



UNIVERSIDAD ADOLFO IBÁÑEZ
FACULTAD DE ARTES LIBERALES
DOCTORADO EN ESTUDIOS AMERICANOS

Intervención a los Monumentos Públicos
durante el Estallido Social en Chile
(2019-2021)

Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Americanos
Doctorado en Estudios Americanos

Lorena Vásquez Castro
Dra. Marcela Drien Fábregas
Dr. Maxwell Woods

Fecha: 6 de diciembre de 2024

Dedicatoria

A mis queridos hijos, Lucas y Clemente por ser la luz de mi vida y mi mayor fuente de inspiración.

Esta tesis es para ustedes, con la esperanza de que siempre sigan sus sueños con pasión y determinación.

Agradecimientos

La culminación de esta tesis no habría sido posible sin el apoyo y la colaboración de muchas personas y entidades a lo largo de este arduo pero gratificante camino.

En primer lugar, quiero expresar mi más profundo agradecimiento a mis directores de tesis, la Dra. Marcela Drien, por su guía, paciencia y constante apoyo. Su conocimiento y experiencia han sido fundamentales para el desarrollo de este trabajo. Agradezco también al Dr. Maxwell Woods por sus valiosas sugerencias y por siempre estar dispuesto a ofrecer su ayuda y consejo.

Agradezco a la Universidad Adolfo Ibáñez y a la Facultad de Artes Liberales por brindarme la oportunidad de realizar este doctorado y por proporcionarme los recursos necesarios para llevar a cabo mi investigación. A todos los profesores y compañeros del Doctorado en Estudios Americanos, gracias por sus aportes, debates y por crear un ambiente académico estimulante.

También un reconocimiento a la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), de la cual fui becaria del programa de Doctorado Nacional Capital Humano. Además, agradezco al investigador Dr. Maxwell Woods por invitarme a participar al proyecto FONDECYT 11220089 “Mythical Urbanisms: Myth and the Decolonization of Cities”.

A mis compañeros, por escucharme y por sus palabras de aliento en los momentos difíciles. Su compañía ha sido un pilar fundamental durante este proceso.

Finalmente, a mi familia, especialmente a Eduardo, por su amor, comprensión y por creer en mí. A Lucas y Clemente, mis hijos, por su paciencia, amor y por ser mi mayor fuente de motivación.

A todos ustedes, mi más sincero agradecimiento.

Tabla de Contenidos

No se encontraron entradas de tabla de contenido.

Índice de Ilustraciones y Cuadros

Imagen 1. Derribo de la escultura de Ryerson en la Universidad del mismo nombre en Canadá. (Fuente: Diario ICI)	57
Imagen 2. Estatua de Cristóbal Colón en St. Paul. Minnesota, derribada por manifestantes (Fuente: Diario BBC Mundo)	61
Imagen 3. Escultura de Colón Decapitada en Richmond (Fuente: Diario El Mercurio)	63
Imagen 4. Derribamiento de la escultura de Gonzalo Jiménez de Quezada en Bogotá (Fuente; Diario El Espectador)	65
Imagen 5. Derribo de la escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada en Bogotá (Fuente: Salge, 2021)	67
Imagen 6. Intervenciones realizadas en el monumento ecuestre de Roca, en la ciudad de Bariloche (Fuente: Planas, 2022)	70
Imagen 8. Fotografía de una intervención sobre pueblos originarios en el monumento a Roca (Fuente: Alejandra Bariloche)	71
Imagen 7. Intervención feminista en el monumento a Roca (Fuente: Planas 2022)	71
Imagen 9. Las pintas sobre el monumento El Ángel de la Independencia en México en el 2019 (Fuente: Escobar)	76
Imagen 10. Fotografía de la intervención a la escultura "El Pensador" de Rodin en Argentina (Fuente: Diario Página 12)	80
Imagen 11. Performance del 8 de marzo del 2020 en la ciudad de Buenos Aires (Fuente: Masotta)	82
Imagen 12. Escultura arrancada desde su pedestal en Estados Unidos, captada el 23 de junio del 2020 (Fuente: Morales 2020)	85
Imagen 13. Estatuas del monumento a la Confederación en Portsmouth, decapitadas y cubiertas con grafitis tras una protesta, el 10 de junio del 2020 (Fuente: Diario Kristen Zeis/The Virginian-Pilot)	86
Imagen 14. Título de y bajada de prensa de periodo de Colombia del 2020	92
Imagen 15. Título de nota de prensa diario de México 2016	92
Imagen 16. Titular del diario Milenio, sección cultura, del 1 de octubre del 2020.	94

Imagen 17. Intervención "NO +" realizada por Lotty Rosenfeld frente al Palacio Moneda en 1979 (Fuente: Fundación CEDA)	114
Imagen 18. Proyección de Delightlab para la conmemoración del 8M del 2018 (Fuente: Instagram @delightlb).	114
Imagen 19. Homenaje de DelighLab a Lotty Rosenfeld al momento de su fallecimiento en 2020 (Fuente: Instagram @delightlb)	115
Imagen 20. Fotografía de un lienzo de tela desplegado en una marcha del 21 de octubre del 2021 (Fuente: BBC Mundo).	116
Imagen 21. Nombre de una organización de la sociedad civil que adquiere el lema No +, agregando la palabra AFP (Fuente: Twitter @CNT_NOmasAFP).	116
Imagen 22. Titular de prensa de la época (fuente: twitter @maxquidral)	126
Imagen 23. Escultura de Andrés Bello encapuchada en las protestas estudiantiles del año 2011 (Fuente: Diario The Clinic)	130
Imagen 24. Intervención artística realizada en el año 2015 por el artista Enrique Matthey (Fuente: Radio U. de Chile)	131
Imagen 25. Campaña de la Coordinadora 8M en la intervención del 2018 de más de 70 esculturas en Santiago y San Miguel (Fuente: Biobío Chile)	132
Imagen 26. Catastro de monumentos públicos alterados en marzo del 2020 (Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, 2020)	140
Imagen 27. Mapa elaborado por el colectivo La Descolonizadora sobre las principales intervenciones a los monumentos durante el estallido social en Chile. (Fuente: https://desde-elmargen.net/la-descolonizadora/)	147
Imagen 28. Escultura de Francisco de Aguirre de 2017 (Fuente: Consejo de Monumentos Nacionales, 2016 ^a)	155
Imagen 29. Derribo de la escultura de Francisco de Aguirre el 21 de octubre del 2019, fotografía de Lautaro Carmona (Fuente: Diario Biobío)	158
Imagen 30. Sustitución de monumento de Aguirre, por la representación de una mujer diaguita denominada Milanka (Fuente: La Serena On line, 2019)	162
Imagen 31. Fotografía del monumento a Caupolicán (Fuente: Consejo de Monumentos Nacionales, 2016 ^b)	164
Imagen 32. Derribo de Pedro de Valdivia en Temuco. (Fuente: Twitter del periodista	

Ricardo Arévalo radio Cooperativa, 29 octubre 2019)	165
Imagen 33. Cabeza de Diego Portales colgando de la mano derecha de Caupolicán en Temuco (Fuente: Twitter de Sergio Herrera. 29 de octubre del 2019).	166
Imagen 34. La obra fue creada por el escultor Guillermo Córdova por solicitud del empresario español José Menéndez (Fuente: Consejo de Monumentos Nacionales, 2016).	171
Imagen 35. Imagen de la jornada del 26 de octubre del 2019 cuando es pintado con dolor rojo (Fuente: Diario El Pingüino).	172
Imagen 36. Fotografía del busto de José Menéndez a los pies del monumento. “Menéndez Braun Asesinos” y “Zoo humano”	173
Imagen 37. Fotografías del busto de José Menéndez en Punta Arenas (Fuente: Consejo de Monumentos Nacionales, 2016).	174
Imagen 38. Superposición de indígena selknam (Fuente: Diario El Pingüino, 2019)	174
Imagen 39. Busto y placa de Cristóbal Colón en Arica en el 2016 (Fuente: Consejo de Monumentos Nacionales, 2016b).	177
Imagen 40. Fotografías del derribamiento de la escultura de Cristóbal Colón en Arica. (Fuente: Twitter @Gerardo_Arica)	179
Imagen 41. Fotografía publicada en el twitter de la Delegación de Provincial de Arica y Parinacota (Fuente: twitter @IntendenciaXV)	179
Imagen 42. Imagen del retiro del plinto de Cristóbal Colón en el año 2023 (Fuente: Diario Arica al Día)	183
Imagen 43. Busto de Ignacio Carrera Pinto (Fuente: Consejo de Monumentos Nacionales, 2016a)	185
Imagen 44. Escena de la quema del busto de Ignacio Carrera Pinto en Iquique (Fuente: Mosqueda, 2919)	186
Imagen 45. Fotografía de Diego de Almagro (Fuente: Archivo de la Dirección de Obras Municipales de la I. Municipalidad de Santiago, 2002)	189
Imagen 46. Imágenes difundidas por municipalidad el día del derribamiento de la escultura (Fuente: Twitter I. Municipalidad de Santiago)	191
Imagen 47. Situación actual de la escultura de Diego de Almagro en el edificio de Las Hermanitas de los Pobre (Fuente: I. Municipalidad de Santiago)	191

Imagen 48. Registro fotográfico de cada una de las mujeres que se subieron al plinto vacío de Almagro. Registro fotográfico realizado por Bárbara Oettinger. 8 de marzo 2021	194
Imagen 49. Fotografía del Monumento a Manuel Baquedano 2019 (Fuente: Susana Hidalgo)	221
Imagen 50. Registro fotográfico del 3 de noviembre 2019 (Fuente Diario Las Últimas Noticias)	223
Imagen 51. Protesta feminista en Plaza Italia-Dignidad, 23 de noviembre de 2020 (Fuente: Alejandra Fuenzalida)	226
Imagen 52. Registro del 8 de enero 2020 (Fuente: Diario al Tercera)	232
Imagen 53. Imagen de la Escultura de Baquedano a un año del estallido social (Fuente: Radio Agricultura, 2020)	234
Imagen 54. Collage de propuesta de intervenciones sobre el plinto vacío del monumento al General Baquedano	239
Imagen 55. Collage de propuesta de intervenciones sobre el plinto vacío del monumento al General Baquedano	244
Imagen 56. Collage de propuesta de intervenciones sobre el plinto vacío del monumento al General Baquedano	247

Resumen

La presente tesis doctoral aborda el fenómeno de la intervención a los monumentos públicos en América, con un enfoque particular en Chile, en el contexto del estallido social ocurrido a partir del 18 de octubre del 2019. Se busca analizar cómo estas intervenciones dan cuenta de una nueva forma de ocupación del espacio público en contextos de protesta social.

En términos teóricos, se trabajó a partir de la teoría del performance, comprendida desde el punto de vista rizomático, porque permite entender los fenómenos sociales y culturales desde distintos campos disciplinarios. Para ello, se conceptualiza el monumento como un enunciado performativo, es decir, como actos del habla (Austin). El trabajo de investigación se realiza seleccionando casos de diversos repertorios de monumentos de América y Chile; no solo se realiza una descripción de las acciones sobre los monumentos (enunciado constataivo), sino también cómo estas intervenciones cambian o influyen en las transformaciones sociales (enunciados ilocucionario y perlocucionario). De la misma manera, la investigación se fundamenta en la teoría del performance, tanto como acción de arte (Alcázar, 2014; Alcázar, Josefina; Fuentes, 2005; Fischer-Lite, 2015; González, et. al. 2016; Halart y Polgovsky, 2016) y drama social (Alexander, 2011a, 2011b; Alexander, et. al., 2006; Schechner, 2000, 2011; St John, 2008; Taylor, 1999, 2015, 2016, 2020; Taylor, Diana y Fuentes, 2011; Turner, 1974, 1988), quienes describen y analizan las diversas intervenciones en diversos contextos culturales y sociales.

En términos metodológicos, esta investigación es de carácter cualitativo, para lo cual se utiliza el método de la teoría fundamentada, un enfoque que permite realizar la

recolección de información y el procesamiento de datos recolectados de manera metódica, sistemática e interpretativa. Con relación al corpus de investigación, se seleccionaron aquellos monumentos públicos que fueron intervenidos durante el periodo de delimitación temporal de la investigación, es decir (2019-2020) y que habían sido intervenidos en sucesivas ocasiones hasta terminar con su derribo. Para ello, se trabajó con un corpus de fuentes primarias y secundarias que se compone de notas y artículos de prensa, artículos científicos, fotografías y los registros de redes sociales (*Twitter, Instagram y Facebook*), además de videos, charlas y congresos. Finalmente, la información fue procesada y sistematizada en el programa ATLAS.TI, para lo cual se crearon 45 códigos de trabajo para realizar posteriormente un análisis de contenido social (Van Dijk).

Entre los principales resultados obtenidos de esta investigación se determinó que la intervención de los monumentos es un fenómeno que se presenta en América y Chile de manera generalizada como una forma de protesta pública a partir del 2015, impulsada por problemas sociales específicos en cada región. En segundo lugar, el concepto “monumento performativo” se refiere a aquellos monumentos que son intervenidos y se activan a partir del performance, creando nuevas significaciones y relaciones sociales. Estas acciones performativas permiten que los monumentos se conviertan en espacios de disputa y reflexión sobre la identidad y la memoria colectiva. En relación con las acciones del performance, particularmente en Chile, estos repertorios son situacionistas, ya que incorporan elementos de la vida cotidiana del espacio público de acuerdo con contextos históricos, sociales y políticos, los cuales se van actualizando e incorporando elementos tecnopolíticos a partir de la aparición de las

redes sociales. Por otra parte, la intervención a los monumentos públicos implica una nueva forma de ocupación de los espacios públicos y afecta su funcional social en la ciudad, la cual cambia de acuerdo con la construcción de nuevas narrativas estético-políticas.

Abstract

This doctoral thesis addresses the phenomenon of intervention in public monuments in America, with a particular focus on Chile, in the context of the social uprising that began on October 18, 2019. It aims to analyze how these interventions reflect a new form of occupation of public space in contexts of social protest.

Theoretically, the work is based on performance theory, understood from a rhizomatic perspective, as it allows for the understanding of social and cultural phenomena from various disciplinary fields. For this purpose, the monument is conceptualized as a performative statement, that is, as speech acts (Austin). The research involves selecting cases from various repertoires of monuments in America and Chile, not only describing the actions on the monuments (constative statements) but also how these interventions change or influence social transformations (illocutionary and perlocutionary statements). Similarly, the research is grounded in performance theory, both as an art action (Alcázar, 2014; Alcázar, Josefina; Fuentes, 2005; Fischer-Lite, 2015; González, et. al. 2016; Halart and Polgovsky, 2016) and social drama (Alexander, 2011a, 2011b; Alexander, et. al., 2006; Schechner, 2000, 2011; St John, 2008; Taylor, 1999, 2015, 2016, 2020; Taylor, Diana and Fuentes, 2011; Turner, 1974, 1988), who describe and analyze various interventions in different cultural and social contexts.

Methodologically, this research is qualitative in nature, using the grounded theory method, an approach that allows for the systematic, methodical, and interpretative collection and processing of data. Regarding the research corpus, public monuments that were intervened during the defined temporal period of the research (2019-2020) and had been intervened on successive occasions until their demolition were selected. For this, a corpus of primary and secondary sources was used, consisting of press notes and articles, scientific articles, photographs, and social media records (Twitter, Instagram, and Facebook), as well as videos, talks, and conferences. Finally, the information was processed and systematized in the ATLAS.TI program, for which 45 work codes were created to subsequently perform a social content analysis (Van Dijk).

Among the main results obtained from this research, it was determined that the intervention of monuments is a phenomenon that occurs in America and Chile in a generalized manner as a form of public protest since 2015, driven by specific social issues in each region. Secondly, the concept of "performative monument" refers to those monuments that are intervened and activated through performance, creating new meanings and social relationships. These performative actions allow monuments to become spaces of dispute and reflection on identity and collective memory.

Regarding performance actions, particularly in Chile, these repertoires are situationist, as they incorporate elements of everyday life in public space according to historical, social, and political contexts, which are updated and incorporate technopolitical elements with the emergence of social networks. Furthermore, the intervention of public monuments implies a new form of occupation of public spaces and affects their social function in the city, which changes according to the construction of new aesthetic-political narratives.

1. Introducción

La intervención a los monumentos públicos es un fenómeno recurrente a nivel internacional desde el 2015, del cual Chile no ha sido una excepción, y comenzó de forma masiva desde octubre del 2019 y se manifiesta en todo el país, con una serie de derribos, sustituciones, pintadas, grafitis y otras acciones relacionadas con la destrucción y el retiro de monumentos por parte de activistas y manifestantes.

Para comprender el fenómeno de la intervención en los monumentos públicos, es necesario conocer las distintas concepciones que existen sobre éstos. Las que varían según las distintas disciplinas relacionadas con el arte, cuyos análisis se centran en la idea de monumentos artísticos y conmemorativos.

Alois Riegl (2017) en 1903 es el primer autor que define el monumento público y lo entiende como “una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o conjuntos de estos siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras)” (p. 23). Estas obras poseen diversos valores, tales como antigüedad, históricos y rememorativos intencionados, que en su conjunto proporcionan los criterios sobre qué monumentos deben ser conservados y cómo se debe realizar su restauración y conservación. Sin embargo, más allá de su composición material y función estética, también cumplen con una función social, cultural y política en las sociedades y ciudades donde se construyen. Por su parte, Françoise Choay (2007) establece que el monumento es aquello que es capaz de interpelar a la memoria, manteniéndola viva a través de la emoción. Sin embargo, establece el autor, para que pueda ser comprendido como un artefacto, debe ser confeccionado por una comunidad que permita recordar o conmemorar un evento;

debe crear sus propios ritos y creencias para las futuras generaciones, con el fin de contribuir a conservar la identidad.

Por su parte, Vargas Álvarez (2021) debido a las masivas intervenciones hacia los monumentos en América, lo define como un artefacto cultural que posee una historicidad; se caracteriza por su relación con la identidad y la memoria, la cual entrega una conexión con el pasado; la segunda es su carácter de obra y construcción y se relaciona con la elección de ciertas materialidades para su elaboración. Lo tercero es la espacialidad, es decir, cómo se vincula el monumento con la ciudad y el espacio urbano; en cuarto lugar, es la relación con el poder, lo cual se identifica con la elección de ciertos personajes que legitiman una visión de mundo y, finalmente, la contingencia histórica, o sea, la capacidad del monumento para ser resignificado por la sociedad. A pesar de que el monumento se componga desde estas dimensiones, de igual manera es un producto de la historia y posee características subjetivas desde la mirada de los espectadores.

Desde esta perspectiva, se puede establecer que el monumento honra, pero principalmente recuerda, y su forma, diseño e incluso su ubicación rememora a personas, eventos o valores (Gutiérrez Viñuales, 2014; Hirschler, 1967; Jelin, Elizabeth y Langland, 2016; Kwai, 2017; Sztulwark, 2005; Trillo, 2021). Una característica indisoluble al monumento es su permanencia en el tiempo, pues se diseñan y manufacturan con materiales duraderos que ayuden a perdurar la memoria y no se destruyan con la interacción con los visitantes o el clima. Por lo tanto, los materiales que lo componen también poseen connotaciones simbólicas (Steiner, 2015; Widrich, 2009 y Bruno, 2014).

Siguiendo con la idea de la conmemoración, María del Carmen Magaz (Sarti, et. al., 2013) aborda los monumentos desde la perspectiva latinoamericana, indica que este tiene la “capacidad de recordación intencional” y se relaciona con la construcción de monumentos públicos durante el siglo XIX en el continente y es una política relacionada con la construcción de las identidades nacionales, motivo por el cual los urbanistas “recurrieron a elementos iconográficos del pasado glorioso, utilizando materiales nobles, duraderos y visibles” (p. 198). La utilización de materiales supone una ilusión de permanencia, lo que se traduce en que la memoria también parece inalterable. Para James Young (2021), el factor temporal de la materialidad es lo que permite la supervivencia del monumento, pues arrastra los significados del pasado que, en los contextos actuales, entra en tensión con la memoria, la cual también está en permanente cambio.

