblemáticos del estallido social, por eso

Las imágenes de ojos ensangrentados coparon Santiago; en el transporte público, en muros, plazas y en cada rincón de la ciudad estaba ese ojo mirando con una lágrima de sangre, transformándose en un símbolo de todo proceso que inundó de emociones encontradas a quienes se involucraron e hicieron suya la revuelta. (Equipo de investigaciones de Tempestades, 2020, p. 52)

Solo un ojo inscrito en una pared puede cargar con la memoria de las experiencias traumáticas de la represión en contexto de estallido social chileno. De esta forma, el ojo, simboliza la herida ocular, los horrores y crímenes de mano de las policías. Se carga de sentido este fragmento azaroso, quizás poco significativo fuera de los márgenes de entendimiento, pero que en su montaje crítico (Didi-Huberman, 2015) en su lectura singular nos presenta una nueva lectura del estallido social

La representación del ojo sangrando y la frase explícita solo se entiende en el contexto social que vive Chile, debido a que, el artista refleja e informa sobre el actuar de la represión, ya que, hasta ese momento dos centenares de personas habían perdido uno de sus ojos, y en algunos casos la visión total, por manifestarse (Dittus, 2019, p. 210)

Las diferentes expresiones de lucha encontraron lo más sanguinario de la represión. Es la mutilación de ojos, o el trauma ocular lo que posiciona y resquebraja los márgenes de entendimiento. Pareciera que ya marchar, manifestarse, o tan solo estar esperando la micro para ir al trabajo, en el caso de Fabiola Campillai, no fuera seguro.

El grafiti de ojos ensangrentados facilita volcar el trauma y plasmarlo para visibilizarlo, para inscribirlo, para enmarcarlo, “tan evidente y nítida es esta huella represiva que una imagen, tan solo una imagen, ha permitido resumir el actuar del gobierno y las fuerzas de un orden: un ojo.” (Quiroga y Pastén, 2020)



Ilustración 13. Rostro de Gustavo Gatica. Plaza Baquedano/Dignidad [Fotografía], sin autor, (s.f.). chileokulto (<https://chileokultocom.wordpress.com/2020/07/01/compilacion-de-murales-del-estallido-social-en-chile-antofagasta-valparaiso-santiago-y-uruquay/>)

En esta dificultad que existe de narrar los hechos, sobre todo de aquellos inéditos refiere a la inexistencia de los marcos narrativos de esta experiencia única (Jenlin, 2002) y afirma

La memoria —aun la individual—, como interacción entre el pasado y el presente, está cultural y colectivamente enmarcada, no es algo que está allí para ser extraído, sino que es producida por sujetos activos que comparten una cultura y un ethos. (p. 89)

Creemos que el grafiti al tener la capacidad de anudar diferentes registros promueve la memoria activa de los horrores del estallido, ya sea desde el lugar de enunciación propio de una época, como también de su herencia cultural de dictadura en donde servía como un medio de comunicación de resistencia a la información oficialista. En este sentido, todas las consignas de malestar generalizado se volcaron en los muros o superficies varias para encontrar una voz en el acto del rayado. El grafiti puede canalizar con las denuncias históricas, y de esa misma forma dialoga con el presente y el futuro, según Campos (2021).

A través de la producción de grafitis, tags y murales –entre otras–, individuos y colectivos graban materialmente su presencia, su existencia social, pero también sus demandas, intereses y visiones de la realidad, sus formas de relacionarse con la memoria y la historia, con el presente y el futuro. (p. 113)

El grafiti puede ser, según Quiroga & Pastén (2020), este testimonio masivo que deberá ser archivado para sustento de memoria. Se requiere tomar en cuenta estos registros para comenzar a entender de otra forma el estallido social.