Por otra parte, si los monumentos ayudan a recordar, entonces poseen valor de rememoración (Riegl, 2017) y cualquier cambio o intervención pondría en duda la fidelidad del recuerdo o lo que se recuerda, puesto que se estaría cuestionando sobre la originalidad de este recuerdo. En consecuencia, la rememoración es inherente al monumento, porque son portadores de un “poder espiritual o material” (*Ibid.*). Un monumento, por tanto, representa el pasado que se materializa en caballos, figuras de cuerpo entero o bustos; por lo tanto, encarnarían a la autoridad que debe ser recordada (Widrich, 2014). De igual forma, otros autores como Santos (2017), conciben el monumento como una estructura u objeto que sirve para conmemorar un evento, una persona o un grupo significativo de la historia, el que también es una advertencia para el futuro, debido a la naturaleza inmaterial de sus mensajes. Esta afirmación promueve

la idea de que el monumento posee características performativas en el sentido de que sugiere futuros posibles con respecto a la obra en el espacio público. En consecuencia, dada esta estrecha relación con el pasado, la autora indica que no hay una clara distinción entre el monumento y la memoria “porque perpetúa un mensaje de generación en generación” (p. 41) y aseguraría entonces la transmisión de los valores de ese pasado. Sobre la relación del monumento con la memoria, Jacques Le Goff (1994) establece que la raíz de la palabra *monumentum* se relaciona con todo aquello que evoca al pasado, perpetúa a la memoria y se constituiría como una forma de representación insertada en la ciudad; por lo tanto, el autor lo interpreta como una escritura urbana que funciona como campo de poder¹.

El monumento, al tener un carácter conmemorativo, a su vez exige solemnidad a los visitantes, quienes se convierten en espectadores y utilizan exclusivamente el sentido de la vista; o sea, los monumentos son objetos contruidos para ser observados desde la distancia (Jay, 2007). Por lo tanto, no se produce una interacción entre los transeúntes con él; más aún, se debe mirar desde la distancia debido en general a las dimensiones entre uno u otro, lo cual crea una distancia física, produciéndose una jerarquía visual para el observador, el que siempre se enfrentará desde una posición inferior.

Tal como se ha presentado en la bibliografía revisada, el monumento se comprende a partir de la conmemoración, la cual adquiere forma como un elemento figurativo o abstracto. El historiador Rodrigo Gutiérrez (2014) sostiene que se tiende a

¹ Este concepto es acuñado por Pierre Bourdieu (1989) y se refiere al espacio social donde diferentes fuerzas, ya sean económicas, culturales, sociales o simbólicas, se disputan o distribuyen posiciones de poder y dominación, utilizando diferentes estrategias para tener su monopolio.

pensar que las obras figurativas son las que se alteran con menor frecuencia, debido a que no es posible identificar claramente sus elementos representativos; sin embargo, algunos de éstos también han sido intervenidos en circunstancias de protesta. Entre las causas que justifican esta afirmación se relaciona con que los monumentos de tipo abstracto son más complejos de analizar, principalmente porque están orientados a recordar hechos históricos más que a personajes específicos, por lo tanto, depende de la capacidad del observador su interpretación. Paralelamente, la imagen del prócer es el elemento predominante en la mayoría de los monumentos conmemorativos; según Lacarra y Giménez (2003), esto se debería a que ciertas figuras históricas fueron utilizadas como vehículos de hechos significativos que influyeron de manera determinante en una época, y a su vez se relacionan con la iconografía del poder creada al alero del discurso oficial del Estado. Por eso, articular la monumentalidad en torno a personajes concretos tendría como fin, además, entregar una lección moral a los ciudadanos, ser un ejemplo de civilidad y la formación de identidades.

La definición de monumento asociada a la conmemoración fue cuestionada por Rosalind Krauss (1979 y 2002) en lo referente a su representatividad y significado, pues plantea que ellos se deben comprender como obras de arte, pues el monumento tal como se había entendido es una “categoría históricamente limitada y no universal” (Krauss 1979, p. 63). La autora amplía esta idea indicando que la instalación de esculturas en el espacio público se debe realizar en concordancia con el paisaje, el arte y la arquitectura de la ciudad, y ha sido un error hasta ahora entenderlo exclusivamente desde la conmemoración. La diferencia entre uno y otro es importante tenerla en consideración al momento de estudiar los monumentos del espacio público, no sólo en

el contexto de estudio, sino también en relación con las obras que más tarde fueron intervenidas, tanto en América como en Chile, durante los procesos de movimiento social.

Continuando con la idea anterior, los monumentos, debido a los cambios sociales, políticos y culturales de la sociedad, adquieren un “valor de la discordia” (Widrich, 2009, 2020), que se define como la interacción entre el monumento y el espectador, generando discusiones y reflexiones sobre la memoria y la identidad cultural. El dinamismo de estas interpretaciones sobre el monumento produce no solo nuevas y diversas discursividades, sino también contradicciones con la historia oficial. En casos más extremos, los monumentos derribados están asociados a los cambios políticos, guerras, invasiones o la caída de regímenes que, a lo largo de la historia, estas tensiones se intensifican (Freedberg, 2017, 1985, 2021; Gamboni, 2014; May, 2012). Un ejemplo de ello son las esculturas destruidas tras la caída del Muro de Berlín en 1989, tanto en Alemania como en otros países asociados al régimen socialista, con la intervención y eliminación masiva de las esculturas de Stalin y Lenin².

² Cuando se aborda la destrucción de imágenes, en general se utiliza el concepto iconoclasia y se manifiesta que uno de los fenómenos que más destruye monumentos es la guerra y los desastres naturales. La primera ciudad del mundo que sucumbió a una ola iconoclasta fue Jericó, pues fue un símbolo cultural y, desde entonces, se estima que los conflictos han provocado daños irreversibles al patrimonio cultural de la humanidad. Posteriormente, los principales hechos se relacionan con Bizancio, la Reforma y la Revolución Francesa; luego, con los nazis que perseguían el arte degenerado (*entartete kunst*) (Gamboni, 2014, p. 19). El estudio de estos procesos, según este autor, se realiza desde una concepción estética y una agresión a los monumentos, los cuales se comprenden como una expresión de ignorancia e incompreensión, e incluso de barbarie. Este enfoque tendría un problema teórico para entender la destrucción de los monumentos, pues las obras deben ser concebidas como constructos sociales e históricos, por lo tanto, son cambiantes y factibles de ser destruidas y degradadas. Esta nueva noción es importante considerarla, pues los monumentos serían objetos culturales dispuestos en el espacio público, que poseen una identidad, un conjunto de valores que pueden estar o no en contradicción con su entorno; por tanto, los ataques se deben comprender como una ruptura en la comunicación. Horst Bredekamp coincide con esta idea al señalar que el arte “es un medio de expresión de conflictos sociales” (Bredekamp, 2017, p. 29), por lo tanto, los monumentos deben estar abiertos a los cambios sociales y culturales de la sociedad.

Con el paso del tiempo, poco a poco fue agotándose la idea de conmemoración y representación³ del monumento en la sociedad (Gas, 2020) y surge la fiebre de la estatufobia⁴, situación que implica un doble problema para las instituciones; el primero es que nadie se atreve a retirar monumentos, aunque hoy en día sean considerados como ofensivos, y el segundo es que el monumento ha caído en desuso y en definitiva no se logran construir elementos que representen a las comunidades (Rozas-Krause, 2019). Debido a la pérdida del valor de la representación y significado de los monumentos públicos, Widrich y Otero (2018) indican que se han convertido en elementos de “identidad paradójica”, pues ante todo las instituciones buscan reconocer, proteger y perpetuar los significados de la historia oficial a partir del monumento y, en otros casos, se produce un cuestionamiento o contramanifestaciones hacia el mensaje que evocan. Por consiguiente, el monumento sería un elemento de mediación entre los eventos del pasado y del presente, además de un signo del poder que deja huella en el espacio público y sería una de las formas de hacer pública una mirada particular de la historia. Desde esta perspectiva, los monumentos no defenderían la veracidad histórica, sino las luchas de representación del poder en el espacio público, que como siempre son controvertidas (*Ibid*)⁵.

³ A nivel teórico, Émile Durkheim en 1895 fue el que introdujo este concepto y consideraba las representaciones como la suma de individuales; más tarde Moscovici lo definió como imágenes y expresiones grupales que organizan y simbolizan actos y situaciones comunes. De manera general, se entiende como un referente a la realidad externa u observable, que posee una naturaleza simbólica y multiforme y se manifiesta a partir de múltiples posibilidades, ya sea a nivel individual o colectivo (Riffo-Pavón et al., 2021).

⁴ Valentina Rozas-Krause indica que la estatufobia o fobia a las estatuas se debe a que “nuestros monumentos ya no reflejan quienes somos (...) La mayoría de los monumentos derrocados en los últimos meses fueron retirados por activistas y manifestantes” (2019, p. 452).

⁵ Trad. Lorena Vásquez Castro.

Según lo dicho anteriormente, Contreras (2022) sostiene que el monumento puede o no tener un sentido identitario, es decir, puede adquirir su propia política y autonomía, lo cual conlleva una reconfiguración del espacio público. Esta situación permite explicar las diferencias entre las distintas esculturas intervenidas. Peio Riaño, (2021), por su parte coincide con esta idea, pues en su libro *Decapitados*, señala que los monumentos y estatuas son objetos cuyos significados se transforman y están sujetos a los vaivenes políticos, los que, a su vez, se han configurado como actos reflejos del poder que se imponen sin preguntar en las ciudades y a menudo, representan valores que son excluyentes o problemáticos en el contexto actual.

La mayoría de los autores revisados que se dedican a la investigación sobre los monumentos no habían considerado hasta ese momento su ubicación en la ciudad. Si bien Krauss, ya en 1979, estableció algunos lineamientos relacionados con el paisaje, Michele Bogart (2018) profundiza en este tema y plantea que el monumento conmemorativo ha sido el principal elemento instalado en el espacio público en diferentes partes del mundo. Sin embargo, esto cambia desde finales del siglo XIX manteniéndose hasta nuestros días, donde se han dispuesto esculturas en las ciudades con el objetivo de embellecer el espacio urbano, configurándose como parte de la expansión de las ciudades, siguiendo patrones estéticos, de identidad y valores histórico-culturales asociados al Estado y la Nación (Gutiérrez, 2009). En consecuencia, la escultura monumental (*Ibid.*) contribuyó a la urbanización, simbolizando el adelanto y el desarrollo de los Estados, expresando además la ruptura con la época colonial (p. 9). También, en el desarrollo de la nueva estética urbana, se destacó la figura de ciertos próceres considerados dignos de ser imitados, principalmente por su rol durante las

gestas de la independencia de América. Por su parte, Duque (2011) agrega que, además de embellecer el espacio público, los monumentos juegan un papel crucial en la configuración de la identidad y la conciencia política de los ciudadanos, creando una red de significados simbólicos donde se mezclan la percepción y la experiencia visual de los espectadores.

En otro orden de ideas, la escultura pública, en nuestro país, también ha tenido un carácter conmemorativo, el cual tiene la cualidad de configurar la versión más básica y clásica del monumento como patrimonio cultural, debido a su capacidad de sintetizar arte, historia y espacio público (Alegría & Acevedo, 2017). Proponen que el monumento se constituye como el principal productor de significado de la ciudad, permitiendo resaltar y distinguir aquellos espacios públicos de interés cívico y político, que se llegan a configurar como hitos urbanos. Estos monumentos a su vez se erigen con la intencionalidad de promocionar valores particulares que deben ser conservados en el tiempo y la memoria pública de la ciudad. Esta génesis se encuentra en los discursos raciales y nacionalistas del siglo XIX, por lo que, en la actualidad, sus significados pueden subvertir el sentido tradicional del patrimonio.

Considerando las diversas motivaciones sobre la instalación de las esculturas, estas se integraron de manera fluida en la vida cotidiana de las ciudades, lo que resultó en una transformación del paisaje urbano (Paats, 2016), convirtiéndolas en puntos de referencia en la ciudad (Stevens, 2014 y 2018). Así, los monumentos en la ciudad, como elementos urbanos, adquieren una serie de valores que no se relacionan necesariamente con su concepción como obras de arte, sino con la manera en que son comprendidos por la sociedad.

Por lo tanto, el monumento, como un elemento urbano, se instala en la ciudad⁶, tiene un lugar concreto con características particulares dependiendo de las condiciones geográficas y culturales. La noción de ciudad que se aborda en esta tesis está relacionada con la antropología urbana, que se refiere a la tradición de estudios etnográficos en y sobre ciudades. Esta tradición comenzó a institucionalizarse a partir de los años sesenta, con los procesos generalizados de urbanización y descolonización que tuvieron lugar tras la Segunda Guerra Mundial (Cruces, 2011). La ciudad moderna se caracteriza por la convergencia del uso del espacio, las relaciones comerciales, el cosmopolitismo, los contactos efímeros y superficiales de una gran cantidad de personas, la moda, la heterogeneidad cultural y étnica y/o la concentración del poder político y económico (p.13). Desde esta concepción, la ciudad es una expresión cultural, relacional y de las interacciones entre los distintos individuos que la habitan.

Adicionalmente, la ciudad moderna se ha convertido en un escenario donde se manifiestan diversos conflictos de identidad. Esto se observa, por ejemplo, cuando se implementan planes de modernización cuyo objetivo es remodelar espacios públicos.

⁶ La ciudad tiene dos corrientes de estudios, siendo la primera la que se encarga de estudiar las morfologías materiales y los géneros de vidas resultantes de las mismas. Comprendiendo al espacio como algo natural. Por lo tanto, es reducida a lo material, con construcciones concretas, donde estos elementos responden a un surgimiento temporal e histórico, dejando plasmada la historia de esta. La segunda corriente nace del interés de conocer el ámbito subjetivo de la ciudad. Lindon propone estudiar “el cuerpo y las emociones como una ventana para comprender la construcción social de la ciudad, de lo urbano y sus lugares, a través de los sujetos que lo habitan corporal y emocionalmente” (Medel & Montres, 2018, p. 3). Sobre la definición de ciudad, se define desde la vida urbana o la forma en que los individuos viven en ella, que se caracteriza por un ritmo rápido y una sobrecarga de estímulos sensoriales, y lleva a vivir de forma acelerada, lo que lleva a tener un desapego emocional, donde además se fomenta el individualismo y la libertad. Todos estos factores producen sentimientos de alienación y superficialidad en las relaciones humanas (Simmel, 1986). Por su parte, para Cresswell (2006), la ciudad se analiza desde las prácticas cotidianas y las movilizaciones que configuran la experiencia en el espacio urbano. Además, concibe la ciudad moderna en un constante movimiento y flujo, donde las identidades y relaciones sociales se negocian y redefinen constantemente.

Como resultado, se derriban viejos edificios, lo que genera una constante fricción con lo antiguo y con las memorias ciudadanas que buscan conservar sus símbolos.

En este contexto, el monumento público podría parecer una contradicción en el espacio público, ya que su instalación no obedece a “intereses públicos comunes” (Bogart, et. al., 2022), ni su elección, definición y temática son “públicas”. La autora realiza esta afirmación en el sentido de que haya una participación efectiva de los residentes y habitantes en la elección de qué monumentos se deben instalar. Del mismo modo, su edificación cumple la función de embellecer el espacio urbano y entregar un confort a los transeúntes, hecho que muy pocas veces se logra, debido precisamente a la concepción y origen del monumento, ya que articulan como lugares de paso y circulación, por lo que no necesariamente todos los monumentos, se convierten en espacios de conmemoración y reunión social. En palabras de Augé (2000) estos monumentos se configuraron, desde su concepción, como “no lugares”, es decir, espacios sin identidad, donde no se desarrollarían relaciones sociales entre este espacio y el monumento. En consecuencia, se afirma que no todos los monumentos tienen la capacidad de convertirse en lugares⁷. Paralelamente, De Certeau (2000) coincide con la definición, indicando que éste, para constituirse como lugar, debe poseer características y relaciones de coexistencia. Esta última característica es la que

⁷ Para Augé, un lugar debe cumplir tres características fundamentales: ser relacional, identitario e histórico. Por lo tanto, esta relación que con el monumento refiere a las diversas dinámicas sociales que se generan en él, por ejemplo, expresiones artísticas, ceremonias conmemorativas, celebraciones y otras acciones, o sea, funciona como un área que acoge estas manifestaciones. Al definirse como identitario, implica que es referencial y reconocible, distinguiéndolo de otros lugares debido a su singularidad; es decir, una plaza o una calle no son cualquier plaza o calle, sino aquellas en las que se llevan a cabo las acciones de los individuos. Por último, la característica histórica del lugar implica su trascendencia en el tiempo, incluso si sufre cambios físicos como remodelaciones, manteniendo sus particularidades de manera reconocible.

adquiere mayor relevancia, pues son las experiencias de las personas las definen el lugar a partir de la “configuración instantánea de oposiciones” (p. 173). Del mismo modo, sobre esta idea, Tisi (2023), desde la arquitectura y los estudios del performance, introduce el concepto de espacios performativos y lo define como todos aquellos “lugares donde se realizan acciones en tiempo real, ya sean de carácter histórico, social, cultural o político” (p. 92). Afirma, además, que la ocupación de estos espacios permitiría la creación de significados y la construcción de una realidad social compartida que se observa a partir de las diferentes formas de habitar.

La concepción de espacio público, desde la teoría del lugar en términos ontológicos, se relaciona simbólica y espacialmente con el habitar del ser humano (Augé, 2000). Es decir, el habitar es una construcción discursiva y esta reflexión es posible extrapolarla hacia el monumento, toda vez que el monumento como discurso construido del pasado es relacional, identitario e histórico. Con la idea anterior, se debe realizar una distinción entre el vivir con el habitar, ya que entre ambas existe una diferencia: el habitar se relaciona con el acto de ser y el estar en el espacio dispuesto a ocupar; en cambio, vivir se define como todas aquellas actividades y procesos que realiza el ser humano para mantener su existencia.

Según lo anterior, es relevante considerar el concepto de topofilia (Tuan, 2007) el cual permite comprender la relación existente entre el ser humano y el espacio que habita. Este término, acuñado por Bachelard en 1957 y asevera que el espacio percibido por la imaginación no puede ser simplemente un espacio neutral y objetivo, medible y susceptible de reflexiones de un geómetra. Por el contrario, es vivo y experimentado. través de todas las parcialidades de la imaginación. Por esta razón, la

carga imaginativa que se le atribuye al espacio es mediatizo la experiencia sensorial con el lugar.

La reflexión anterior sobre la definición y caracterización del lugar, a pesar de ser sugerente y entregar los principales elementos que inciden en él, no profundiza, por ejemplo, en los tipos de relaciones que existen o se pueden producir en este de acuerdo con los diferentes tipos de interacciones humanas u objetuales. Igualmente, Henry Lefevre en *La Ocupación del Espacio* (Lefebvre, 2013 (1974)), profundiza sobre esta idea de las representaciones del espacio, indicando que la “producción del espacio” no es un lugar vacío o un lugar neutro, sino que es socialmente construido a través de prácticas, representaciones y relaciones de poder, que se encuentran en permanente contradicción y resistencia (espacio vivido) donde las clases sociales expresan sus demandas desafiando permanentemente al poder político. Siguiendo esta línea de investigación Manuel Delgado (Delgado, 2011, 2013) indica que, en la concepción del espacio público, se conjugan elementos relacionados con el poder, el conflicto y la resistencia. En consecuencia, siempre este será un lugar de protesta y movilizaciones ciudadanas, producto de la tensión entre las instituciones y los ideales de la sociedad que luchan por la visibilidad y el control. Lo anterior, permite comprender por qué el acceso a lo público en algunas ocasiones se restringe a algunos ciudadanos, debido a la monopolización por el Estado y los grupos dominantes. Un ejemplo concreto de ello es cuando se ponen vallas para delimitar el paso en ciertos espacios urbanos, o en el caso reciente de nuestro país, cuando se instaló un muro alrededor del Monumento a Baquedano en Plaza Italia (Bustamante, 2021) obligando a los transeúntes a rodearlo o, la imposibilidad de ocupar el espacio. Lo anterior no sólo se interpreta como un acto

prohibitivo de ocupar o circular por la ciudad, sino también, en la ausencia de participación de las comunidades en el diseño de los espacios urbanos y monumentos que se instalan en la ciudad, situación que contradice la esencia del espacio como construcción social. En relación con esto, Reguillo señala que:

"La plaza, el mercado, las calles y el atrio de las iglesias estaban destinados para el encuentro, para la expresión colectiva de alegría o enojo, para informarse sobre los sucesos importantes para la comunidad, formar un juicio compartido y resolver diferencias. Sin embargo, esta forma de "publicidad" es colectiva y lo colectivo es peligroso porque no es uniforme" (Reguillo, 2005, p. 72).

De esta manera, la conflictividad en el espacio público no es una situación puntual o excepcional, sino que está intrínsecamente ligada a la concepción del espacio en términos ciudadanos (R. Fernández, 2013). Esta perspectiva aporta una mirada crítica sobre la concepción del espacio público y pone de manifiesto las tensiones y desigualdades que existen en su uso y apropiación. Revela, además, que el acceso y la participación están limitados a ciertos grupos dominantes, generando exclusión y conflictos sociales y urbanos.

En resumen, la línea de investigación relacionada con el poder, el conflicto y la tensión al ocupar el espacio público se convierte en un factor determinante para entender la complejidad y la dinámica social que se desarrolla en estos espacios y los elementos a considerar en las intervenciones a los monumentos públicos. Puesto que reflejan las desigualdades, las luchas por la apropiación, así como las formas de participación y ocupación de los monumentos y el espacio en el que se insertan.

Producto de esta tensión y desigualdad, Borja y Muxí (2003) conciben que las protestas se materializan en el espacio público y visibilizan los conflictos sociales, pues es en él donde se escenifican y presentan los problemas no resueltos de la sociedad.

En estos espacios, diversos grupos sociales exteriorizan y visibilizan la marginación y exclusión social, cultural y política, por consiguiente, es en él donde exponen los problemas de manera explícita, se expresan puntos de vista, así como las memorias y visiones sobre el pasado, del presente y de los futuros posibles. Por su parte, Haesbaert (2013) incorpora el concepto del territorio a la idea de espacio público, señalando que está siempre vinculado al “poder y con la vigilancia de procesos sociales mediante el control del espacio; la desterritorialización nunca puede disociarse de la reterritorialización y puede tener, tanto un sentido positivo como negativo” (p. 12). Por consiguiente, el control del espacio público estará sujeto a la vigilancia de los procesos sociales que en él ocurren, lo que se evidencia en la solicitud de autorizaciones para la realización de ceremonias, marchas o cualquier acto masivo en la ciudad.

Las formas de control del espacio público mencionadas revelan las dinámicas de poder y el ejercicio de autoridad sobre la ciudadanía, definiendo límites y restricciones en torno a las acciones colectivas y la participación de los individuos en la configuración y uso de estos espacios. Esta reflexión pone de manifiesto la importancia de analizar el espacio público desde una perspectiva crítica, considerando las implicancias políticas y sociales que conlleva su control y regulación, sobre todo en el contexto social de las protestas realizadas en Chile durante el estallido social y los días posteriores. Se debe considerar en esta idea además que, la ocupación de la ciudad implica procesos continuos de significación y resignificación, así como una pérdida de control por parte de las instituciones. Salcedo (2002), por su parte, destaca la constante tensión y las dinámicas de ocupación que transforman el espacio en un campo de disputa que se opone a las diversas prácticas de dominación y resistencia. Esto implica una alteración

permanente de los usos y significados socialmente dominantes que definen dicho espacio. Considerando las ideas anteriores, Roitmann (2015) sostiene que las primeras intervenciones en los monumentos en Europa en el año 2011 marcaron el inicio de una nueva forma de ocupar el espacio público. En este contexto, los actores sociales se tomaron las calles y las convirtieron en espacios de manifestación política, permitiendo que los ciudadanos se expresaran libremente (Fernández 2017) desobedeciendo las restricciones impuestas a su ocupación.

La intervención de los manifestantes en el espacio público y la interrupción de la vida cotidiana de la ciudad se convierten en un acto civil ritual, que buscaba llamar la atención. Sin embargo, surge la pregunta de quiénes son los ciudadanos que salen a las calles a manifestarse; pueden ser grupos organizados o comunidades espontáneas que se comprometen frente a una situación de descontento. En el contexto del 2019, estos problemas se han identificado principalmente en relación con los pueblos indígenas, el género, la opción sexual y la clase (Artaza, 2019; Garretón, 2021; Ganter, et. al., 2022; Geoffrey, 2024). Como consecuencia, los problemas sociales se vuelven cada vez más visibles y se vuelcan a ocupar la ciudad y hacia otros individuos; este efecto es similar a una bola de nieve que, adquiere cada vez más masividad y difusión.

Desde la perspectiva del conflicto, el espacio público se configura como un lugar o territorio en disputa y liminal donde interactúan diversas fuerzas sociales que convergen en el monumento. De tal forma, si se concibe el monumento bajo el concepto de frontera propuesto por Olmos⁸ (2007), es decir, como un lugar de movimiento,

⁸ En el discurso decolonial se utiliza el concepto de espacio, el cual estaría estrechamente ligado al de frontera. Pues el espacio como instrumento discursivo genera, tarde o temprano, políticas de segregación; sin embargo, con la modernidad, la frontera se entiende como una enunciación que se

acción, cambio, escenario, acontecimiento, interacción y comunicación, este narraría una historia y reflejaría los acontecimientos y los sujetos que dan testimonio del paso del tiempo por ese espacio. En otras palabras, posee la capacidad de transformarse, acoger y contener a una sociedad en constante disputa⁹.

1.2 Monumentos performativos: decir es hacer

La idea de la conmemoración como acción performativa implica la transformación del monumento, ya que las acciones sobre él provocan una mutación en su forma, apariencia y funcionalidad en el espacio público. En consecuencia, puede ser concebido como un discurso enunciativo cuyo significado cambia con el tiempo. Aunque esto pueda parecer contradictorio con la idea de permanencia e inmanencia¹⁰, dado que los monumentos son concebidos como obras de arte construidas para perdurar en el tiempo (F. Duque, 2011), es fundamental alejarse de la idea de inmutabilidad (Bruno, 2014). Si la materialidad se transforma, ¿por qué no puede cambiar también, su significado? Así como la pátina del bronce se vuelve más verdosa y el mármol más

desplaza a los individuos que viven en ella. En este sentido es interesante lo que plantea Grimson sobre la diferenciación que existe de fronteras: “las fronteras culturales, de las fronteras identitarias; las fronteras de significados de las fronteras de los sentimientos de pertenencia” (Spíndola, 2016). De esta manera se ha convertido en un dispositivo simbólico que genera pertenencia o exclusión cultural.

⁹ Olmos profundiza sobre la idea de frontera, señalando que estas actúan como nexos que nos unen con todo lo que nos rodea, a pesar de las diferencias. Las fronteras posibilitan la distancia, el signo, la línea y el punto a partir del cual el otro existe como tal. Sin ella, todo sería uniforme. La frontera original es abstracta y constitutiva, evitando el choque y permitiendo el don, el intercambio y la reciprocidad, así como el distanciamiento mutuo. Además, la noción de frontera, también permite el enfrentamiento y que el otro sea conquistable, abatible o seducible (Olmos, 2007, pp. 47-49).

¹⁰ Schechner (2000) aborda el concepto de la inmanencia en el contexto del teatro y la teoría del performance, y se establece que las prácticas performativas (arte y drama social) no solo representan la realidad, sino que también la constituyen y transforman desde adentro. Por lo tanto, las acciones y significados emergen y se desarrollan del propio acto performativo y de la necesidad de recurrir a una realidad externa referencial.

amarillo, de la misma manera que los funcionarios, las instituciones y la sociedad, están en un tránsito permanente (Bogart, 2018). No es insólito pensar que el sentido del monumento también debería cambiar con el transcurso del tiempo. Sin embargo, desde las esferas del poder o desde la historia más tradicional (Bahamondes, 2019) se sostiene que los significados de los monumentos no deben cambiar (Bredekamp, 2022). Por lo tanto, la conmemoración tendría como función provocar la idea de actualización de su significado en el presente.

Dicho esto, se plantea que los monumentos no son un elemento de representación de una identidad nacional y colectiva en tanto discurso homogéneo, pulcro o higienizado de un país o una sociedad, sino que, por el contrario, serían una interpretación particular del pasado desde el presente. Entonces, lo que sucede hoy en día con los movimientos sociales¹¹ y las diversas intervenciones sobre los monumentos es que no se trataría de un problema con el pasado o con la historia, sino con la forma en que se nos muestra hoy en día. De este modo, esta idea se opone al mito de la inmutabilidad de las cosas, es decir, el monumento genera su propia política e incluso podría ser considerado como un actante, ya que posee una vida propia que ha

¹¹ El concepto de “movimiento social” se emplea para explicar un amplio espectro de acciones colectivas en distintos contextos políticos y sociales, el cual ha tenido diferentes enfoques de estudio, donde se analizan principalmente los componentes de la acción colectiva. Se identifica en la década de 1970 la “Teoría de la Movilización de Recursos”, que concebía el movimiento social como acciones de individuos excluidos del poder; posteriormente, se formula la “Teoría de Oportunidades Políticas”, que tiene una idea similar a la anterior, pero introduce el concepto de contexto político, donde los individuos estructuran las oportunidades para acceder al poder político. Una tercera línea de estudio es la teoría de los “Nuevos Movimientos Sociales”, desarrollada en la década del '70, que analiza los cambios estructurales de la sociedad, debido a la influencia del capitalismo occidental, a partir de los cuales surgen los movimientos ecologistas, pacifistas y feministas, cuyas protestas se orientan a la democratización de la sociedad. Hacia el presente siglo se analizan los movimientos desde la “Teoría Social Dual”, donde se conciben los movimientos sociales sobre el terreno cultural, las normas y las instituciones, que inciden en las estructuras económicas y políticas estatales (Miranda, 2020).

sobrevivido por décadas. A pesar del tiempo transcurrido desde su diseño e instalación, ha resistido a distintas olas iconoclastas; por tanto, el problema no radicaría entonces en el monumento en sí, sino en quiénes le otorgan la facultad de representar en el monumento en sí un poder político unificador.

Los monumentos en algunas ocasiones se construyen para homenajear a los muertos (Miranda, 2020), dignos de ser recordados e immortalizados por sus actos heroicos o simplemente por poseer un estatus político o social. Esta selección aleatoria de personalidades evoca un poder espiritual, material o político, porque representa un pasado concreto que se quiere traer al presente; sin embargo, cada presente tiene sus propias evocaciones, sus propios proyectos. Entonces el espacio público se convierte en un cementerio de esculturas invisibilizadas (Widrich, 2020; Otero & Widrich, 2018), es decir, la historia se redujo a un puñado de personas que no tienen ninguna representación y significado en la actualidad, lo que produce una brecha que se manifiesta sobre las historias que se representan, ser tergiversan o están ausentes.

A partir de lo anterior, surgen algunas preguntas, por ejemplo, ¿cómo un grupo de esculturas que durante décadas no aparecieron ante los ojos de transeúntes se vuelven visibles en el espacio urbano?, ¿qué las hace aparecer? Desde esta perspectiva, para contestar estas preguntas es necesario profundizar en dos conceptos a partir de los cuales se intentará responder estas interrogantes a partir de la teoría del performance y la performatividad.

La noción de performance es una corriente de investigación que proviene desde los años setenta, la cual gira en torno a nudos teóricos y estéticos del arte (Fischer-Lite, 2015), es decir, es una teoría de la actuación social, que genera un imaginario social

instituyente (Martos & Matos, 2016). Comprender el performance como modelo teórico ha permitido a las ciencias sociales y humanas indagar sobre “procesos socioculturales, a partir de aspectos icónicos, corporales, performáticos, volitivos y afectivos es un espacio conceptual de integración y confluencia” (Bianciotti & Ortecho, 2013, p. 21). Este marco referencial permite la interpretación de los distintos fenómenos sociales y culturales de una forma hermenéutica y constructivista (Duque, 2013) permitiendo recurrir a las distintas corrientes epistemológicas del performance.

El performance ha facilitado la comprensión del comportamiento social y cultural de diversos grupos humanos. Víctor Turner (1988) sostiene que los estudios sobre el performance forman parte del “giro posmoderno” de las ciencias y permiten analizar los modelos de la realidad social como fluidos e indeterminados, donde las estructuras no solo son transformables, sino también están en constante transformación. Al mismo tiempo, el performance, al configurarse como una representación de la vida diaria, admite estudiar la vida social de una cultura, considerando sus reglas establecidas, sus marcos simbólicos y “modelos conscientes” (p. 111). A medida que avanzan las investigaciones sobre la cultura y el arte, los estudios del performance se fueron nutriendo de otras disciplinas como la sociología, la antropología y la filosofía, que incorporaron conceptos que fueron adquiriendo mayor preponderancia como, por ejemplo, racionalidad, afectividad, rito y memoria.

De acuerdo con lo anterior, los estudios del performance se dividieron en performance social (o drama social) y performance artístico, la que comprende los especialmente los dramas estéticos y puestas en escena (J. Alcázar, 2014; J. G. B. M. J. Alexander, 2006; Bianciotti & Ortecho, 2013; Jhonson, 2014a, 2014b; Stambaugh,

2015). Sin embargo, ambas líneas de investigación están estrechamente entrelazadas y funcionan de manera conjunta, dado que los dramas estéticos encuentran su sentido, identidad y fundamento en el drama social y viceversa.

En la presente investigación se entenderá el performance como un arte o acción no objetual, de carácter efímero, portador de conocimiento y memoria a partir de las acciones corporalizadas de diversos grupos de personas, y cumple un rol fundamental en la construcción de identidades en América (Alcázar, et. al., 2005; Taylor, 2009). En segundo lugar, el tipo de performance que se aborda en esta tesis tiene un claro carácter estético y político porque es de resistencia y de desobediencia cívica, al enfrentar a los discursos del oficialismo. En esta misma línea, el performance es una forma de representación de los conflictos sociales (Taylor, 2016, 2017). Marcela Fuentes (2020) coincide con estas palabras, al indicar que el performance es un género de protesta que ha permitido a los movimientos sociales contemporáneos innovar en las estrategias, sobre todo con el uso masivo de internet. Un tercer elemento del performance es que, al ser un arte liminal, es un lenguaje que utiliza diversos medios, es decir, repertorios o distintos tipos de registros orales, escriturales, visuales, danzas, cantos— a través de los cuales los participantes experimentan un evento determinado (Bianciotti & Ortecho, 2013; Díaz, 2017). Un elemento importante de señalar en el performance es el papel del espectador, pues su rol va más allá de la observación, debido a la naturaleza de esta forma de arte, el performance mantiene una interacción constante interacción con el público, apropiándose de su presencia y facilitando generación de nuevos sentidos.

En esta investigación, comprender el performance a partir de lo mencionado en los párrafos anterior, para lo cual es fundamental para analizar la relación que existe con el monumento. El monumento en ocasiones es un elemento invisible (Choay, 2007; Bellentani & Panico, 2016; Thompson, 2022) y olvidado en la ciudad, ya que la atención se centra en otros acontecimientos del drama social (el tráfico, la delincuencia y otros hechos propios de vivir en el espacio público). De manera similar, la invisibilidad del monumento, según Bellentani y Panico (2016), se debe al grado de conocimiento (función cognitiva) que los transeúntes tienen sobre él, es decir, si los usuarios valoran positiva o negativamente la figura representada. Además de las diferentes interpretaciones sobre el monumento, otro factor que condiciona esta invisibilidad es la función axiológica del monumento, definida como la evaluación o respuesta emocional frente a este (*Ibid.*), que puede generar emociones agradables o recordar hechos incómodos. En consecuencia, cuando se realizan acciones sobre los monumentos, es porque la función axiológica se activa a partir de las emociones, estimulando debates que pueden ser conflictivos o no, pero permiten que el monumento se active en el presente, vuelva a ser visible y recupere su importancia en el espacio público, es decir, se “lugariza”.

Sin embargo, el performance como acción por sí sola no es capaz de darle nuevamente vitalidad al monumento; para esto necesita a un otro para que tenga sentido Widrich (2009). Desde ahí surge la pregunta: ¿cómo se activa el monumento? Más allá de los actos oficiales de conmemoración o de protesta política, una respuesta

podría ser que todo acto performativo es una representación pública que narra¹² diversas historias que se vuelven a representar una y otra vez, mediante distintas formas o constelaciones del performance (Fischer-Lite, 2015). Lo anterior es importante en el sentido de que la relación con el monumento no es sólo corpórea y material, es decir, no es únicamente la relación física entre el espectador y la obra; o entre el monumento y el performer. Esta relación permite establecer la presencia con la acción representada. A su vez, el monumento performativo se desplaza a un segundo momento a partir de elaboraciones virtuales que quedan como testimonios de las acciones performativas en fotografías, artículos de revista o prensa, informes y videos¹³.

Los registros del performance para Phelan (2011) no son el acto en sí mismo, ya que el performance es algo presente y único; es importante considerarlo como parte integral del mismo. Esto se explica porque estos dispositivos de registro amplían su capacidad de representación y también, aseguran la supervivencia del performance en el tiempo. Con la proliferación de imágenes en las redes sociales y espacios virtuales, el performance se mantiene vivo. Por lo que el monumento como el performance comparten la utilización de gestos convencionales, como rituales, ceremonias, cantos o pinturas, que generan cambios en el presente y activan el significado del monumento.

¹² Se entiende como narrativa la forma en que se cuentan y estructuran las historias con el fin de comprender y comunicar experiencias humanas y fenómenos sociales. Estas narrativas no solo describen eventos, sino que también interpretan y dan sentido a las experiencias culturales y sociales (Sirimarco, 2019).

¹³ Tanto Widrich (Widrich, 2020) como Freedberg (2021) concuerdan en la noción de que, aunque la intervención en monumentos sea efímera, su impacto perdura en el tiempo a partir de los registros audiovisuales. Marcela Fuentes, por su parte, acuña para este fenómeno el concepto de “constelaciones del performance”, las cuales se alimentan tanto de la coyuntura presente de la práctica performativa como del proceso de transformación, beneficiándose ampliamente de la presencia de las redes sociales que se “nutren en el aquí y en el ahora coyuntural de práctica performativa como del proceso y la transformación multisituada facilitados por las redes sociales” (Fuentes, 2020, p. 13).

En consecuencia, se denomina "monumentos performativos" a un género de acciones públicas interactivas que tienen lugar sobre objetos materiales, es decir, sobre los monumentos, activándolos a través de diversas acciones o constelaciones de performance. Estas intervenciones se basan en una nueva noción de agencia en el espacio público y, para ser efectivas, siempre requieren de una relación con una audiencia o espectador.

Por esto, las acciones sobre el monumento performativo demandan conscientemente al público que asuma una responsabilidad con respecto al pasado, pues tanto, la historia como la conmemoración, están presentes en el performance, no solo como una interpretación que lo conecta con el monumento, sino también, como una conexión social con el pasado y el futuro. El monumento performativo adquiere relevancia al ser una articulación espacio-temporal que une el presente con el pasado y se constituye como un puente hacia el futuro (Otero & Widrich, 2018), convirtiéndose en una especie de eslabón de la identidad en el espacio público.

Como se mencionó en párrafos anteriores, algunos monumentos permanecen invisibles, pero las constelaciones del performance lo rescatan del pasado, lo reactivan y lo transforman en monumentos performativos, el que además se intensifica con la circulación de la imágenes en contextos virtuales. Según la definición de Widrich (Widrich, 2009) sobre el monumento performativo, según la teoría de los actos del habla de Austin (1955), lo performativo, es decir, la acción del público sobre el monumento tiene un efecto social. Por lo tanto, la interacción que se produce entre el monumento y el público se convierte en acto simbólico que incentiva la reflexión sobre la representación del monumento. Por lo tanto, los monumentos se convierten en

espacios dinámicos de cambio y transformación estética y política, propiciando un diálogo permanente en la construcción de sus diversos significados.

Cabe señalar que la intervención de los monumentos en distintos lugares en América entre los años 2015 y 2021 se produce exclusivamente sobre los monumentos públicos, hecho que se denomina ampliamente en la prensa como una ola iconoclasta¹⁴ (De Luelmo Jareño, 2021; De Nordenflycht, 2021; Gamboni, 2018; Rodríguez, 2022; Rojas-Sotelo, 2022; Rubio, 2021). Esta denominación refuerza la idea de que la intervención está estrechamente unida al monumento y los símbolos representativos de una sociedad (Bogart, et. al., 2022; Bredekamp, 2022; Gamboni, 2014). Este activismo sobre los monumentos además ha sido interpretado como un vandalismo (Andes, 2022; Mejía, 2020; Pingüino, 2019c; Robledo, 2021; Vargas, 2021). Sin embargo, estas acciones transformadoras implican un cambio en el valor simbólico del monumento y, sobre todo, en lo que se recuerda. En otro orden de ideas, en términos materiales, se ha planteado que, aunque la obra en sí misma permanece en el tiempo, su significado cambia constantemente, porque siempre está elaborando desde el presente. En consecuencia, las acciones del performance tendrían la capacidad de actuar como agente de transformación y significado del monumento, pues proponen un nuevo discurso en torno a él, llevando a cabo una deconstrucción simbólica del mismo en términos de materialidad e imagen.