Ilustración 14. Arte Callejero en el GAM [Fotografía], por Trejo, C., (s.f), Sputnik (<https://sputniknews.lat/20200731/gobierno-de-chile-intenta-borrar-lo-imborrable-la-memoria-de-la-revuelta-1092280023.html>)

Con la idea de poder establecer una lectura del estallido social, que tenga principal enfoque en sus grafitis, recogemos la afirmación de Didi Huberman (2015) nos afirma que lo importante de poder analizar de otra forma un acontecimiento traumático, algún horror, es necesario poner énfasis en sus singularidades. Qué fue único del estallido, cómo esto se relaciona, cómo se monta con las otras lecturas. Dice:

Ahora bien, Benjamin precisa rápidamente que este principio no es otro que una puesta en evidencia de las singularidades pensadas en sus relaciones, en sus movimientos y en sus intervalos: se trata, en efecto, en el montaje, de “levantar las

grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular (*in der Analyse des kleinen Einzelmoments*) el cristal del acontecer total (*Kristall des Totalgeschehens*). Es a partir de esta reflexión que la legibilidad del pasado se ve caracterizada por Benjamin, contra toda pretensión de conceptos generales o “esencias”-es decir, contra Heidegger, pero también contra los arquetipos de Jung-, como *bildlich*. Se comprende entonces que el pasado se vuelve legible, por tanto, cognoscible, cuando las singularidades aparecen y se articulan dinámicamente las unas con las otras -por montaje, escritura, cinematismo- como *imágenes* en movimiento. (Didi-Huberman, 2015, p.18)

El estallido social destaca por su gran capacidad de producción de imágenes, dentro de ellas de grafitis. Las murallas de las principales avenidas se llenaron de estos registros que necesitaban volcar su rabia, mencionar su demanda, plasmar su padecer “De esta manera, las personas, se apropiaron de la ciudad para expresarse de múltiples formas, la ocuparon como un medio de difusión y en sus muros quedaron plasmadas exigencias y demandas, sensaciones y percepciones.” (Equipo de investigaciones de Tempestades, 2020, p. 42)

Siguiendo a Martín y Tapia (2021) el grafiti logra reapropiarse del espacio que le había sido negado: la calle. Históricamente, los monumentos históricos ocupan el lugar de enunciación de la clase política, irguiendo sus estatuas y placas conmemorativas para recordar la “historia oficial”, sin embargo, los grafitis podrían entregarnos esa lectura clandestina y transgresiva, la historia de aquellas situaciones que han querido permanecer en lo oculto

estos espacios se configuran como la representación de una historia y una memoria viva, activa y resiliente, que busca la rememoración y evaluación de un pasado incómodo para la construcción de un presente más justo. Por lo tanto, no es de extrañar que en este espacio las denuncias sociales o asociadas a movimientos específicos no sean mayoritarias, en tanto hay un significado asociado al Barrio Cívico y a su patrimonio, que prevalece. (Martín y Tapia, 2021, p. 146)

En definitiva, el grafiti aporta y accede a la información de una manera única dada sus condiciones transgresivas, ilegales, clandestinas, semióticas, simbólicas, literales, estéticas, entre tantas otras cualidades y registros que puede anudar.

Conclusiones

El grafiti como sustento de memoria activa diferentes mecanismos de desarrollo. La historia de las inscripciones murales en Chile, le dan el contexto y el soporte a lo que fue luego el grafiti en el estallido social. Su doble origen desde la política y el muralismo le otorgaron la capacidad de existir como un medio válido y popular de comunicación. Luego, con el golpe de estado, las inscripciones murales tuvieron que replegarse a la clandestinidad, pues el régimen autoritario condenaba las prácticas artísticas de izquierda. Los muros se convirtieron en la nueva forma de difundir información o incluso de denunciar los horrores de dictadura, dado que el reunirse y el activismo político estaba prohibido. Luego, con la llegada del grafiti hip hop adquiere el flujo de lo marginal, se adapta a una precarizada escena chilena, en donde los recursos escaseaban en comparación con otros sectores del mundo, pero que posibilitó que el grafitero tuviera que utilizar su ingenio para lograr el efecto que deseaba. Esa es la herencia muralista y grafitera que pudimos rastrear para encontrar en el grafiti del estallido social aquellos ecos de sus dos grandes orígenes.