¹⁴ El término fue utilizado principalmente por la prensa para describir todas las acciones relacionadas con la remoción e intervención de los monumentos públicos que estallaron en decenas de países del mundo de manera simultánea en Europa en el año 2019.

La idea de transformación del monumento se entiende a partir del concepto de enunciado lingüístico¹⁵ (Fischer-Lite, 2015) siguiendo la idea de performatividad de Austin, al definir el monumento como performativo, se comprende como un acto del habla¹⁶, si bien para el autor estas son expresiones lingüísticas que no solo comunican información, sino también cumplen una función en la realidad. A partir del lenguaje se describe el mundo y también posee la capacidad de modificarlo (decir es hacer) a partir de los enunciados. Estos serían son acciones, como enunciar, plantear preguntas, dar órdenes, disculpar, agradecer y felicitar, entre otros, creando un nuevo estado de las cosas y situaciones (p. 48). Más tarde, Searle (1969), discípulo de Austin, profundiza sobre los actos del habla y los tipos de actos, describiendo que los actos locucionarios son actos físicos que emiten expresiones lingüísticas, es decir, palabras, oraciones, morfemas, y contienen un acto proposicional de expresión de un contenido; también los denomina “acto de emisión” (Xin, 2016). En cambio, los actos perlocucionarios se definen como los efectos que tienen un enunciado en el oyente, o sea, producen estados de ánimo, pensamientos o creencias, como pueden ser las figuras religiosas. Estos actos pueden persuadir, convencer, asustar, inspirar o influir de alguna manera en el interlocutor y, finalmente, el acto ilocucionario se centra en la intención del hablante al emitir un enunciado, los cuales no son ni verdaderos ni falsos, sino que se consideran exitosos o fallidos dependiendo de si cumplen con ciertas condiciones.

¹⁵ Un enunciado performativo siempre está dirigido y relacionado con la comunidad, en una situación específica en la que una persona debe estar para representarla, siendo esto el fundamento para la realización del acto social (Fischer-Lite, 2015, p. 49).

¹⁶ Los actos del habla se clasifican en locucionarios, ilocucionarios y perlocucionarios. El enunciado ilocucionario se realiza “al decir algo”, el locucionario, que se realiza por el hecho de “decir algo”, y perlocucionario es cuando el enunciado es un “medio de decir algo” (Lozano, 2010, p. 335).

Al definir el monumento como un enunciado performativo, implica pensar el lenguaje desde una perspectiva más flexible, pues el monumento formaría parte del lenguaje como un elemento no convencional, como, por ejemplo, las imágenes y otros elementos materiales. John Dewey en su definición de lenguaje incluye "el habla y la escritura, los gestos, sino también los ritos, las ceremonias, los monumentos y los productos de las artes industriales y plásticas" (Arquembourg, 2010, p. 172). La pertinencia de esta definición resulta fundamental, ya que, durante el periodo de estudio de la investigación, las estatuas operaron como máquinas o rituales dentro de una comunidad, adquiriendo una identidad que genera diversas formas de reacción y habla.

Ahora bien, por otra parte, que un monumento sea destruido no significa que se elimine la historia (Widrich, 2009). Esta percepción, difundida principalmente por la prensa, se manifiesta al situar el monumento y sus intervenciones dentro de una misma categoría. Como consecuencia, no se realizan una diferenciación de las acciones sobre éstos -ya sean performances, actos vandálicos y otras acciones de intervención- son clasificadas negativamente, al considerarse una eliminación de figuras representativas de la historia y los valores de la sociedad. Esto impide cuestionar el trasfondo de cada intervención y su significado. Desde esta lógica, las acciones a los monumentos han sido analizadas bajo una visión binaria (Taylor, 2017), donde cualquier intervención que no sea reconocida como arte o un acto conmemorativo es automáticamente clasificada como vandalismo. Sin embargo, si se continúa en esta línea de investigación, nuestro análisis sería limitado, porque se estaría desconociendo la fuerza y el potencial del performance como fuente de saberes, la transmisión de memorias, la identidad cultural y los comportamientos sociales (*ibid.*). Las acciones en este contexto son actos vitales

de transferencias¹⁷ a partir de comportamientos reiterados (Schechner, 2000, 2011) que tienen la compulsión de ser repetidos una y otra vez en distintas secuencias y espacios temporales que forman parte intrínseca de la vida social del monumento.

En otro orden de ideas, tanto Tambiah (2014) como Schechner (2000) coinciden en que se debe distinguir “entre lo que es performance” y lo que “se puede estudiar como performance”; tal distinción es necesaria sobre todo porque la sociedad elabora sus propias ceremonias y rituales a partir de su cultura y sus marcos sociales de la memoria. Por lo tanto, cabe preguntarse si es posible analizar el vandalismo o la iconoclasia desde el punto de vista del performance. La respuesta aparente es sí, pues el performance ayudaría a entender cómo el pasado activa los hechos del presente, siendo el performance una “historia performada” una fuente de conocimiento para el quehacer de la investigación. Pues el performance, al concebirse como una memoria corporalizada (Taylor, 2016), convoca a todos los sentidos, ya que es imposible pensar la memoria cultural y la identidad como descorporalizadas.

El monumento performativo, entonces, se nutre del poder del performance como acción social que deja huella en el espacio público, a partir de la repetición de sus distintas constelaciones. No se trata de una simple sucesión de intervenciones efímeras en espacios y tiempos distintos, sino que se configura como una relación social entre las personas, mediadas por la identidad y la memoria con las esculturas en el contexto de la protesta pública.

¹⁷ Schechner (2000) entiende los actos de transferencia como procesos en los que la cultura y la historia se comunican a través de diferentes prácticas corporales, rituales y representaciones escénicas, más allá de las palabras y los registros escritos. Permiten, además, la continuidad y transformación de significados en el tiempo, funcionando como una forma de conocer encarnado producido a partir de la interacción social en la experiencia performativa.

Por otro lado, se podría argumentar que el monumento y el performance representan dos concepciones opuestas entre sí. Mientras que el monumento se define por su durabilidad y permanencia, el performance, en cambio, se considera efímero y fugaz. Esta aparente contradicción sugiere que ambos sean incompatibles. Sin embargo, para que un monumento se convierta en performativo o se active, es el espectador es quien mediatiza esta relación través de la acción, interacción y la repetición. Su participación permite que el monumento se transforme y se actualice, al interpretar los actos del habla con efectos ilocucionarios, locucionarios y perlocucionarios.

1.2. Hipótesis

La intervención en los monumentos públicos a partir del 18 de octubre de 2019 en Chile forma parte de una estrategia para manifestar el descontento social, práctica que se observa también en diversas partes del mundo. De esta manera, el performance, como herramienta estética y política, se convierte en una alternativa para reinterpretar los espacios y los monumentos públicos, desafiando las narrativas históricas institucionales y brindando la oportunidad de comprender las diversas acciones materiales e inmateriales con el objetivo de resignificar el pasado y construir narrativas más inclusivas y diversas.

1.3 Objetivos de investigación

En la presente investigación se plantean como objetivos lo siguiente:

General:

Analizar el fenómeno de la intervención a los monumentos públicos a partir de las prácticas performativas en los monumentos públicos de Chile ocurridas en el contexto del estallido social.

Específicos:

1. Identificar los elementos de representación de los monumentos públicos que han sido intervenidos a partir de prácticas performativas.
2. Clasificar las prácticas performativas desde el punto de vista de la memoria social y acciones artísticas.
3. Comprender la relación de los monumentos públicos con la ciudadanía y su rol e impacto en el espacio urbano, a partir de las prácticas del performance.

1.4 Metodología de investigación

La metodología de investigación de esta tesis es de carácter cualitativo, basada en la teoría fundamentada. Este procedimiento se caracteriza por la recolección y procesamiento de datos cualitativos de manera metódica, sistemática e interpretativa (Manterola et al., 2023). Una característica de este método es la generación de categorías conceptuales a partir de los datos recolectados en diferentes fuentes de investigación de manera comparativa, los cuales se modifican posteriormente, de acuerdo con el marco teórico, con el fin de explicar el fenómeno en estudio.

En primer lugar, se realizó una selección del corpus de investigación de los monumentos que fueron intervenidos en América y Chile; se incluyeron aquellos con sucesivas acciones durante las distintas jornadas de protesta, hasta su derribo o retiro.

Otro criterio de inclusión del corpus fue el temporal, el que fue definido siguiendo de noticias publicadas en diferentes portales noticiosos de América, donde se presentó el fenómeno. Se seleccionaron noticias entre los años 2019 y 2022 para estudiar los casos en países como Canadá, Estados Unidos, México, Colombia y Argentina. En particular para Chile, la selección se realizó del catastro de monumentos intervenidos durante el periodo y los oficios emitidos por el Consejo de Monumentos Nacionales que incluyó la revisión de 643 fichas, tablas de resúmenes, informes técnicos y documentos de trabajo.

Para la selección del corpus de fuentes se definieron los siguientes criterios de inclusión: fecha de publicación o emisión de los artículos de prensa, en concordancia con la delimitación temporal de la investigación y las diferentes secciones de los periódicos¹⁸, donde se describen las acciones sobre los monumentos. Sin embargo, en el caso de Estados Unidos, se consideraron fechas anteriores al 2018, debido a que algunos contenidos mencionan sucesos similares ocurridos en el año 2015. Otro criterio de selección, fueron las noticias de periódicos y agencias noticiosas europeas que escribieron sobre América¹⁹. También se revisaron artículos de revistas especializadas y noticias de portales web de instituciones universitarias, organizaciones artísticas o instituciones artísticas-culturales. La característica de estas fuentes es que son más

¹⁸ Principalmente, las noticias de los monumentos se describían en las secciones de crónicas, noticias nacionales o internacionales, reportajes, columnas de opinión, entrevistas, cultura y editorial.

¹⁹ Se revisaron principalmente periódicos en línea de Alemania (DW), España (LA Vanguardia y El Diario), BBC (Reino Unido) y algunas agencias como Andalu (Turquía), Europapress (España), Eurowes (Alemania). Lo anterior fue complementado con la recolección de fotografías sobre los distintos tipos de intervenciones, el estado de los monumentos, en caso de haber sido una acción directa sobre él y en algunos casos, se pudo observar el momento de la intervención a partir de registros audiovisuales. Se consultó, además, iniciativas relacionadas con el resguardo de las performances, como el Archivo sobre la Iconoclasia Latinoamericana y *MonumentLab*.

elaboradas, pues se usa un lenguaje especializado y se presenta un análisis del fenómeno, utilizando marcos conceptuales, teóricos, metodológicos y disciplinarios²⁰.

Para el análisis de contenido, se realizó una operacionalización²¹ conceptual, procedimiento que “sirve de puente entre los constructos, las hipótesis, las proposiciones teóricas y la base observacional o las observaciones que realizamos” (Batthyány & Cabrera, 2011, p. 53). Estas definiciones empíricas ayudan a identificar teóricamente los conceptos en las lecturas de la prensa. En este proceso se realiza una deducción, es decir, una identificación conceptual que va de lo más general a lo más específico, descomponiendo el concepto en sus referentes empíricos (*Ibid.*).

Finalmente, se trabajó con alrededor de 150 fuentes de información que incluyeron fotografías, artículos de prensa, videos, entrevistas y bibliografía secundaria, la cual fue sistematizada en el programa ATLAS. TI, además, se crearon códigos 45 de análisis, basados en el cuadro de operacionalización de variables.

En términos de las líneas de investigación del programa del Doctorado de Estudios Americanos, esta tesis se enmarca en la línea de circulación de conocimiento, a partir del cual se trabajó con las áreas disciplinares de la Literatura y la Historia del Arte, utilizando marcos teóricos y conceptuales de ambas disciplinas, elementos que, dependiendo de la etapa del desarrollo y análisis del trabajo, se iban complementando.

²⁰ Durante el proceso, además, se aplicaron los principios de recurrencia y saturación metodológica. La primera se refiere a la cantidad de veces que se pueden repetir las palabras claves o temas en los textos revisados, durante la etapa de recopilación de información. La saturación teórica o de contenido consiste en recopilar datos hasta saturar las categorías. Por lo tanto, se debe contar con una amplia cantidad de datos que permitan la densidad y precisión teórica; esto permite identificar el momento en que es necesario detener la recolección (San Martín, 2014).

²¹ Siguiendo a Andreu (2001), una definición operacional consiste en asignar el significado a un constructo o variable, especificando las actividades u operaciones necesarias para interpretarlo. Las variables son: monumento público, prácticas performativas, memoria, espacio y público.

Si bien la teoría del performance nace de la literatura y se usa principalmente en el teatro, no en las artes visuales, por lo cual la comprensión de los monumentos se realiza a partir de la materialidad y la imagen. Por lo tanto, esta decisión permitió analizar las distintas intervenciones como performance y no como la performatividad sobre los monumentos.

1.5 Presentación de capítulos

La presente tesis se encuentra distribuida en tres capítulos. El primero se titula “Transformando el espacio público: Monumentos performativos en América” y se analiza el fenómeno de la intervención de monumentos. De la misma manera, proporciona una visión crítica sobre cómo los monumentos públicos son intervenidos, para lo cual se analizan casos de estudio de Canadá, Estados Unidos, México, Colombia y Argentina, entre los años 2019 y el 2020. Se introduce el concepto de monumentos performativos (Widrich, 2009) con el objetivo de identificar las acciones del performance utilizadas para activar el monumento y cómo éstos se convierten en un acto del habla (Austin, 1955; Searle, 1969). También se identifican los lugares de enunciación (Ribeiro, 2017), es decir, la posición social y cultural que ocupan los activistas cuando intervienen un monumento. En este contexto, se realiza, además, un análisis de contenido de los medios de comunicación de América que dan cuenta de estas acciones a los lectores, el cual se caracteriza por el uso de conceptos asociados a la iconoclasia (Freedberg, 2017, 2019, 1985; Gamboni, 2014; Otero, 2012), vandalismo y vandalismo político (Lim, 2020), conceptos que son principalmente la forma de explicar fenomenológicamente esta problemática.

En el capítulo dos, “Monumentos performativos en Chile”, en primera instancia se realiza un recorrido histórico y descriptivo del performance de protesta en Chile entre los años 1970 y 2019, con el fin de determinar cuáles han sido los repertorios del performance realizados en el país y si estos tuvieron una capacidad performativa, e iterativa (Diana, 2011; Taylor, 2015, 2016, 2020) y conducta restaurada (Schechner, 2000, 2011), en el contexto de drama social (St John, 2008; Turner, 1974, 1988), que se determinó a partir de los distintos movimientos sociales que sucedieron en el país a desde los años '60. Para el estudio de los años 2019 y 2020 se realiza una selección de casos de estudio, o sea, monumentos ubicados en distintas regiones de Chile, cuya principal característica es que fueron monumentos arrancados por los activistas durante el estallido social. En este acápite, además, se reconocen los principales lugares de enunciación y las demandas sociales y políticas en los repertorios. También se releva la tensión permanente que existe en el espacio público en relación con la instalación de los monumentos públicos en la ciudad, para lo cual se define que un monumento es un objeto performativo con una estrecha relación con su espacio expandido (Krauss, 1979).

Producto de los hallazgos del capítulo anterior, el tercero se denomina “Performance y performatividad: de los monumentos públicos al activismo digital” y se analiza el caso del monumento público de Manuel Baquedano ubicado en la Plaza Italia, abordando la problemática relacionada con el registro del performance (Phelan, 2011). A partir de esta discusión, se revisa la cuestión conceptual relacionada con el activismo digital y su rol en los movimientos sociales contemporáneos (Berrios & García, 2018; Joigant, et. al., 2020; Urrejola, 2019; Márquez, et. al., 2020; Somma, et. al., 2024). Donde se propone el desplazamiento de la tensión del espacio público hacia las redes

sociales como un activismo tecno político (Fuentes, 2020) que se nutre de la performance en vivo y la producción de imágenes “performativas”.

En el último apartado, se presentan unas conclusiones de la investigación, se desarrollan los resultados obtenidos, el aporte al campo de investigación y los principales hallazgos teóricos y metodológicos. Primero, con la reconfiguración del espacio público debido a la intervención a los monumentos públicos en el contexto de la protesta pública en América y particularmente en Chile. Segundo, se relaciona como el concepto de performance permite comprender la performatividad de los monumentos, apoyándose en la identificación de las funciones perlocucionarias, locutiva e ilocutivas presentes o no en los diversos casos de estudio. Tercero, se avanza sobre los aportes teóricos en relación con la definición y aplicación de concepto propuestos para comprender el fenómeno y el desarrollo de una metodología basada en la teoría fundamentada, la que permitió una flexibilidad metodológica para analizar los casos de estudio, considerando las diversas fuentes de información y la relevancia teórica de los conceptos utilizados que se vincularon directamente con el fenómeno estudiado.

Capítulo 1. Transformando el Espacio Público: Monumentos Performativos en América.

El presente capítulo se configura como un análisis del fenómeno de intervención de monumentos en el espacio público en distintos países de América, cuyo objetivo es dar cuenta de que las acciones sobre las esculturas no son un hecho aislado o particular, sino que está dado por la contingencia política e histórica y, forma parte de un fenómeno mundial y más complejo que involucra entre otros aspectos elementos políticos, estéticos, sociales y culturales.

El apartado se compone de tres secciones. A partir de la lectura del corpus bibliográfico, se realiza una clasificación de las acciones performativas sobre los monumentos de América en Canadá, Estados Unidos, México, Colombia y Argentina, entre los años 2019 y 2020 sobre las causas que motivaron las intervenciones, siendo principalmente las causas indigenistas y decoloniales, las de género y violencia contra la mujer y las antirracistas. Finalmente, se realiza un análisis de contenido sobre la forma en que los medios de comunicación se refieren a las acciones, a partir de la presencia del concepto de vandalismo y las distintas palabras o términos utilizados en describir los conflictos trabajados en la tesis.

1.1. Narrativa de los monumentos públicos: Hacia una nueva perspectiva para su comprensión.

Pierre Nora (1992) indica que los lugares públicos donde sucedieron hechos violentos se han resignificado como memoriales, siendo esta acción fundamental para transformar estos espacios en lugares de memoria (p. 111). En oposición a los

memoriales²², se construyen los monumentos, los cuales se sostienen en la conmemoración, sobre la base de los discursos de construcción de identidad y cohesión social que, a diferencia de los lugares de memoria, estarían inscritos y escritos sobre rituales de recordación.

Diferenciar entre memoriales y monumentos es relevante para entender el motor de su concepción. Investigadores como Widrich (2009), Freedberg (2017, 2019, 2021) y Otero (2012) definen el monumento público como una construcción histórica del pasado, que le rinde cuenta a la historia, porque construyen espacios de significación de manera artificial y aleatoria para la ciudadanía, tratando de recuperar y restaurar ideales perdidos por la memoria y olvidados por la historia. Por su parte, Thompson (2022) sobre la idea de conmemoración agrega que los monumentos públicos honran a los que triunfan; en cambio, los memoriales lloran a los que han sufrido.

En consecuencia, los monumentos reinventan una memoria e instauran la conmemoración como un modelo de orden social que satisface las necesidades de la sociedad que experimenta cambios rápidos con el fin de mantener la unión de un país. Sin embargo, esta construcción no garantiza el recuerdo, ni tampoco sería un registro histórico del pasado, pues la mayoría de las esculturas se construyen en épocas muy posteriores a los hechos originales. Por lo tanto, el monumento es relevado a partir de los actos de conmemoración, como un acto convencional, en el sentido de un acuerdo histórico y político, el que, a través de distintas instancias, mantiene viva la historia.

²² Si bien Erin Thompson (2022) en el texto *Smashing Statues* afirma que los memoriales lloran a los que han sufrido y los monumentos honran a los que han triunfado, ambos deben llamar la atención sobre la forma en que debemos enfrentar el futuro (p. 11).

En relación con esta idea de monumento, la fundación *MonumentLab* desde el año 2015 realiza auditoría a los monumentos en la ciudad de Filadelfia, Estados Unidos, y en el primer estudio, define el monumento como “una declaración de poder y presencia en el espacio público” (*MonumentLab*, 2018). Esta caracterización la construyen a partir de una metodología de trabajo colaborativo entre académicos y comunidades, explican: “escuchamos cómo la gente piensa los monumentos: como estatuas de bronce y mármol sobre pedestales, y estructuras convencionales que también tergiversan la historia y no logran justificar nuestros conocimientos y experiencia colectiva” (*Ibid.*). Los monumentos, por lo tanto, destacan ciertos valores sociales sobre otros, en consecuencia, su significado no puede ser grabado en piedra, ya que la historia no reside en las estatuas, sino en un constante redescubrimiento del pasado.

Otro elemento que incorpora la definición del colectivo es la noción de “colección de bienes públicos” (*MonumentLab*, 2021, p. 5), en la que se define el monumento como un conjunto de elementos simbólicos creados y ordenados en el espacio público que, asumen una función social y política en la ciudad. Esta idea es importante, ya que los monumentos fueron concebidos como una plataforma del poder político; por lo tanto, las disputas sobre los monumentos son sobre el poder que ejercen en las ciudades como una aspiración hacia el futuro.

El giro en la definición del monumento hacia la idea de “objeto” se asimila a la idea de colección utilizada en los museos y remite a las palabras de Latour (1998) sobre el fetichismo:

un fetiche puede ser una fuente de energía para los creyentes, nada-un simple trozo de madera o una piedra -y un poco de algo- lo que es capaz de invertir el

origen de la acción y hacer creer que el hacedor es en realidad por inversión, cosificación, objetivación, hecho por el trabajo de las propias manos (Latour, 1998, p. 2).

Con la idea anterior, Latour establece que los monumentos deben ser entendidos como objetos en el espacio público, que cobran valor ante los antifetichistas o iconoclastas, pues cuanto menos importancia se les quiere dar, más acción hay en ellos, para ahondar en este tema. Sin embargo, desde la cultura material se establece que no se pueden diferenciar los objetos de los sujetos de manera *per se*, porque este dualismo conduce a la concepción de que los objetos tienen vida propia, es decir, poseen cierta vitalidad. En este sentido, Miller (2005) afirma que no se pueden separar los sujetos de los objetos, porque estos son representaciones de sus creencias, valores y afirmaciones que circulan a través del cuerpo y la presencia.

Retomando la idea de Latour, al existir una relación tan estrecha entre sujeto y objeto, el autor afirma que no sería difícil distinguir entre el martillo del artista y el del iconoclasta, pues el iconoclasta no rompería la obra en sí misma, sino que introduciría una forma de argumentar y actualizar la imagen. Pensar que el iconoclasta destruye solo por “antifetichista” -o antiobjeto- sería un engaño para las personas y una manipulación de la realidad. Por consiguiente, lo que hace el iconoclasta hace es construir una nueva obra a partir de lo existente, generando nuevos símbolos y discursos en torno a esa imagen. Esta idea se asimila a la idea de los situacionistas (Ardenne, 2005; Fuentes, 2008; Perniola & García-Ormaechea, 2008), sobre el *détournement*, como el desvío o apropiación de elementos para resignificarlos y subvertir su mensaje original.

Si el monumento público se concibe del mismo modo que un objeto, también entenderse como un enunciado, ya que actúa de forma similar a un elemento simbólico que transmite memoria e historia. El monumento, bajo esta lógica, es un elemento de permanencia en el tiempo, con aspiraciones de duración prolongada, con estatus de autoridad al estar en un espacio público, siendo en sí mismo un contenedor de discurso, de algo o de alguien que merece ser recordado. Dicho esto, Widrich (2020) establece que el monumento, al tener una relación tan estrecha con la conmemoración, su existencia se fundamenta en el acto ritual (Turner, 1974) permitiendo mantener actualizado el discurso, la continuidad de las tradiciones y los mitos de la historia y es en esta acción donde la noción de performance adquiere relevancia al estar interactuando constantemente con el monumento.

Los actos de conmemoración, al ser conductas reiteradas y recreadas de manera cíclica a partir de pautas y fechas de celebración inscritas en decretos, leyes y calendarios, mantienen el significado del monumento de manera repetitiva; sin embargo, este registro sólo queda de manera intangible (en registros de prensa o fotografías) en el recuerdo de quienes participan, pues este no se inscribe en la obra misma, por lo tanto, no hay huellas observables en el monumento.

La función de la conmemoración es relevante para mantener el significado del monumento, ya que se instaure como un mito de origen²³, pues cada vez que se interviene un monumento con la instalación de placas recordatorias, pinta, restaura o

²³ Se toma la idea de mito de origen porque cumple con la función de dar sentido y explicar la naturaleza humana y en la conmemoración se entiende a partir de la idea de que esta instaure una verdad indudable que brinda explicación y justificación al orden social e histórico, permitiendo certidumbre, conciencia y voluntades sobre la idiosincrasia e identidad colectiva (Véase Martínez Herrera, 2011).

remodela, tanto la obra como el espacio que lo rodea, son acciones que reafirman significados y símbolos y no se relacionan exclusivamente con la conmemoración, sino con la idea de sostener un discurso de identidad en la ciudadanía.

Por su parte, Halbwachs (2009) plantea una idea diferente sobre la memoria y el recuerdo, los cuales se basan en los marcos sociales de la memoria, pues estos se construyen a partir de tres pilares: el lenguaje, el espacio y el tiempo. Por lo tanto, el monumento como artefacto que ayuda a recordar una historia común trae al presente el pasado y se actualiza a partir de la conmemoración como acción performativa, es decir, la acción es la que permite mantener el recuerdo, no el monumento como objeto.

1.2. Performance de Protesta como Herramienta de Activación del Monumento Público

Antes de comenzar, es necesario considerar algunos asuntos previos basados en la revisión de la prensa. El primero es que se identificó que todas las esculturas intervenidas en los casos estudiados son de carácter figurativo. Lo cual tendría relación con la idea de vitalidad de las imágenes (Belting, 2007; Bredekamp, 2022; Didi-Huberman, 2008), es decir, se les atribuye propiedades humanas a las esculturas, de esta manera las intervenciones sobre las imágenes se interpretan como un acto simbólico de "muerte a los ídolos"²⁴. Según Freedberg (2021), esta contingencia proporciona una perspectiva adicional y respalda aún más la importancia de considerar el contexto histórico, cultural y simbólico para comprender las intervenciones en las esculturas.

²⁴ Sobre el concepto, véase Pernet (2020) y Von Tunzelmann (2021), quienes analizan la caída de esculturas en Estados Unidos y Gran Bretaña.

En segundo lugar y siguiendo la idea de Freedberg sobre el contexto social y político de América en todos los casos de estudios, los países estaban atravesando situaciones de convulsión social. En relación a esto, Alain Touraine (2006) define el movimiento social como “la conducta colectiva organizada de un actor luchando contra su adversario por la dirección social de la historicidad en una colectividad concreta” (p. 255), en la cual nunca se deben separar las orientaciones culturales del conflicto social, pues que estos ocurren cuando se separa el orden social del orden metasocial, que siempre entran en conflicto al interior de la vida social, trayendo consecuencias al campo cultural de la sociedad.

Este fenómeno es propio de las sociedades industriales, donde los movimientos sociales surgen como respuesta a la dominación impuesta por leyes, creencias, regímenes políticos y sistemas económicos que, amenazan la existencia de la sociedad en su conjunto. Estos movimientos no solo tienen un carácter defensivo, por parte de la ciudadanía, sino que, también, proponen un nuevo orden social al proponer un futuro diferente.

En concordancia con lo anterior, en el corpus se han identificado los siguientes conflictos sociales y políticos: el primero es la lucha por el reconocimiento por los gobiernos y la sociedad de los derechos indígenas (Durand, 2016) y ocurre en países como Colombia, Argentina y Canadá. Luego, en Estados Unidos, el racismo es el motor de las protestas públicas y un tercer foco de conflicto es la violencia contra las mujeres que se observa principalmente en México y Argentina.

Según Berrios y García (2018) y De Sousa (2001) las protestas públicas en América se deben a las transformaciones económicas, sociales y culturales que

cuestionan la estructura del Estado-Nación y se han constituido como el marco ideal para el ejercicio democrático de la ciudadanía y la promoción de la justicia social (Berrios & García, 2018, p. 12). Este fenómeno se evidencia, por ejemplo, en la demanda de reconocimiento de la diversidad cultural, impulsada por procesos migratorios y el aumento de minorías étnicas y de género. Se reclama una igualdad efectiva de derechos y una ciudadanía que permita una participación más amplia desde las "formas culturales propias" (*Ibid.*). Desde esta perspectiva, uno de los primeros debates generados por este fenómeno gira en torno al debilitamiento del Estado-Nación como punto de referencia identitario y espacio para la participación ciudadana. Por ello, en este contexto, las protestas en lugares emblemáticos del Estado adquieren un carácter tan significativo y creativo, al buscar establecer un nuevo orden social mediante diversos discursos y manifestaciones.

En el contexto de América Latina, según lo explica Julián Osorio (Frank & Ristic, 2020), las estatuas tienen una estrecha relación con el periodo colonial. En este sentido, los símbolos que se erigieron durante la creación de los nuevos países de la región han perdurado históricamente y no han sido cuestionados ni reevaluados desde ninguna perspectiva. Como resultado, estas estatuas representan imágenes que remiten a las inequidades sociales y culturales que se originaron en estos países. Por ello, el autor enfatiza que, durante todos los años de dominio español y portugués, junto con la presencia británica y francesa en el continente, se generaron conflictos étnicos con las poblaciones indígenas y afrodescendientes, donde la supremacía colonial europea se manifestó a través de una violencia desmedida y el exterminio de culturas originarias. Así, esta historia de violencia y opresión ha dejado una huella profunda en la sociedad

y se refleja en las representaciones simbólicas, como las estatuas, que aún permanecen en los espacios públicos. Este enfoque histórico permite comprender el trasfondo de las problemáticas actuales, sobre la importancia de cuestionar y reevaluar los símbolos y las narrativas dominantes que perpetúan las desigualdades en la región.

1.2.1. Protestas indígenas anticoloniales

Así nos encontramos con las protestas ocurridas en Toronto, Canadá, en el campus de la Universidad de Ryerson que ocurrieron el día 6 de junio del 2021, cuando los estudiantes se manifestaron en contra de la asimilación a la que habían sido sometidos los niños indígenas en internados; por lo tanto, derribaron la escultura de uno de los ideólogos del sistema, Egerton Ryerson (Imagen 1):

Ryerson fue uno de los arquitectos de los colegios internos en los que fueron secuestrados más de 150.000 menores indígenas que eran maltratados y a los que no se les permitía hablar en su idioma. En las últimas semanas la sociedad canadiense se ha visto conmocionada por el hallazgo de 29 cadáveres de niños en el terreno de una de estas escuelas, la escuela residencial India Kamloops (Young, 2021).

La respuesta de las autoridades sobre el hecho no se hizo esperar y declaró que la escultura no sería ni restaurada ni reemplazada; sin embargo, este hecho no había sido indiferente para la comunidad cercana, quien había solicitado el retiro hacía tres años, demanda que no había sido acogida por las autoridades en ese momento.



Imagen 1. Derribo de la escultura de Ryerson en la Universidad del mismo nombre en Canadá (Fuente: Diario ICI)

Tal como lo señala el artículo, el hecho de que la escultura no fuera retirada cuando fue solicitado generó un gran descontento en la comunidad universitaria. El descontento, de acuerdo con lo mencionado por Omar Aguilar (Figuerola, 2014; p. 43), da cuenta sobre cómo es hoy día el orden social moderno, el cual se caracteriza por su reflexividad, es decir, la capacidad que tienen los individuos para pensar y cuestionar las estructuras normativas y su eficacia. En esta consideración, las palabras de las autoridades no son ni sagradas ni inamovibles; por lo tanto, el grado de reflexión que tienen los individuos en el presente se basa en el carácter intersubjetivo de las normas, por lo que, cuando las instituciones no actúan de acuerdo con los requerimientos de la ciudadanía, estos realizan acciones que consideran la mejor para terminar con aquello que les molesta y en este caso particular es sacar la escultura.

Cabe señalar que, en relación con lo anterior, es importante destacar el cambio del rol del espectador a actor, una transformación que se desencadena por la interacción entre este y el monumento. Esta metamorfosis se manifiesta a través de la capacidad de la escultura para generar asombro, emoción o provocación en el

espectador, provocando así una respuesta concreta que convierte al monumento en un elemento performático. Fischer otorga una significativa importancia al espectador-actor en el contexto de la performance, ya que este deja de seguir las pautas preestablecidas de la escenificación y, en cambio, sus reacciones incitan a diversos estados de ánimo, tales como enojo, risa, descontento o alegría. En otras palabras, el espectador se convierte en parte integral de la acción misma.

Siguiendo la fotografía, al ser derribada, se cuestiona su acto de presencia en el espacio público y, siguiendo la idea de vitalidad de los monumentos de Freedberg (2017), el derribo implica un acto de eliminación de su testimonio y poder de dominio de la imagen sobre nosotros (p. 9). En consecuencia, si la comunidad universitaria quería eliminar esta escultura, esta acción se realizaría de todas formas. Para ello también, es necesario recordar las palabras de Bredekamp sobre la capacidad latente de la imagen que impacta los sentimientos, pensamientos y motivación de los observadores. En una entrevista, uno de los manifestantes que se encontraba en el campus tras la caída de la estatua dijo que su derribo “marca el comienzo de la curación para toda una nación” (Gargus, 2021); por lo tanto, el derribo tiene un efecto sanador y restaurador para la comunidad que se siente agraviada por su presencia. Al respecto, es preciso señalar que, al comprender la intervención como una acción del

performance, esta habita entre el rito²⁵ y el espectáculo²⁶, lo que produce una transformación en quien actúa y en quien observa.

Además de lo anterior, también se muestra que la escultura fue una y otra vez rayada y su cara y manos pintadas de rojo, patrón que se repite una y otra vez como acto de iteración del monumento performativo: escribir una y otra vez sobre él, denotando el descontento hacia la imagen representada y de la pintura roja por su parte representa las manos ensangrentadas; por otra, la boca cubierta le quita la capacidad del habla, del decir y enunciar. Siguiendo el pensamiento de Delgado (2011) sobre la ocupación de la ciudad, establece que es “apto para, apropiado para”, o sea, serían apropiaciones que no tienen por qué estar motivadas únicamente para dejar una huella autorreferencial del “yo estuve aquí” tan propio del tag. Sino sobre la posibilidad de practicar una urbanidad que no obedezca tanto a una lógica utilitaria ni territorial, como sí a una de tipo relacional, social y poética (Valenzuela, 2021).

El gesto de envolver la escultura con la bandera de los pueblos originarios canadienses se interpreta como un acto de cubrir y ocultar, preparando así el terreno para su derribo y golpeteo con lo que podría llamarse “el martillo de la iconoclasia”, término al que hace referencia Latour. Esta expresión apunta a la similitud entre el

²⁵ Tambiah (2014) define el rito como un sistema de comunicación simbólica construida culturalmente. Se constituye por secuencias modeladas y ordenadas de palabras y actos, a menudo expresadas en múltiples medios, cuyo contenido y disposición se caracterizan en diversos grados por formalidad (convencionalidad), estereotipia (rigidez), condensación (fusión) y redundancia (repetición). La acción ritual, en sus características constitutivas, es performativa en estos tres sentidos: en el sentido austiniano de performativo, en el que decir algo es también hacer algo como un acto convencional; en el segundo, difiere de una representación escénica que utiliza múltiples medios, mediante los cuales los participantes experimentan el evento intensamente; y en el tercer sentido de valores indexicales, este concepto se define como la vinculación que existe entre los actores durante la actuación (p. 120). Traducción del autor.

²⁶ Tanto Shechner como Fisher entienden el espectáculo como una realización escénica que posee un carácter profundamente cultural, posee una raíz social; sin embargo, no siempre es ritual.

martillo utilizado por el artista y el empleado por el iconoclasta, ya que ambos comparten la intención de transformar la materialidad, ya sea para crear una escultura o para destruirla. En línea con esto, Belting (2007) sugiere que, en las intervenciones modernas, la desfiguración o alteración de monumentos constituye también un acto de creación destructiva. Este enfoque implica que la sociedad asuma su responsabilidad ante estos monumentos, pues se les atribuye una especie de agencia o poder sobre la imagen que representan. Este vínculo entre la verdad y la imagen, como señala Otero (2012; 2021) es asumido como un hecho fundamental de la iconoclasta, que al intentar destruir la imagen se invisibiliza su representación en el espacio público.

En las ciudades de Boston, Miami y Richmond cayeron varias estatuas de Cristóbal Colón: “en Boston, por ejemplo, una estatua del navegante fue decapitada por el movimiento que exigía en esa ciudad la retirada de estatuas” (Editorial El Tiempo, 2020), otras, en cambio, fueron derribadas de su plinto y tiradas al río.



Imagen 2. Estatua de Cristóbal Colón en St. Paul. Minnesota, derribada por manifestantes (Fuente: Diario BBC Mundo).

La escultura de Colón en Minnesota (imagen 2) fue derribada por un grupo de indígenas que llegaron al capitolio estatal con tambores y bailarines, entonando canciones alrededor de la estatua que había sido instalada en 1931. Junto a este grupo, participaron comunidades *Somalí* y *Hmong*, es decir, grupos de refugiados e hijos de inmigrantes africanos (Thompson, 2022; 2020), es decir, grupos excluidos y discriminados por la sociedad norteamericana. Este acto, como constelación del performance se comprende a partir del rito²⁷, el cual se define como un patrón de conducta vinculado a las creencias compartidas de la cultura, y dadas las características del acto de derribamiento, sería un ritual de aflicción (Cruces, 2011), cuyo comportamiento es socialmente restaurador para prevenir los acontecimientos desgraciados, en este caso la muerte y expulsiones de los pueblos indígenas durante la colonización americana.

El canto y baile actúan como intermediación con la memoria, y a partir de esta, una práctica corporalizada, se produce una interconexión entre el pasado y el presente que se convoca a través de los sentidos. Taylor (en Taylor & Villegas, 1994) al respecto indica que la memoria es difícil de evocar, aunque sea muy eficiente; pues siempre opera en conjunto con otras memorias. La memoria, al igual que el corazón, late más allá de nuestra capacidad de controlarla y se interpreta como una línea que permite unir el pasado y el futuro (*Ibid*).

²⁷ Diana Taylor en Archivo y Repertorio, reflexiona sobre cómo los momentos rituales o de performance se entretienen con la vida vivida cotidianamente y cómo se refuerzan mutuamente, educando la atención precisamente hacia la fuerza (social y política) que emana de estas prácticas, más o menos teatralizadas, de las secuencias vivenciales.

En esta fotografía, como en otros registros de prensa sobre las diferentes esculturas de Colón, las acciones performativas más recurrentes son el descabezamiento²⁸ (Imagen 3). La decapitación como conducta reiterada representa la intervención de los cuerpos como un acto de transferencia, es decir, transmisión de un conocimiento y de aquello que no queremos que siga existiendo en el espacio público. La figura del navegante, al ser estudiada como el iniciador de la colonización en América, representa para algunos la muerte y explotación de las poblaciones indígenas en América. En esta lógica, la escultura es la sustitución del cuerpo vivo, por lo tanto, cortarle la cabeza es una mimesis hacia la forma en que se mataban a los indígenas durante la conquista. Al cortar la cabeza, se le priva de espiritualidad y el pensamiento a la figura de Colón y el descabezamiento se transforma en una imagen donde se representan todos los males sociales y culturales del proceso de la conquista de América.

²⁸ El significado de la decapitación ha sido trabajado por Sigüenza (Echeverría & López, 2010; Sigüenza, 2022), quien indica que la cabeza, al albergar centros nerviosos y el intelecto humano, ha sido considerada como la parte más importante del ser vivo, simbolizando el cielo y la totalidad del mundo desde tiempos antiguos. Platón la asociaba con la esfera y el universo en su obra *Timeo*. Mientras algunos pensadores como Aristóteles ubicaban el alma en el corazón, la cabeza ha estado ligada a ritos de decapitación en diversas culturas, como un símbolo de independencia espiritual.



Imagen 3. Escultura de Colón Decapitada en Richmond
(Fuente: Diario El Mercurio).