El estallido social del 2019 se caracterizó por la explosión de inscripciones murales. Ya sea grafitis, murales, estencil, sitckers, entre otros, Incluso, excedió los muros, cualquier superficie podía ser un espacio apropiado para plasmar lo que quería decir, ya sea desde una ironía, una demanda, una denuncia, o tan solo un sentir. Mucho de ellos se difundieron como consignas, como, por ejemplo, “Evade”, haciendo el llamado a la evasión masiva a propósito del alza del pasaje de metro en 30 pesos que fue el gatillante del estallidos social. Los grafitis más recurrentes apelaban al rechazo a la policía¹¹ según Quiroga y Pastén (2020), quienes hacen una revisión exhaustiva del significado de los grafitis.

El grafiti se inscribe en un momento especial y tiene una relevancia en el estallido social importante. Autores afirman incluso, que al 2020, el grafiti podía ser entendido como el único intermediario válido, ya que la prensa estaba manipulada. En los muros confluyen las ideas sin la necesidad de encontrar un orden, sin la necesidad de la validación de otro.

El anonimato y la efimeridad del grafiti son componentes intrínsecos de su existencia, pudiera parecer que limitan su actuar al no saber quién los hace ni cuanto van a durar, sin

¹¹ Para mayor detalle revisar el libro Alienígenas (Quiroga y Pastén, 2020) en donde se hace una clasificación detallada de los temas y móviles de los grafitis.

embargo le entrega una riqueza. El valor está en el texto, no quien lo hace ni su permanencia en el tiempo, sino su capacidad de canalizar con el malestar social.

Se hizo el ejercicio de salir a caminar por las calles de la zona cero, y es imposible quedar indiferente de las diversas voces que te hablan desde las superficies de las cosas, donde estaban insertos los mensajes, no podía quedar indiferente a la maraña de voces e ideas plasmadas. Algunas tachadas y sobrescritas, otras borradas.

El borrar grafitis o marcas artísticas fue un proceder común y habitual en el pasar los días del estallido. Hubieron borradas masivas de muros en el Centro Gabriela Mistral (GAM)¹² en un intento desesperado de acallar las voces del estallido, porque eran incómodas para las personas con el afán ortopédico de la ciudad pulcra.

Los grafitis cargaron con el malestar expresado en los muros. La denuncia de los malestares, del efecto adverso del neoliberalismo en Chile, la precarización de la vida en todos sus aspectos, la salud, la educación, la cultura, las pensiones, toda calidad de vida mermada por el imperativo al trabajo, que consume gran parte de nuestro día. Una de las consignas que se replicó y pareciera ser de las más importantes fue «Dignidad», y apelaba al poder vivir una vida tranquila.

Dentro de los horrores del estallido, que acumula muertos, heridos, agresiones sexuales, torturas y otras violaciones a los derechos humanos, hubo uno en particular que consta de una violencia absoluta. El trauma ocular se caracteriza en el marco del estallido social por no existir lugar en el mundo en donde hayan sumado tantos casos en tan pocos días. Específicamente hubo más en los días del estado de emergencia, en donde se concentran en hombres de 29,5 años en promedio. La cifra de víctimas es inexacta, son alrededor de 500, que incluso podría ser más.

Disparos a los rostros, con perdigones de tan solo un 20% de caucho, o bombas lacrimógenas, ambas formas de arrancar con la visión en incluso más sentidos como el gusto y el olfato. Todas ellas víctimas del trauma ocular, que se acumulan sus casos en fiscalía sin encontrar justicia por la falta de pruebas. Cientos de causas archivadas porque la gran mayoría de casos no han encontrado culpable de quien apretó el gatillo o lanzó la bomba.

¹² Para mayor información, está la noticia: <https://sputniknews.lat/20200731/gobierno-de-chile-intenta-borrar-lo-imborrable-la-memoria-de-la-revuelta-1092280023.html>

Ahora bien, en el sentido de nuestras preguntas de investigación, el grafiti puede ser un sustento de memoria porque anuda los registros que son capaces de mantener vivo significaciones y simbologías, denuncia injusticias y malos tratos. Expuso el trauma ocular, replicando un ojo ensangrentado por todas las ciudades del país. En ese sentido, el trauma ocular y el grafiti se anudan en tanto este último conduce a memoria. Pero no cualquier memoria, no la memoria convertida en *souvenir*, o memoria como cliché, sino esta memoria enfocada en sus singularidades, como por ejemplo el grafiti, que proporciona otra legibilidad de los acontecimientos, que anuda incluso varias temporalidades.

Finalmente, el grafiti abre una lectura diferente a la narración oficial que esconde el horror, borra e intenta acallar la maraña de voces que grita las injusticias, las violaciones a los derechos humanos, las vejaciones de la vida mediante los muros que configuran de una nueva forma nuestro espacio social.

Referencias Bibliográficas.

- 24 Horas – TVN Chile. (16 de octubre de 2019). *Clemente Pérez por evasiones masivas en el Metro: “Es una protesta bien tonta”* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xqo617A5Wgk>
- AA.VV. (2021). *Chile Despertó La Revuelta Neoliberal*. Tinta Limón.
- Abarca, I. (2021). *Contribuciones en torno a la revuelta popular*. Kurü Trewa.
- Aliwen. (2020). *#RENUNCIAPIÑERA*. Arte Chileno urgente durante estado de excepción en F. Gaspar y G. Jarpa (Ed.), *Los Futuros Imaginados*. Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo.
- Barragán, R. (2013). El *street art* y la paradoja de la industria cultural. *Arte e Investigación*, (9), 32-38.
- Biblioteca Nacional de Chile. (s.f.). *Las Brigadas Ramona Parra (BRP)*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100581.html#imagenes>.
- Biblioteca Nacional de Chile. (s.f.). *"Violación a los derechos humanos", en: Augusto Pinochet Ugarte (1915-2006)*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92415.html#>.
- Campos, L. (2020). Evade! Reflexiones en torno a la potencia de un escrito. *Universum* 35(1), 18-44. Doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762020000100018>
- Campos Medina, L. y Bernasconi Ramírez, O. (2021). Ciudad, Estallido Social y Disputa Gráfica. *Atenea*, (524), 111-128.
- Cisternas, P., Loncón, P. y Klenner, J. P. (2020). *De Manifiesto*. OsoLiebre.
- Comisión Nacional sobre la Prisión Política y Tortura. (2004). *Informe de la Comisión Nacional Sobre la Prisión Política y Tortura*. Biblioteca Nacional de Chile, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85804.html>
- Coordinadora No más AFP, (s.f). *No + AFP*. Recuperado 02 de febrero de 2023 de <https://coordinadoranomasafp.cl>

- Cuevas Espinoza, F. (2015). *Transformaciones de la escritura de graffiti en Chile durante la última década* [Tesis de pregrado, Universidad de Artes y Ciencias Sociales]. [https://www.academia.edu/25277428/Transformaciones en la escritura de graffiti durante la ultima decada en Chile](https://www.academia.edu/25277428/Transformaciones_en_la_escritura_de_graffiti_durante_la_ultima_decada_en_Chile).
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido, el ojo de la historia 2*. Universidad del Cine.
- Dittus, R. (2019). Las paredes hablan en Chile: crisis social, graffiti y arte callejero. *Revista Chilena de Semiótica*, (12), 198–214.
- Durán, G. y Kremerman, M. (2020). *Los Verdaderos Sueldos de Chile: Panorama Actual del Valor de la Fuerza del Trabajo Usando la ESI (2019)*. Estudios de la Fundación SOL. https://fundacionsol.cl/cl_luzit_herramientas/static/adjuntos/6851/VS2022.pdf
- El Mostrador. (9 de marzo de 2020). Según informe de la OCDE: Chile es uno de los tres países latinoamericanos más desiguales en cuanto a ingresos. *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/noticias/2020/03/09/segun-informe-de-la-ocde-chile-es-uno-de-los-tres-paises-latinoamericanos-mas-desiguales-en-cuanto-a-ingresos/>
- Equipo de Investigación de Editorial Tempestades. (2020). *Rabia dulce de furiosos corazones*. Tempestades.
- Errázuriz Larraín, L. y Leiva Quijada, G. (2012). *Golpe Estético: Dictadura Militar en Chile 1973-1989*. Ocho Libros.
- Falabella, A. (2015). El mercado escolar en Chile y el surgimiento de la Nueva Gestión Pública: El tejido de la política entre la dictadura neoliberal y los gobiernos de la centroizquierda (1979 a 2009). *Educ. Soc., Campinas*, 36(132), 699-722. DOI:[10.13140/RG.2.1.1556.0163](https://doi.org/10.13140/RG.2.1.1556.0163)
- Fernández Herrero, E. (2018). Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno de Banksy y otros artistas urbanos [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46424/1/T39585.pdf>