En otro ejemplo, la estatua de bronce de Colón que hay en el Byrd Park (Richmond) fue arrancada de su base y acabó en un estanque cercano (Jara, 2020), algunos asistentes echaron pintura en el pedestal y al unísono gritaron "derribémoslo". En ambas acciones se observa la intención de eliminar del espacio público todos aquellos testimonios del pasado, el cual está representado por personajes que han sido relevados por la historia y dispuestos en la ciudad como una forma de no olvidar esta. La figura del navegante, al ser estudiada como el iniciador de la colonización en América, representa para algunos la muerte y explotación de las poblaciones indígenas en América. En este caso, la persistencia del pasado traspasa los límites históricos y plantea que los recuerdos no desaparecen con el tiempo, sobre todo si su presencia permanece en el espacio público; por lo tanto, estas esculturas tienen un efecto incómodo del recuerdo.

Siguiendo con la idea anterior, no debe sorprender que el Movimiento del Indio Americano (AIM) formado en la década de 1960, cuyo objetivo fue ayudar a las

comunidades indígenas de Estados Unidos, en el año 2020 vuelva a reactivarse debido a las situaciones sobre racismo que estaban ocurriendo. Además de las antiguas funciones, se organizaron para patrullar por las calles de East Phillips y proteger a la población indígena y afrodescendiente. Este movimiento es el que organiza el derribo del monumento de Colón, si bien reconocen que los monumentos no debieran ser el foco de las protestas ciudadanas, este acto fue un llamado de atención a las autoridades, debido a las autoridades no dan respuesta a las demandas sociales indígenas, por lo tanto, el derribo de monumentos es un activismo social y político (Thompson, 2020), situación similar se presenta en Canadá, cuando las comunidades indígenas llevaban años solicitando una audiencia con las autoridades para el retiro de las esculturas ofensivas y ni siquiera habían sido recibidos, por lo tanto derribar la escultura es la materialización de la acción que ejemplifica el descontento hacia los monumentos en discordia.

En los dos casos anteriores vemos dos elementos en común, el primero se relaciona con la participación de poblaciones excluidas y discriminadas por la sociedad moderna, realizando acciones performativas sobre el monumento a Colón, es decir, la comunidad indígena es protagonista de sus representaciones (Fischer-Lite, 2015). En segundo lugar, en los ejemplos anteriores se observa la función del monumento como un acto del habla y enunciado ilocucionario, pues la acción sobre el monumento ya sea el derribo o descabezamiento, expresa una realidad social de descontento; no solo están diciendo algo sobre la condición de marginalidad, sino que lo hacen a partir de la acción concreta porque demandan una transformación y modificación de su condición actual. Se produce, por lo tanto, una transformación en los espectadores-actores,

siguiendo la idea de Butler y Athanasiou (2017), la cual establece que el concepto de performatividad se encuentra en las acciones corporales, más que en los actos del habla; es decir, los actos corporales de intervención del monumento no se realizarían desde una identidad preconcebida del *performers*, sino que se generan a partir de la acción sobre el monumento. La idea anterior sobre la escultura de Colón se fundamentaría en que:

estos actos brindan sin duda la posibilidad de que, en ellos, y con ellos, cada individuo se cree a sí mismo como tal, aunque sea el margen de las ideas dominantes en la comunidad y pagando el precio de las correspondientes sanciones sociales (Butler & Athanasiou, 2017, p. 170).

En Colombia, un año más tarde, durante las manifestaciones del 28 de abril del año 2021 “los manifestantes” derribaron la estatua de Sebastián de Belalcázar en la ciudad de Cali. Al igual que meses atrás se había derribado una en Popayán, por un grupo de indígenas de la comunidad *Misak, Nasa y Pijao*.



Imagen 4. Derribamiento de la escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada en Bogotá (Fuente: Diario El Espectador).

En la imagen 4 se observa que el monumento, previamente, no tiene marcas de pintura, ni tampoco evidencia ningún otro tipo de intervención, como grafitis, únicamente acciones efímeras que consistieron en colocar carteles de colores con frases alusivas al personaje.

Debido a que no hubo intervenciones permanentes previas en la escultura, el diario clasifica el derribo como un acto de ajusticiamiento (Editorial El Espectador, 2021) un “acto fue de limpieza, una sanación espiritual” para la comunidad *Misak*, alrededor del monumento se realizaron cánticos y bailes para celebrar la caída simbólica del conquistador, siguiendo las lecturas del performance, este acto puede ser entendido como un rito, como una práctica corporal que tiene códigos y convenciones para este pueblo originario, es un repertorio en el cual se transfieren las identidades culturales para preservar su tradiciones, en este contexto el «ritual» es un medio de comunicación y contacto con el mundo sobrenatural (Cruces 2011), basado en creencias religiosas, en estos términos este ritual de aflicción (p. 43) tendría como función restaurar los acontecimientos desgraciados, y a su vez esta acción repetida sirve como comunicación en la comunidad, es por tanto, un acto de presencia y de continuidad, para Tambiah (2014), el rito también, es austiniano en el sentido performativo, ya que es un acto convencional, en el cual los participantes experimentan la acción intensamente.

Otro elemento importante de este performance de protesta es que, una vez más, las comunidades indígenas vuelven a ser protagonistas de las acciones. Es decir, se identifica como conducta restaurada, ya que, a partir de la iteración de los ritos, traen al presente por medio de este repertorio el conocimiento del pasado.

Siguiendo con la idea de comunicación, en la prensa colombiana se realiza una entrevista a un miembro de la Academia de Historia; este acusa a los iconoclastas de querer borrar la historia: las “acciones simbólicas de derrumbar estatuas de personajes históricos están causando una intención “premeditada de borrar el recuerdo de los 500 años de formación de la hoy República de Colombia” (Gutiérrez, 2021). Luego, el 7 de mayo, se publica una noticia que varía el enfoque anterior:

Los bogotanos amanecieron el 7 de mayo con la noticia del derribamiento de la estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada (fundador de Bogotá), que estaba ubicada en una plazoleta frente a la Universidad Rosario. “Es un acto de justicia espiritual organizado por las mujeres originarias y mestizas del Movimiento de Autoridades Indígenas de Colombia AICO”, Chirimusca y líder de la comunidad misak (Ruka Atuq, 2021).



Imagen 5. Derribo de la escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada en Bogotá (Fuente: Salge, 2021).

Un aspecto interesante de los dos casos estudiados es que ninguno de ellos optó por reemplazar la escultura en los pedestales vacíos después de la remoción de Balcázar. Por ejemplo, en la Universidad de Los Andes, los estudiantes decidieron instalar un lápiz gigante, mientras que, en Cali, se eligió una cabra. Esto nos lleva a

afirmar que el monumento que ocupaba el pedestal no era apropiado para la comunidad y el lugar en el que se encuentra en el espacio público.

La sustitución de la estatua es una forma del activismo político sobre los monumentos, implica eliminar los valores autoritarios en el espacio público y democratizar las distintas formas de simbolizar. Hay una aprehensión y una nueva puesta en escena que la nueva escultura representa, hay una transformación en el régimen visual del espacio público y es reconocido como una verdad en esta nueva etapa.

En resumen, es interesante notar que la ausencia de reemplazo de las esculturas en los pedestales vacíos nos muestra que el monumento original no era adecuado para esa comunidad, pero a partir de las nuevas formas de comprender el pasado y su ubicación en el espacio público, que cambia y está en constante transformación, la escultura quedó en desuso. Esto coincide con lo indicado por Halbwachs (2004) sobre la definición de los marcos sociales de la memoria, en el sentido de que todas las imágenes, ya sean religiosas o políticas, son revividas por las comunidades a partir de su materialidad. Sin embargo, este no es un simple ejercicio de traer al presente, sino que, además, se deben confluir varios elementos, como el espacio y el tiempo, que ayudan en la conservación de la memoria, los que deben ser concordantes con el presente o con la praxis de los colectivos comprometidos. A diferencia de lo que se piensa, los proyectos de renovación urbana no son una pizarra en blanco, sino que son espacios donde los ciudadanos inscriben sus memorias, por lo tanto, el cambio de la escultura o el lugar de la escultura no detiene su efecto performativo.

De manera similar, pero en el año 2013, en Argentina se generó una polémica en torno a la relocalización de la estatua de Cristóbal Colón que, desde 1921, se erigía en el extremo norte del principal eje monumental de la ciudad de Buenos Aires. En el año 2015 el lugar quedó vacío, y fue ocupado por el monumento a Juana Azurduy donado por el gobierno de Bolivia (Bouvet, 2021). Luego, debido al cambio político de las elecciones, se produce un cambio de paradigma en el país, por lo que la escultura se reubica en el año 2017; el espacio quedó vacío y fue ocupado como una pista de aterrizaje para helicópteros.

En el 2020, en el contexto de la “ola iconoclasta de América y Europa”, en la ciudad de Buenos Aires se reinauguraba la vieja estatua de Colón en la periferia de la ciudad, frente a la costa del Río de La Plata. Este acto se puede interpretar de diversas formas, como una “iconoclasia desde arriba”, es decir, se mantienen los personajes de la historia, pero en un segundo plano que, alejado de la ciudad, mantiene “la del viejo lenguaje que los monumentos aún practican en el espacio urbano” y, al mismo tiempo, la persistencia de imponer símbolos, pero al retomar la idea de Aldo Rossi (2015) (2015), sobre la materialidad y presencia de las cosas que nos rodean, es decir, el autor indica que hay recuerdos depositados en ellas, y a pesar del paso del tiempo y cambio de lugar, se mantiene su tradición, debido a que ya se ha materializado la imagen de esa tradición en las personas.

De modo particular, la escultura de Colón forma parte del simbolismo espacial en América y forma parte de la inscripción de la memoria pública²⁹, que se ha utilizado

²⁹ Sobre este tema, Assmann (1997), explica que la memoria pública se construye y se mantiene a través de las instituciones y prácticas culturales instauradas por el Estado, la cual se manifiesta en los espacios públicos a partir de los monumentos, las ceremonias conmemorativas, que juegan un papel importante

por la política urbana, como una agencia que influye en las decisiones de la instalación de íconos en el espacio público.

Otro monumento que fue activado con distintas intervenciones durante el periodo fue el de Roca, prócer nacional argentino, y su figura es exaltada por distintos sectores de la sociedad. Entre sus grandes obras se encuentra la llamada «Campaña del Desierto», que extendió la frontera del estado argentino a costa del exterminio de las poblaciones originarias de la región pampeana y patagónica. Las tierras usurpadas fueron repartidas entre la oligarquía criolla durante el siglo XIX (La Nación, 2023), cedidas en retribución a los militares vencedores y vendidas a empresas extranjeras, entre ellas la Compañía Argentina Tierras del Sur, actualmente propiedad de la trasnacional Benetton.



Imagen 6. Intervenciones realizadas en el monumento ecuestre de Roca, en la ciudad de Bariloche (Fuente: Planas, 2022).

en la formación de la identidad de una nación. Además, realiza la distinción entre memoria comunicativa y cultural. La primera se basa en el recuerdo de personas y experiencias vividas, colectivamente; como por ejemplo las guerras u otros episodios traumáticos para las sociedades, y se transmite mediante símbolos, rituales y narrativas institucionales. En cambio, la segunda es un componente de la identidad cultural de una comunidad.



Imagen 8. Intervención feminista en el monumento a Roca (Fuente: Planas 2022).



Imagen 7. Fotografía de una intervención sobre pueblos originarios en el monumento a Roca (Fuente: Alejandra Bariloche).

“Intervenir es la acción de completar una obra modificada” (Buch, 2020). Con esta frase la autora realiza un recuento de todas las intervenciones que ha tenido el monumento a Roca en el sur de Argentina (imágenes 6, 7 y 8), es de alguna manera una síntesis de la historia de las diversas acciones performativas hacia el monumento. Con ello, se piensa en la capacidad de iteración del performance, de una y otra vez, cuando Phelan, indica que el performance es por única vez y no tiene capacidad de reproducción, ya que este no sería performance mismo, cabe preguntarse qué pasa entonces con estas intervenciones, para ello tomó el concepto de “actos vitales de transferencias” o acciones reiteradas utilizadas por Schechner (2011), el cual indica que la repetición no se relaciona con repetir el performance mismo una y otra vez, sino en los actos de transmisión del performance en su sentido de identidad, por lo tanto, las secuencias temporales de las acciones, en términos sincrónicos y diacrónicos, se relacionan estrechamente con la vida social y utiliza diferentes medios, a través de los

cuales los participantes experimentan un evento determinado, transformándose en una experiencia.

El performance aquí se relaciona con la reiteración de guiones socioculturales, que no la hacen ni original ni espontánea (Schechner, 2000). Estos repertorios, como el canto, el baile y la instalación de elementos representativos e icónicos sobre lo mapuche en el monumento, se transforman en una tensión social en una ciudad tan turística como lo es la ciudad de Bariloche, los cuales son apropiados para ser “vendidos” como artesanía o “recuerdos” de la ciudad. A pesar de ello, lo interesante de estas intervenciones es que hacen referencia a distintos conflictos sociales: los indígenas, la apropiación del lugar, donde históricamente se ha producido una violencia simbólica.

Llama la atención la activación de este monumento: la escultura no es el elemento reactivador de acciones performativas; también lo conforma el espacio (espacio expandido), que se configura como un lugar significativo en términos geográficos, sociales y culturales. Por todos es conocido que Bariloche es una ciudad ubicada en el sur argentino, un espacio donde se produjeron diversas disputas territoriales con las poblaciones indígenas durante la colonización española y la construcción del Estado-nación, donde se produjeron procesos de aculturación, asimilación, mestizaje y prejuicio racial. Por lo tanto, las interacciones políticas y territoriales dan cuenta de una noción de frontera con mayor claridad, pues “se está reconfigurando constantemente la mirada sobre el ‘otro’; el otro hegemónico es quien define los parámetros que debe seguir la identidad del conjunto social” (Olmos, 2007, p. 25). Por tal razón, se produce una fuerte desterritorialización de los grupos étnicos,

debido a la construcción de ciudades y centros turísticos que transforman estos espacios en comunidades cambiantes y dinámicas.

Como resultado de lo anterior, es posible observar las distintas constelaciones de las acciones performativas, con fuerte fundamento en las reivindicaciones territoriales indígenas, debido al desplazamiento de la población del lugar. La idea anterior, permite pensar en el concepto del “no lugar” de Augé. Tal como lo afirma el autor, en esta ciudad se manifiestan de manera clara los elementos relacionales, históricos y simbólicos de la cultura, que se han perdido debido a la construcción de la ciudad moderna.

A partir de la idea de iteración del performance como actos ilocutivos, permite la reapropiación del espacio que se manifiesta en diversos tipos de acciones que varían desde los rayados y los bailes hasta la instalación de un gran *kultrun* de tela, que se interpreta como un gran amplificador del monumento. En esta intervención se percibe la idea del valor del monumento como una fuente de verdad histórica, ya que los activistas, al intervenirlos performativamente, entran en el juego de la conmemoración, porque se reconoce su impacto en la institucionalidad. De alguna manera, estos actos reconocen la importancia del monumento como agente movilizador de historias, en el sentido de que es él que entrega las condiciones para representar este malestar social.

1.2.2 El Monumento como Catalizador de la Violencia contra de género

En la ciudad moderna se observan diferencias de género en la ocupación del espacio público³⁰, según Salvatore Cucshiari (en Lamas, 2013), en términos generales, se presenta una jerarquía social en la dimensión de ocupación espacial, en la cual a las mujeres les recae la función reproductiva, es decir, el cuidado de los hijos, la mantención del hogar; todas estas actividades se realizan en el espacio doméstico, o sea, en el espacio privado. En cambio, las funciones productivas recaen en lo masculino, que operan fuera del hogar, en la fábrica, oficina, donde predomina la ocupación y el tránsito del espacio público (*Ibid*).

De acuerdo con las cifras de ONU Mujeres, la violencia de género se produce en el espacio doméstico, donde la mayoría de las víctimas son mujeres, situación que ha tenido un aumento sostenido en América Latina en el último tiempo. A pesar de lo anterior, en términos de percepción, los hombres y mujeres tienen una opinión distinta sobre la seguridad en el espacio público³¹. En este estudio, además, se describe cómo las mujeres se sienten violentadas de manera indirecta o invisible, como por ejemplo con la segregación espacial, situación que es posible observar con la cantidad de

³⁰ En el artículo "Spaces of exposure: Re-thinking 'publicness' through public transport", a partir del concepto de exposición se define una nueva forma de ocupar el espacio público hacia una noción más procesual de lo público que, sin embargo, no pierde de vista las desigualdades estructurales presentes en los contextos urbanos. Es decir, a partir de una serie de situaciones temporales de privacidad, que no llegan a ser completamente públicas en el sentido de libertad (Kemmer, et. al., 2022).

³¹ Según cifras de ONU Mujer un 50% de las mujeres sufre violencia de su familiar más cercano en el ámbito del hogar y, en la vida pública, el 82% de las parlamentarias, declararon haber sufrido algún tipo de violencia psicológica durante su mandato, lo cual incluye comentarios, gestos e imágenes de carácter sexista o de naturaleza sexual humillantes, así como amenazas y acoso moral. Un 44% afirmó haber recibido amenazas de muerte, violación y agresión o secuestro contra ellas o sus familias. En www.unwomen.org/es/what-w-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures#_edn11. Consultado el 26 de diciembre de 2023.

esculturas de personajes masculinos instaladas en el espacio público en relación con el de mujeres (Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, 2021).

En países como México es donde se manifestó con mayor presencia la intervención a los monumentos públicos, por causas relacionadas con la violencia de género y el femicidio. Recordemos que, en el año 2021, el 70% de las mujeres de ese país habían sufrido algún tipo de violencia, cifra que era cuatro puntos más que en el año 2016. Esta desprotección que sintieron las mujeres por parte del Estado implicó una fuerte denuncia pública en las calles y ciudades del país, donde de manera recurrente se leía en los diversos grafitis “nos están matando” o “ni una más” (Linthicum, 2020).

Con la intervención de las principales esculturas de ese país, en términos históricos, la idea fue sacar la discusión de la violencia de género, la cual siempre se había constreñido al espacio doméstico. Se trataba entonces de hacer públicos estos hechos, con el objetivo de denunciar la cantidad de mujeres asesinadas y también un llamado a la toma de conciencia por toda la sociedad del país. Tal fue el efecto performativo de las intervenciones, que desde la prensa se destacan las declaraciones del presidente de la época, Andrés Manuel López Obrador:

quienes se manifiesten deben hacerlo sin violencia y cuidando el patrimonio cultural, esto sobre las recientes protestas de mujeres en la Ciudad de México y diversos estados de la República para exigir un alto total a la violencia y los abusos sexuales”. Agrega en “¿Qué tiene que ver un movimiento que reivindica una causa justa, en este caso los derechos de las mujeres, con la destrucción? ¿Qué no lo podemos hacer de manera pacífica? ¿qué tiene que ser con violencia? Yo no creo en eso, no creo que la vía de la violencia sea la opción, vamos a seguir actuando con tolerancia, prohibida la represión (Editorial Himer Noticias, 2019).

Estas palabras causaron molestias en las mujeres que se manifestaban diariamente en las calles, porque el presidente, como representante del Estado, estaba más preocupado por las esculturas, que por la violencia. De hecho, el colectivo Restauradoras con Glitter indica que las pintadas en los monumentos son una inscripción social que debe permanecer allí como recordatorio, para que se recuerde cuántas mujeres mueren cada día (Editorial Himer Noticias, 2019). El mismo colectivo cuestiona desde lo profesional y técnico estas palabras, pues como restauradoras, utilizan los principios de la conservación, indicando que las “pintas” (rayados, grafitis y murales) serían un tipo de performance de desobediencia creativa (Alcázar, 2014) (Alcázar, 2014) y se comprende a partir de los actos del habla y de retórica, como lo menciona Austin; las pintas serían performativas en el sentido de que son un enunciado (Taylor, 2017) de reclamación y borrarlas sería un acto de olvido y atentaría contra la historicidad del monumento.



Imagen 9. Las pintas sobre el monumento El Ángel de la Independencia en México en el 2019 (Fuente: Escobar).