- Figuerola Irarrázabal, G. (2006). *Sueños Enlatados: El Graffiti Hip Hop en Santiago de Chile*. Cuarto propio.
- Franco Ortiz, I. (2011). *El deleite de la transgresión. Graffiti y Gráfica Política Callejera en la Ciudad de Oaxaca* [Tesis pregrado, Escuela Nacional de Antropología e Historia]. <https://es.scribd.com/document/473648344/El-deleite-de-la-transgresion-Itandehui-Franco-Ortiz-libre>
- Gálvez, R. y Kremerman, M. (2021). *Pensiones bajo el mínimo: Los montos de la pensiones que paga el sistema de capitalización individual en Chile*. Estudios de la Fundación SOL. https://fundacionsol.cl/cl_luzit_herramientas/static/adjuntos/6770/PBM2021.pdf
- Güell, P. (11 de diciembre del 2019). *El estallido social de Chile: piezas para un rompecabezas*. Litoralpress. https://www.litoralpress.cl/sitio/Prensa_Texto?LPKey=qlXaJgXS3nRpaHvQz8s1EnhLugqLh5W1Kiozg6K2oHwÖ
- Guzmán, A. (18 de noviembre del 2022). Los ojos perdidos: la víctimas ignoradas por la justicia chilena. *Gatopardo*. <https://gatopardo.com/reportajes/victimas-de-trauma-ocular/>
- Harvey, D. (2007). *Breve historia del Neoliberalismo*. Akal.
- Instituto Nacional de Derechos Humanos (2019). *Sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile en el contexto de la crisis social*. Informe Anual Situación de los Derechos Humanos en Chile 2019. <https://bibliotecadigital.indh.cl/bitstream/handle/123456789/1701/Informe%20Final-2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Jenlin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno.
- Jorquera, P. y Palma, R. (2019). *Estudio de Perdigón* (Informe n° 1). Informe del departamento de Ingeniería Mecánica de la Universidad de Chile. <https://es.scribd.com/document/435323693/Informe-del-Departamento-de-Ingenieria-Mecanica-de-la-Universidad-de-Chile#>

- Martin, M. N. y Tapia, J. (2021). Apreciaciones ciudadanas sobre el poder: intervenciones en el Palacio de la Moneda y el barrio cívico-eje Bulnes en el marco del estallido social del 18 de octubre del año 2019. *Atenea*, (524), p. 129-150.
- Ministerio del Interior y Seguridad Pública. (Sábado 19 de Octubre de 2019). Declara estado de excepción constitucional de emergencia en la provincia de Santiago y Chacabuco, y las comunas de Puente Alto y San Bernardo de la Región Metropolitana. *Diario Oficial de la República de Chile*. <https://www.diariooficial.interior.gob.cl/publicaciones/2019/10/19/42481-B/01/1671764.pdf>
- Pérez, F. (2019). Retóricas del rayado. *Letras en línea*, p. 1-6. https://letrasenlinea.uahurtado.cl/wp-content/uploads/4.-fernando-listo-listo_compressed.pdf
- Pino Rojas, F. y Yutronic Villalobos, J. (2005). *El libro del graffiti de Pardepes*. Pardepes.
- Quiroga, D. y Pastén, J. (2020). *Alienígenas, el estallido social en los muros*. Ocholibros.
- Reyes, V. (17 de agosto de 2022). El aumento del costo de la vida amplió la línea de la pobreza en Chile. *Biobio Chile*. <https://www.biobiochile.cl/noticias/economia/actualidad-economica/2022/08/17/aumento-del-costode-vida-en-chile-amplio-la-linea-de-la-pobreza.shtml>
- Rodriguez, A., Peña, S., Caviernes, I., Vergara, M., Pérez, M., Campos, M., Peredo, D., Jorquera, P., Palma, R., Cortés, D., López, M. y Morales, S. (2020). Ocular trauma by kinetic impact projectiles during civil unrest in Chile. *Eye*, 35, 1666-16672. <https://doi.org/10.1038/s41433-020-01146-w>
- Schwartzmann, M y Correa, T. (2022). Del soporte a la práctica: estrategias implicativas y concesivas en las inscripciones urbanas. *Tópicos del Seminario*, (47), 156-171.
- Ureta, C. (2021). *La ciudad como texto*. <https://archive.org/details/lcct-2ed-2021/page/n1/mode/2up>