Las pintas se convirtieron en un lenguaje que actúa una y otra vez en el monumento a partir de los colores, las letras y los lienzos que fueron instalados en el monumento El Ángel de la Independencia. Frases como “México femicida”, “vivas nos

queremos” (Restauradoras con Glitter, 2020) son expresiones escritas como actos locutivos que se materializan en una firma para los espectadores, testigos de estas lecturas. El monumento se activa a través de la palabra; además, el uso de pintura en aerosol de gran adherencia implica que estas palabras quieren también ser monumentalizadas, es decir, quedar plasmadas en el tiempo presente, para el futuro. Al respecto, las restauradoras indican que, así como el aire, la contaminación y el tiempo forman la pátina de las esculturas, estas pintas también lo son y plantean que desde la práctica artística debe pensarse cómo se deben tratar estas piezas al momento de realizar procesos de conservación. Este debate, asimismo, lo aborda Otero en la conferencia “Preservación Experimental y Dinamismo Social del Patrimonio” (Bogart, et. al., 2022), quien explica que la práctica profesional de preservar el pasado a partir de la limpieza crea una ficción del pasado. Esta reflexión la plantea a partir de las decisiones de conservación que, a menudo, no poseen una reflexión social de la pieza. Con esto, se proyecta una idea higienizada del pasado, sin marcas de la memoria social, y al eliminarlas se estaría borrando parte de una memoria colectiva de las mujeres que han sufrido violencia. Estas acciones políticas y sociales en el monumento lo convierten en “espacio performativo” (Tisi, 2023), pues no se configuraría solo un lugar de conmemoración sobre la independencia, sino también un lugar que es reinterpretado por la ciudadanía, planteando una narrativa perlocucionaria en el resto de la sociedad.

El monumento, al ser intervenido con estas acciones y ser el centro de atención, se convirtió en un monumento performativo. Si el monumento se queda tal como lo muestra la fotografía, sería un monumento reperformado, es decir, abandona la imagen

física y nos quedamos con la fotografía que se difunde por redes sociales; por lo tanto, se produciría separación entre la escultura física y la imagen, lo cual implica que la imagen del monumento intervenido es la que se inscribe en el presente. El objetivo, entonces, no es sólo pintar las imágenes o arrancarlas de su base, sino también exhibir las imágenes de destrucción una y otra vez a partir del clic de una tecla, es decir, la performance de presencia del derrumbamiento.

La acción anterior, de alguna manera, nos hace preguntar, por ejemplo, si estas acciones son el performance mismo, sobre todo por la idea que introduce Phelan (2011) en relación con su registro. En esta situación, se destaca el rol de la prensa en torno al tema de la difusión de las imágenes de los monumentos performativos, pues, aunque no es el performance mismo, la noticia permite mantenerlo vivo y ampliando su difusión en las redes sociales, que diluye el límite temporal del aquí y el ahora una y otra vez. Lo anterior se explicaría por la mediática cobertura en relación con las opiniones de las autoridades, instituciones y especialistas que diariamente opinan sobre el tema. Trayendo como consecuencia que la performance se desplaza también hacia quienes de una u otra manera están siendo interpelados por la escultura como obra de arte y su representación en la historia del país, o también por la acción sobre ella. Esta idea cobra sentido al analizar el rol del espectador-actor. Pues no sólo se trataría de una identificación del sujeto pasivo (observa) y el activo (actor), sino también de cómo estos roles se diluyen, ya que quienes opinan, escriben o revisan una y otra vez imágenes sobre las intervenciones, también se transformarían en actores del performance en una dimensión digital o virtual.

A partir de lo anterior, visitar las páginas web o mirar los videos en las redes sociales de manera reiterada permite afirmar que entra en juego un nuevo tipo de espectador-actor, que rompe toda barrera de lo contemplativo. Si bien no forma parte de la acción en vivo, mantiene el performance en el presente compartiendo las imágenes en el mundo *online*; por lo tanto, aunque no sea el performance mismo, a partir de “las reproducciones” amplía su capacidad de representación y asegura su permanencia en otro tiempo. Esto es un argumento para entender, por ejemplo, la cantidad de artículos y reportajes que se siguen escribiendo sobre el tema; sin embargo, se debe hacer una observación sobre lo que se reproduce de la noticia.

Con respecto a este último, se identifican diversos personajes que critican la intervención a los monumentos: el presidente de la república y quienes defienden la acción, es decir, las mujeres restauradoras. Al escuchar estas opiniones encontradas, vemos justamente una de las características del performance descritas por Marcela Fuentes (2020), quien afirma que representa el conflicto social, revela e interpela a los sistemas locales de poder y “también sirve como método para actuar sobre; esto es, intervenir sobre canales de comunicación y los discursos de consenso que favorecen los conglomerados” (p. 24). De esta manera, las acciones y opiniones de las Restauradoras con Glitter aspiran a una transformación política y social, debido a la gravedad de los problemas de violencia contra la mujer.

Una situación similar ocurre en Argentina en el año 2011, cuando se registran las primeras acciones sobre la intervención hacia los monumentos, cuando se pinta la escultura El Pensador de Rodin de color rosa, como parte de una protesta feminista. Posteriormente, en el 2015, la misma pieza fue cubierta de pintura de color rojo, cuya

elección del color fue para denotar y denunciar la alta cantidad de femicidios en el país. Cinco años más tarde, durante la conmemoración del 8 de marzo, se realiza una multitudinaria marcha en la ciudad de Buenos Aires y, nuevamente, la escultura de El Pensador fue intervenida con "leyendas que denunciaban la historia de violencia machista que Rodin habría ejercido sobre su modelo y pareja, la escultora Camille Claudel: "No soy tu musa"; "tu genio asfixia"; "abuso psicológico" (Durán et al., 202, p. 8). A pocos metros de distancia, un grupo de mujeres realizó una performance arrojándose al suelo. Con sus cuerpos amontonados, semidesnudos y con pintura roja (imagen 10) simulando sangre, denunciaban los femicidios recreando distintas escenas de homicidios de las mujeres víctimas. Las acciones simbólicas de recrear los homicidios contra la mujer y usar la pintura roja como una mimesis de la sangre buscaban atraer la atención de la sociedad y hacerla consciente de lo sucedido. Esta performance, por lo tanto, es una conducta restaurada, pues a partir de la dramatización de los cuerpos de las mujeres en el espacio público, se sitúa como un acto del ritual que busca la acción correctiva y reparatoria (Turner, 1974), problematizando el monumento.



Imagen 10. Fotografía de la intervención a la escultura "El Pensador" de Rodin en Argentina (Fuente: Diario Página 12).

Esta performance de protesta que se materializa en la pintura sobre el monumento y el uso del pañuelo verde (imagen 11) genera un acto de presencia, trae discursos no dichos en lo público y crea una relación de significado del monumento a partir de su intervención.

A partir de estas dos acciones se identifican dos situaciones: la primera es que, al cubrir el monumento de manera completa, se busca ocultar la imagen masculina del "personaje mancillado" del espacio público y la segunda dice relación con la vestimenta y las costumbres. Según Taylor (2016), en el performance los diversos aspectos que están presentes de manera visible juegan un papel crucial en la configuración de las categorías socioculturales. Un ejemplo evidente de esto es el uso del pañuelo verde, que se convierte en un símbolo representativo de estas categorías y utiliza el cuerpo como vehículo para expresar, por ejemplo, una identidad de género. Convirtiéndose así

en una acción política que sugiere tanto la prohibición como la transgresión del cuerpo en la esfera pública. La acción simbólica de usar el pañuelo verde, el cual es reinterpretado a partir de los paños blancos usados por las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo, quienes buscaban a sus familiares desaparecidos durante la dictadura militar argentina. Esto significa que reconocen la lucha y el pasado por el cual las mujeres ocupan el espacio público en situaciones de crisis o conflicto. Por lo tanto, se reconoce el potencial performativo de las acciones y el uso de objetos que son resonantes y significativos para quienes los usan. El color verde significa la decisión de las mujeres para optar por un aborto seguro:

un simple pañuelo verde en un objeto capaz de producir cambios en lo social. Porque, es evidente, no es el pañuelo el que produce el cambio, sino toda una compleja red de relaciones sociales y simbólicas que orientan y resignifican los objetos y las relaciones con los objetos (Di Loreto, 2021, p. 190).

Tal como en los ejemplos anteriores, los cantos y los bailes rememoran el rito; sin embargo, esta performance no se relaciona con el recuerdo de memorias del pasado, sino con la construcción de una presencia de la identidad de género en el espacio público, de cómo aparecen éstas en la ciudad a partir de nuevas lógicas de ocupación del espacio, a partir de performance, tal como lo denomina Schechner: una “conducta restaurada” o dos veces actuada, una en la vida diaria y la otra a partir de la intervención estética, y permite que el monumento se configure como un lugar de enunciación.



Imagen 11. Performance del 8 de marzo del 2020 en la ciudad de Buenos Aires (Fuente: Masotta).

1.2.3 Las protestas en los monumentos públicos y el supremacismo blanco

En Estados Unidos, las acciones de intervención a monumentos ocurren a partir del año 2015, cuando una joven que reclamaba el retiro de la estatua ecuestre del general Lee en el Emancipation Park de Charlottesville (Virginia) fue asesinada (Thompson, 2020). Luego de este hecho, un gran número de monumentos confederados empezaron a ser removidos y “vandalizados” a lo largo y ancho de Estados Unidos, de Massachusetts a Texas y desde Florida a California.

Los monumentos confederados se levantaron a fines del siglo XIX, luego de la guerra civil y se construyeron alrededor de 400 estatuas en distintos estados, y fueron ubicados en los lugares destacados de la ciudad, a la vista de todos (Bogart, 2018) . Con el fin de que los ciudadanos conocieran su historia, es decir, los monumentos fueron utilizados como elemento de persuasión y pedagogía para las minorías

ciudadanas (Widrich, 2023). Como resultado, de este proceso se habrían levantado más de ochocientos monumentos en espacios públicos. Esta cantidad de esculturas está más en la recuperación de un pasado mítico que en una política de construcción y prosperidad urbana, ya que se trata de recuperar aquellos valores de un pasado supuestamente mejor.

Siguiendo con el movimiento de remoción de esculturas, a partir de la muerte de George Floyd el 25 de mayo del año 2020 se producen nuevas protestas y enfrentamientos bajo el lema *Black Lives Matter (BLM)*, y una de las características de estas protestas es que los manifestantes se concentraban en los monumentos. O sea, se habían convertido en lugares de socialización de comunidades afines y de confrontación entre los grupos de supremacistas blancos y los grupos que se oponen al racismo y colonialismo.

Posterior a esta fecha³², Mare (2021) afirma que esculturas, memoriales y placas conmemorativas que honraban al viejo sur separatista sufrieron “vandalizaciones” de diverso grado e índole, en numerosas ciudades como: Atlanta, Filadelfia, Houston, Tampa, Baltimore, West Palm Beach, entre otras (Siegal, 2020). Las estatuas fueron baleadas, derribadas con sogas, pintadas con grafitis, decapitadas o cubiertas con pintura, fueron tan diversos los repertorios de los manifestantes. Debido al aumento de las intervenciones sobre los monumentos confederados, los gobiernos locales decidieron retirar voluntariamente, debido a que se habían convertido en focos de

³² Según la investigación realizada por Thompson (2022) tras la muerte de George Floyd, se derribaron 179 esculturas, de las cuales cerca del 80% fueron retiradas oficialmente. Por su parte, los manifestantes derribaron alrededor de una docena de monumentos y unas veinte figuras controvertidas como Colón (p. 108).

conflicto social. Por lo tanto, las autoridades estaban dispuestas a su remoción con el fin de disminuir la tensión en la población, para lo cual se inició una “política” de retiro de monumentos en diversas ciudades del país que costaron varios miles de dólares:

“También se retiraron monumentos confederados dispuestos por las autoridades (retiros hechos con grúas, camiones y cuadrillas de empleados municipales), como en Demopolis, San Antonio, Lexington, Helena, Lynchburg y Kansas City; sino también acciones populares iconoclastas por fuera de la ley” (Mare, 2021).

Ante esta oleada de retiros, el expresidente Trump criticó a los estados como “débiles” (Kaplan, 2020) por permitir la eliminación de estatuas y monumentos y otras imágenes en honor a los soldados confederados, dueños de esclavos y otras figuras históricas. Debido a esta oleada de intervenciones, en Boston, el Memorial del Holocausto de Nueva Inglaterra, hecho con paneles de vidrio, fue dañado a pedrazos por un activista neonazi. Esta situación fue planteada como “una guerra simbólica por los espacios públicos entre el supremacismo blanco y el movimiento de derechos civiles” (Aloy & Rubio, 2021).



Imagen 12. Escultura arrancada desde su pedestal en Estados Unidos, captada el 23 de junio del 2020 (Fuente: Morales 2020).

Un elemento común en las intervenciones a las esculturas en Estados Unidos es su derribo y decapitación. Aunque el discurso del vandalismo no suele tener una especial relevancia en la prensa, sí se concibe la intervención en términos de derribo y caída del "héroe" que cae en desgracia al descubrirse su identidad como individuo y deja de ser visto como aquel personaje histórico que se sacrificó por la patria (Frank & Ristic, 2020).

La cuerda como elemento simbólico es la misma que se utilizaba para derribar las esculturas y los ciudadanos, los verdugos que a través de esta acción buscan ajusticiar y eliminar la imagen del héroe (Schragger, 2020). Esta forma de derribar la escultura tiene una significación simbólica, relacionada con el ahorcamiento como práctica utilizada para asesinar a esclavos e indígenas en ese país. Su extendido uso y aceptación por la población se observa, por ejemplo, en las ceremonias del Kukulcán; por lo tanto, recrear el ahorcamiento con una escultura, este hecho se reconoce como una acción restaurativa (Turner, 1974), es decir, se interpreta como rito de purificación, de hacer justicia del pasado en el presente.



Imagen 13. Conjunto escultórico monumento a la Confederación en Portsmouth, decapitadas y cubiertas con grafitis tras una protesta, el 10 de junio del 2020 (Fuente: Diario Kristen Zeis/The Virginian-Pilot).

Por otra parte, la extensión y masividad de la intervención a los monumentos, donde no solo los confederados fueron intervenidos, la prensa se empezó a utilizar el concepto del vandalismo, debido a que no solo los manifestantes derribaban esculturas, sino también porque se promulgó durante esta época una normativa de “preservación histórica” que autorizaba la remoción de las “esculturas manchadas” (Thompson, 2022). En términos teóricos, estaríamos frente a una iconoclasia desde arriba y desde abajo (Gamboni, 2014; J. Antonio. González, 2018; May, 2012; Robledo, 2021). Esta problemática plantea la pregunta: cuando la iconoclasia sucede desde arriba, ¿dónde se dejan los monumentos una vez que son sacados del espacio público? ¿O quiénes pueden discutir y reflexionar sobre lo que representa un monumento? Esta interesante discusión plantea, entre otras cosas, cuál debe ser la función del monumento en el futuro y los elementos de representación que deben permanecer en la sociedad.

Sin embargo, debido a la urgencia del momento, la mayoría de las esculturas derribadas por los estados fueron instaladas en museos, mausoleos o campos de batalla, pero siempre en un lugar público, aunque sea “tan público” su acceso restringido; pero de igual forma se mantiene a la vista de quienes creen y legitiman a estas figuras del pasado. Thompson (2022) comenta que mover los monumentos no termina con las desigualdades e injusticias cometidas por los personajes, simplemente, ya no tienen tanta presencia en el espacio público y esto sucede porque los norteamericanos todavía creen en sus afirmaciones centrales y “estas historias valen más que el dolor que causan los monumentos” (p. 168). Por otra parte, existen otras instancias como la auditoría a los monumentos realizada por *MonumentLab* (2021), que buscan determinar la validez del personaje en el espacio público, no del monumento

como obra de arte. Se trata de un trabajo territorial y con las comunidades sobre el significado y representación del monumento, evaluando su permanencia en el espacio público.

2. ¿Vandalismo, Intervención o Performance sobre los monumentos?

Un monumento para que sea performativo necesita de una acción y de un espectador-actor para que se active como un acto del habla. Todas estas acciones, en distintas disciplinas, son denominadas de manera diferente; en la historia del arte se le denomina iconoclasia (Freedberg, 2017, 1985; Gamboni, 2014; Latour, 1998 y May, 2012), en otras como vandalismo (Lim, 2020 y Otero, et. al. 2021), en los estudios del performances como performance de protesta (Fuentes, 2020; Moreno, 2020; Taylor, 2011, 2015, 2020) y en la filosofía norteamericana, críticas a la conmemoración (Bogart, 2018; Dwyer, 2004; Kwai, 2017; Miranda, 2020; Thompson, 2022) así como un vandalismo político (Burch-Brown, 2022; Lai, 2020; Lim, 2020) en el contexto del cuestionamiento a los símbolos mancillados.

Cada uno de estos conceptos alude a miradas y enfoques diversos que hacen difícil adoptar una postura teórica, debido a lo disímil de los contextos históricos y elementos socioculturales que influyen en el desarrollo del fenómeno. Hoy en día, en la prensa vemos cómo se utiliza un lenguaje negacionista, que influye en la percepción del fenómeno, impidiendo profundizar en los distintos aspectos y el significado de la intervención de los monumentos, transmitiéndose la idea de destrucción del pasado.

En este sentido, la prensa ha creado un imaginario social y colectivo³³ relacionado con la intervención sobre los monumentos, asociado a la pérdida de identidad cultural, al pasado y la articulación de una narrativa histórica relacionada con la cohesión social. En consecuencia, el mensaje que se difunde en la prensa es el de vandalismo, que según Gamboni, hace alusión a la destrucción política de obras de arte y monumentos; sin embargo, hoy en día se utiliza para denominar la destrucción de cualquier cosa u objeto y denuncia el “trato bárbaro, ignorante o inartístico” (p. 24). Por su parte, Otero (2012) indica que el vandalismo es un concepto que se utiliza para llamar la atención sobre los tabúes de la sociedad y es el mejor término para describir el actuar de los “vándalos”. A diferencia de estos autores, Daniela Sepúlveda (Sepúlveda, 2021) explica que los “actos de vandalización” deben ser entendidos en la historia del arte como gestos de apropiación y resignificación de las representaciones metonímicas del pasado, de la misma manera, y lo utiliza al igual iconoclasia, al afirmar que “opera como un «arma política»: la idea de que la cuestión afecta especialmente al arte público se explica por el compromiso que este posee con problemáticas colectivas y su exposición a un público socialmente heterogéneo” (p. 13). Como vemos, no hay consenso en la definición de vandalismo; sin embargo, tiene un principio estigmatizador y negativo asociado a destrucción, ignorancia e irracionalidad.

La prensa ha instaurado la idea de que las intervenciones se deben a la desobediencia social de los ciudadanos hacia el Estado y las autoridades, tal como se expone en la cita de más abajo, se explica que hay un choque de mentalidades e

³³ Se define como la elaboración de “esquemas, marcos, matrices de sentido que permiten a los sujetos crear, construir/deconstruir, resignificar, conocer; no son la sumatoria de imaginarios individuales; necesitan reconocimiento colectivo; tienen un carácter incompleto, dinámico y móvil” (García 2019, 34).

ideologías, debido a la situación que se vivía a nivel social en ese momento, a pesar de ello, algunas voces difieren de esta mirada y entregan un enfoque distinto:

La vandalización y posterior destrucción de estos monumentos como consecuencia de ese choque casi siempre opuesto de mentalidades y realidades es un claro ejemplo de la coyuntura actual, además de una respuesta precisa a la imposición por parte de sectores ligados al poder de algunos personajes históricos cuyo currículum, a los ojos de hoy, ya no resistirían un archivo (Bouvet, 2021).

Esta afirmación es realizada por el periodista en un periódico de Colombia en el año 2021 y realiza un cuestionamiento a la forma binaria con la que se miran las intervenciones, donde se releva la acción sobre las causas.

La prensa construye una narrativa de la destrucción en torno a la intervención de los monumentos, del corpus revisado, en los monumentos de América. Por ejemplo, en más de 30 artículos, los títulos y bajadas de textos instauran la idea de que quienes realizan estas acciones desconocen el pasado e importancia histórica de las esculturas y se utiliza de manera recurrente la palabra vandalismo³⁴, elaborando de esta manera un enunciado perlocucionario, y así configurar un imaginario social asociado a la violencia y destrucción irracional hacia los monumentos:

es ciertamente interesante observar que la mayoría de los líderes políticos, intelectuales y periodistas indignados por la actual ola de «vandalismo» nunca expresaron una indignación similar por los repetidos episodios de violencia policial, racismo, injusticia y desigualdad sistémica contra los cuales se dirigen las protestas. Se han debido sentir bastante cómodos en esa posición (Gonzalo et al., 2017).

³⁴ Teun A. van Dijk en *El análisis Crítico del Discurso* (1999) establece que una noción central del análisis de discurso es la del poder, más concretamente el poder social (entendido en términos de control social) de grupos e instituciones. La construcción del discurso del vandalismo se justifica en que la gente es influenciada sobre todo por textos y hablas, lo cual puede llevar a persuasión y manipulación (p. 26). La elección de este concepto para su análisis demuestra cuáles son los marcos sociopolíticos de la prensa.