- Valenzuela, M. A. (2021). Grafitis y/o Rayados en el estallido social chileno. La democratización del palimpsesto urbano como catarsis social. *Revista Diseño Urbano & Paisaje - DU&P*, (39), 28-36.
- Vergara, P. (1985). *Auge y caída del neoliberalismo en Chile*. FLACSO.
- Vivero Arriagada, L. (2012). Murales y graffiti: expresiones simbólicas de la lucha de clases. *Ánfora*, 19(33), 71-87.

Anexos

Ilustración 1

Cardoso, A. (1970). Murales de la Brigada Ramona Parra [Fotografía]. Memoria Chilena. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-128037.html> . Accedido en 23/4/2023.

Ilustración 2

Romero, A. (1989-1990). Mural que representa a un hombre y una mujer en una celda de prisión [Fotografía]. Harvard Library. <https://aeod.library.harvard.edu/galleries/chilean-protest-murals>

Ilustración 3

Sin autor. (1998). Grafiti en Plaza Italia [Lámina]. Memoria Chilena. <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-132308.html>

Ilustración 4

Leighon, S. (2022). El canto de las aves libres [Fotografía]. Stfileighon. <https://stfileighon.com/portfolio/el-canto-de-las-aves-libres-chile-2022/>.

Ilustración 5

Sin autor. (s.f.). Sin título [Fotografía]. Falabella. <https://tienda.falabella.com/falabella-cl/page/talento-local>

Ilustración 6

Ureta, C. (2021). La ciudad como texto [Portada libro]. Archive. <https://archive.org/details/lcct-2ed-2021/mode/2up>

Ilustración 7

Sin autor. (s.f.) Sin título [Fotografía].

Ilustración 8

Ríos, L. (2019). Irrefutable [Fotografía]. Twitter. <https://twitter.com/sebariosl/status/1198297636811530240/photo/1>

Ilustración 9

Agencia Uno. (s.f.). Sin título [Fotografía].. El desconcierto.

<https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2020/02/19/fotos-la-historia-no-se-borra-la-comunidad-se-vuelca-a-recuperar-las-paredes-del-gam.html>

Ilustración 10

Sin autor. (2019). Sin título [Fotografía]. EstallidoSocial.

<https://estallidosocial.com/noticias-7-12-de-mayo-en-la-antesala-de-las-mega-elecciones-victimas-oculares-siguen-abandonadas-por-el-estado/>

Ilustración 11

Sin autor. (2019). Borradura masiva de grafitis [Fotografía].

Ilustración 12

Sin autor. (s.f.). Sin título [Fotografía]. Desinformémonos. [Fotografía].

<https://desinformemonos.org/los-murales-que-deja-el-estallido-social-en-chile/>

Ilustración 13

Sin autor. (s.f.). Rostro de Gustavo Gatica. Plaza Baquedano/Dignidad [Fotografía].

Chileokulto. <https://chileokultocom.wordpress.com/2020/07/01/compilacion-de-murales-del-estallido-social-en-chile-antofagasta-valparaiso-santiago-y-uruguay/>

Ilustración 14

Trejo, C. (s.f.). Arte callejero en el GAM [Fotografía]. Sputnik.

<https://sputniknews.lat/20200731/gobierno-de-chile-intenta-borrar-lo-imborrable-la-memoria-de-la-revuelta-1092280023.html>