Con esta frase nos encontramos con que la intervención hacia las esculturas es un problema serio para las autoridades; de hecho, en varios artículos de prensa, los presidentes de México, Estados Unidos y el primer ministro de Canadá opinan sobre el asunto. Si bien las posturas son distintas, por el contexto en el que se desarrollan las protestas y sus causas, la intervención a los monumentos se identifica como un problema social y político. A pesar de ello, tampoco hay una preocupación por las esculturas públicas en programas culturales, políticas de Estado o por los historiadores del arte y lo que pasa con ellas; solo se queda en un discurso de condena. Michel Bogart concuerda con la falta de preocupación hacia las esculturas públicas (Bogart et. al 2022), pues comenta que, a lo largo de su carrera, tanto las esculturas como los monumentos públicos han sido poco estudiados y valorados por la historia del arte. Explica, entre otras causas, la falta de objetividad y perspicacia sobre ellos a diferencia de la pintura.

Durante el periodo de delimitación del estudio, es decir, las noticias publicadas entre los años 2018 y 2021, los titulares de prensa mantienen el concepto del vandalismo: Esta ocasión volvió a encender el debate sobre qué hacer con las obras que representan o exaltan momentos o personajes relacionados con hechos trágicos como la esclavitud ¿Es vandalismo acabar con las estatuas?” (Editorial La Semana, 2020). La interrogante que plantea este artículo es válida en el sentido de pensar, por un lado, si es correcto entender el fenómeno desde la mirada de lo bárbaro y si realmente hay que acabar con todas las estatuas. Entonces, valdría la pena dilucidar cuáles estatuas deben ser eliminadas y cuáles no ¿Todas las del espacio público o sólo

aquellas que son incómodas y son símbolos “manchados” que representan un discurso desde la autoridad?

En los portales de prensa, de manera reiterada se utiliza esta palabra, aludiendo claramente hacia la pérdida, la destrucción y la incivilización. Se encuentran, por ejemplo, el título, siempre escrito con letras de mayor tamaño – vandalismo – (imágenes 14 y 15); luego se acompaña el cuerpo de la noticia con imágenes de los monumentos una vez que fueron “intervenidos”³⁵, es decir, cuando a posteriori, cuando ya está derribado o pintado, por lo tanto.

Del corpus revisado, ninguno presenta un timeline de la acción, ya sea a través de imágenes o palabras; la fotografía en este contexto cumple la función perlocucionaria, pues produce y refuerza el efecto de la destrucción y pérdida³⁶. Bredenkamp (2017) define lo anterior como el "acto de imagen" (*Bildakt*), es decir, como el poder "por el cual la capacidad latente de la imagen puede ser incitada a impactar en los sentimientos, pensamientos y motivación de los observadores comprometidos" (p. 8). En estas condiciones, las noticias sobre la intervención se presentan ante los miles de lectores que tienen acceso a la información.



³⁵ Es importante aquí realizar una aclaración, en el sentido de que los monumentos han sido estudiados por los Historiadores del Arte a partir de las materias propias de la disciplina, sin embargo, en la prensa, por ejemplo, hasta antes de estos hechos no se identifican noticias relacionadas con los monumentos, como por ejemplo restauraciones o procesos de conservación, a menos que formen parte de un proyecto urbano mayor. Por lo tanto, el monumento nunca ha sido protagonista en lo público, a pesar de estar en el espacio público.

³⁶ Otro elemento importante para considerar es que las noticias se encuentran en las secciones de actualidad, política y cultura.

Vandalismo de monumentos históricos

Publicado el 11/06/2016 por Culturales de Maco



Imagen 15. Título de nota de prensa diario de México en el año 2016.

A partir de la utilización de este lenguaje se crea un imaginario de destrucción de los bienes públicos por parte de la ciudadanía; estas imágenes circularon a velocidad acelerada en los medios de comunicación social, especialmente en redes sociales, y estos factores crearon un efecto de “violencia”. Tal como se lee en el año 2021, el periodista Manuel Selgo, del diario La Razón, comenta:

“El gobierno ha optado por tildar de “vandalismo” los ataques contra los monumentos. Esta actitud supone erróneamente que los “buenos” defienden los bienes públicos y los “malos” los atacan, e impide reflexionar serenamente sobre las causas e implicaciones de este fenómeno”(Salge, 2021).

El comentario anterior es uno de los pocos donde se encuentra una opinión diferente en relación con las causas que ocasionan este “vandalismo”, pues desde el oficialismo, a partir de las declaraciones públicas, siempre describen las intervenciones como actos de violencia y destrucción, donde permea el discurso de “la pérdida” del bien cultural como objeto o elemento físico en tanto materialidad y su imposibilidad de recuperación. Tal como se conocía hasta ese momento, surge, además, la discusión ética y moral sobre el pasado, el objeto representado como personaje histórico y público a partir del cual sea construido un modelo a seguir y el de la persona, es decir, como ser humano producto de su época. Marshall (Pierpaoli, 2017) indica que los monumentos se han convertido en un modelo a seguir, y la vandalización de los

monumentos se entiende como una reacción contraria a la regulación racional del Estado sobre la sociedad y sus espacios cotidianos; en consecuencia, es un gesto de desobediencia civil que rechaza el silencio al que las instituciones obligan en algunas ocasiones a la ciudadanía a seguir modelos ciudadanos.

¿Vandalismo o intervención en los monumentos históricos?

Arte

Hay quienes piden conservar las pintas que se realizan durante las protestas de diferentes movimientos sociales en piezas patrimoniales; hay también quienes se oponen a esta afectación de la herencia cultural.

Imagen 16. Titular del diario Milenio, sección cultura, del 1 de octubre del 2020.

Con el uso reiterado de la palabra “vandalismo” “estaríamos frente a la creación de acto lingüístico constitutivo de realidad³⁷ (acción ilocucionaria)³⁸ (imagen 16) y en este contexto tendría un éxito al crear una realidad social, relacionada con la violencia social de los movimientos y grupos sociales, el papel que juega el lenguaje y su eficiencia en el acto de comunicación que, al ser parte de una convención, es decir, a partir de las palabras, adquiere un sentido en los sujetos, porque está en el corazón. de las palabras, es lo que se dice, de lo que se hace y, finalmente, lo que nos lleva a

³⁷ Fisher & Lite indican que las “condiciones por cumplir para que un enunciado sea performativo no son, por lo tanto, sólo lingüísticas, sino sobre todo institucionales y sociales”. La enunciación performativa se dirige siempre a una comunidad en una situación dada en la que algunos de sus miembros han de estar presentes representándola; en este sentido implica un acto social” (p. 49).

³⁸ Austin define que un acto locucionario corresponde a lo que se ha dicho, es decir, el significado de las palabras, por el “hecho de decir algo”.

categorizar estos actos bárbaros, porque radica precisamente en la fuerza en el lenguaje (perlocucionario)³⁹ en la prensa.

Si se retoma la definición de lenguaje de Dewey en la que se consideran a las imágenes como parte de éste y se intenta orientar el análisis en conjunto con las palabras escritas, se podría determinar la significación de las acciones sobre los monumentos.

Una de las consecuencias de la discusión anterior tiene relación con la permanencia del monumento en el espacio público, pues, tal como lo dice la prensa, si los monumentos son violentados y maltratados por los ciudadanos y las autoridades, la pregunta es saber por qué, a pesar de esto, siguen ahí. La misma prensa responde ante esta interrogante y aclara que es fundamental en esta discusión la participación de las instituciones y autoridades, porque la idea de remover los monumentos no debe ser una tarea exclusiva de éstos o de los especialistas, sino de un trabajo con la ciudadanía, y así definir qué pasará con ellos en el futuro (Bouvet, 2021). Lo importante, además, indica el periodista, es determinar qué comunica el monumento y cuál es el discurso del vandalismo que se ha instaurado, porque no todas las acciones son similares y representan lo mismo. Por lo tanto, se deben analizar los dos relatos: por un lado, determinar dónde comienza y termina el vandalismo y, por el otro, la manifestación social.

³⁹ En este mismo sentido, el lenguaje perlocutivo, Austin lo define como el efecto que tiene el lenguaje cuando se produce; por ejemplo, “decir es hacer algo”. Searle revisa estas definiciones de Austin y rechaza la distinción entre actos locucionarios e ilocucionarios (prefiriendo incrustar las características proposicionales dentro de los actos ilocucionarios), pero acepta la noción austiniana de efectos o consecuencias perlocucionarios como algo separado de la eficacia convencional del acto ilocucionario o performativo per se (Tambiah, 2014, p. 127).

Gamboni afirma que el vandalismo⁴⁰ es un llamado de atención en la medida en que infringe los tabúes de la sociedad, es decir, se separa de la norma y de los comportamientos socialmente aceptados e impide la reproducción social del sistema. Por lo tanto, el derribo de monumentos se describe como una desviación social, por lo que se postula que el uso del vandalismo en la prensa se relaciona con la teoría del conflicto y control social (Ponce & Martínez, 2020). La desviación social es la violación de las normas sociales, entendidas éstas como convenciones que una sociedad ha hecho para delimitar lo correcto de lo incorrecto y cuando los individuos quebrantan dichas normas, estarían creando un conflicto social (García. et. al., 2013). En este sentido, este término proviene de la sociología (Durkheim 1985, Merton 1964 y Levine 1997), ya que los vándalos, al destruir una escultura, estarían desviándose de las normas socialmente aceptadas, las cuales son cuidar los espacios públicos y, además, respetar los valores y bienes que nos representan. Debido a que las conductas del ser humano son producto de los procesos de socialización, por lo tanto, provienen del corazón de la sociedad, del sistema de creencias, de los valores, es decir, de su cultura y son pautas que permiten la construcción de la vida en comunidad. Sin embargo, cuando un individuo o un grupo de ellos las transgreden, se produce un problema — una desviación—, así se indica, por ejemplo, en la prensa argentina: “El vandalismo de obras de arte en la vía pública, lamentablemente, como los incidentes de tránsito, es un flagelo recurrente con el que debemos seguir lidiando” (Andes, 2022). Vandalismo, vandalización y vandalizado son enunciados performativos que más se repiten en la

⁴⁰ El autor concibe al vandalismo en relación con la violencia hacia los monumentos; su aporte en este sentido es que distingue la violencia, a partir de quiénes la ejercen.

prensa; a pesar de ello, no solo se está describiendo la acción misma, sino también a quienes participan en las intervenciones:

Cipolla alcanzó a advertir que las personas estúpidas, con sus inverosímiles acciones, no solo causan daños a otras personas, sino incluso a sí mismas. Son el género de los muy, muy estúpidos (...) Hemos tenido recientemente ejemplos repetidos de una de esas acciones estúpidas: el derribamiento de monumentos públicos. ¿Qué cosa es un *monumento*? Es un testimonio puesto a la vista de todos para invitar a recordar. Es “aquello que nos hace pensar (Garnica, 2021).

El comentario posee dos connotaciones; la primera es tratar de “estúpidas” a las personas, lo que crea mayor división y polarización política entre los ciudadanos. Dicho esto, tomo las palabras de Habermas (2001) para definir al ciudadano actual, el cual indica que éstos se basan en el establecimiento de una comunidad de valores que se orientan a la acción, por sobre el entendimiento comunicativo o productivo. Por lo tanto, la sociedad, al tener resquebrajamientos, se manifiesta contra aquellos elementos que parecen importantes para algunos, y por ende se siente como una afrenta personal.

Y la segunda es la forma en que se utiliza el concepto de vandalismo en la prensa; se identifica como un lenguaje performativo, para Austin, para quien “hablar es hacer” el uso reiterado del concepto sería un actos del habla, cuyos enunciados se pueden desempeñar de distintas maneras. En este caso sería un acto ilocucionario y el cual se define como “el acto de decir en sí”, es decir, produce una afirmación significativa que tiene sentido y referencia en la realidad. Por lo tanto, la prensa lo que hizo durante el tiempo de estudio fue crear distintos enunciados locutivos (e ilocutivos) y, siguiendo las palabras lo anterior se interpreta siguiendo las palabras de Diana Taylor (2016) en relación al uso de conceptos que tienen un significado más allá de su significado, pues tendría repercusiones en la acciones, por lo cual se constituye como

un enunciado performativo, ya que, más que un hecho, se convierte en un hecho en sí mismo, el que se ve reforzado con el uso de la imagen.

Pocos estudios se han preocupado de entender el término performance, dada su complejidad, Johnson (2014a, 2014b) indica que al constituirse como un concepto rizomático⁴¹ adquiere distintas intenciones e interpretaciones. Si bien en la tradición de la historia del arte se usa como un sinónimo de iconoclasia, ambos conceptos no logran explicar el fenómeno de la intervención a los monumentos, debido a las circunstancias territoriales y temporales, por lo tanto, la definición que se ajusta de mejor forma a esta investigación y contexto sería la del vandalismo político.

Por su parte, Frank y Ristic (2020) plantean que una forma contemporánea de protestar es destrozar o retirar monumentos y que no se debe definir como una destrucción deliberada de la propiedad pública o privada, tal como se presenta en los medios de comunicación. Miranda (2020) interpreta el fenómeno indicando que el ataque a los monumentos puede verse como una metodología para justificar los actos; a su vez, Lim (2020) centra el análisis en los símbolos manchados, es decir, monumentos, estatuas, banderas o escudos que conmemoran a personas relacionadas y que cometieron actos de injusticias. En consecuencia, las acciones vandálicas sobre éstos convierten a los monumentos en objetos de repudio, permitiendo a los miembros de la comunidad expresar su desaprobación a partir de acciones estéticas (*Ibid.*, p.

⁴¹ En "Raíces y Rizomas: El Devenir del Performance", Johnson ofrece un resumen del concepto de performance desde sus raíces etimológicas hasta su empleo en los distintos campos académicos y artísticos que lo han considerado como un eje de análisis y acción. La definición del término como un rizoma se base en su comprensión como entramado de nodos y relaciones sin un eje central de aseveraciones ni jerarquización entre ellas, es decir, como un conjunto abierto, nómada y no lineal, compuesto de múltiples relaciones y repeticiones en un estado permanente de flujo (Jhonson, 2014b).

186). Se suma a lo anterior que el vandalismo tiene mala reputación en la sociedad, debido a que las personas que cometen los actos son consideradas como desadaptadas o marginadas socialmente, sin representación social, actúan de manera aislada y además sus actos son penados por la ley, es decir, se comprenden desde la normatividad social.

Sin embargo, a pesar del desprestigio con el que se describen las intervenciones en la prensa, las acciones son performativas y comunicativas, ya que su mensaje es claro y aceptado por los lectores como una verdad irrefutable. No obstante, en algunos casos, existe reconocimiento y valoración social, pues representan el sentir de una comunidad que se opone a la representación del monumento como elemento representativo unilateral del pasado, a pesar de la narrativa negativa hacia estas acciones.

Este vandalismo político se configura, entonces como un término que representa las luchas políticas o históricas en contextos de protesta social y, además, una forma de transformación de los espacios de la ciudad. Los monumentos, al ser considerados “huellas” o “hitos” del pasado en el espacio público, representan una presencia no democrática de la historia. Su desaparición o intervención los integra más a la ciudad porque manifiestan las narrativas de la historia que deben ser representadas en el espacio público. Por lo tanto, el vandalismo debería ser tomado en serio, porque expresa un malestar social hacia las estatuas representadas y las conmemoraciones que se realizan en torno a ellas, porque el borramiento o eliminación de un monumento cancela toda posibilidad de representación del personaje (Vargas, 2021).

La intervención de los monumentos se puede considerar como otra forma de ocupación del espacio público; también, como contraconmemoraciones que poseen un potencial creativo, donde se integran distintos elementos simbólicos como colores, objetos y palabras, configurando un repertorio de protesta. El cual se entiende como expresiones del performance donde la presencia del cuerpo es un eje movilizador, sobre todo en aquellas protestas relacionadas con la violencia de género.

Las acciones sobre los monumentos y su intento de eliminación, en términos del drama social, como repertorios de protesta son un contradiscurso que devela los distintos conflictos sociales que posee cada país analizado, sacando a la luz los problemas no resueltos como sociedad. El monumento, al configurarse como un elemento de tensión en el espacio público, interpela a quienes conmemoran y vandalizan, donde salen a la luz elementos estéticos, políticos, religiosos y culturales que confluyen en las manifestaciones (Turner, 1988) con el fin de provocar transformaciones sociales y conductuales en la sociedad.

De esta manera, las acciones del performance recontextualizan el monumento, transformándolo en un acto del habla y, tal como lo indica Austin sobre el lenguaje performativo, el monumento va más allá del discurso y lo lingüístico, porque genera nuevos acontecimientos en los que todos los presentes se involucran.

De manera similar, nos encontramos con titulares como “Estatuas históricas bajo ataque en todo el mundo” (Editorial DW, 2020). Si bien en el reportaje los hechos han ocurrido debido a “una intensa reevaluación de las injusticias raciales a lo largo de los siglos”, el lenguaje utilizado de alguna manera construye acciones sociales a partir de

las cuales se media en la sociedad (Van Dijk, 2016)⁴². Por lo tanto, se instaura un discurso donde se trata de influir en la ciudadanía para que, de alguna manera, esta también, tenga una opinión negativa sobre las acciones sobre los monumentos.

A pesar de que la prensa ha creado un imaginario social sobre la intervención a los monumentos, se identificaron artículos que se alejan del discurso de la desviación social y entregan una visión distinta de los hechos. Así, por ejemplo, se lee en un periódico que Colombia, que, si bien el gobierno ha tildado de “vandalismo” los ataques contra los monumentos, se entiende, es una actitud errónea tratarla así, pues el Estado debe defender los bienes públicos, así como “reflexionar serenamente sobre las causas e implicaciones del fenómeno” (Vargas, 2021). Lo interesante de la prensa colombiana es que es la única del corpus revisado que plantea que no hay una sola interpretación sobre el fenómeno, sino que deben ser analizados caso a caso, evitando las generalizaciones:

cada caso de vandalización es distinto y se hace necesario analizar el contexto en el que sucede cada uno: ¿cuáles son los móviles?, ¿qué tradición representa el monumento?, ¿cuál es la coherencia de que esté o no en ese lugar?, ¿cuáles serían las implicaciones de mantenerlo o reubicarlo?, ¿qué comunica el monumento y qué su vandalización?, ¿cómo ponemos en diálogo los dos relatos?, ¿dónde comienza y termina el vandalismo y la manifestación social? (Rojas, 2020).

Debido al carácter mediático y comunicativo del performance, la cita anterior da cuenta de que surgen distintas voces para exponer esta situación a la opinión pública, donde se presenta el discurso institucional y tradicional del Estado-nación que ve el

⁴² Es conocido que la prensa en general es controlada por importantes grupos económicos en países de América Latina y por ello no debería llamar la atención que las noticias sobre los monumentos están publicadas en las secciones de política, crónica y policial.

fenómeno como una pérdida de identidad y valores de la sociedad. En este contexto, invita a preguntarse por qué está sucediendo este fenómeno y a discutir sobre cuál debe ser el relato histórico que debe representar la escultura y cuál es el destino que deben tener los monumentos en caso de que su presencia no esté en el espacio público.

Siguiendo la línea reflexiva sobre las consecuencias de la intervención a los monumentos, en el periódico DW en español, durante el 2020 se publica en la sección política el reportaje “Qué hacer con los Monumentos Controvertidos”, donde específicamente se comenta sobre los sucesos en América y se entrevista al historiador Arnold Bartetzky, e indica que estos hechos deben ser interpretados como:

la confrontación pública con la propia historia: las sociedades liberales deben ser capaces de entender que no todo lo que está en el espacio público corresponde a nuestra visión del mundo actual. Eso es exactamente lo que nos distingue de las dictaduras y los regímenes autocráticos (Schlagwein, 2020).

La retórica del vandalismo se instauró como la única explicación para comprender por qué se estaban derribando monumentos en América. Sin embargo, no todos los monumentos fueron vandalizados y no todas las esculturas debieron ser destruidas. Al homogeneizar y aplicar el análisis desde este concepto, se estaría reduciendo la discusión a un tema solo material, es decir, la escultura como objeto artístico en el espacio público. Debido a que esto no ha sido así, pues las intervenciones sólo se han realizado sobre aquellas que relevan valores que no siempre coinciden con las ideas o valores sociales del presente. En consecuencia, la intervención a ciertos monumentos públicos es la representación de un orden social y un modelo de sociedad que ya no existe; por lo tanto, su ataque es un cuestionamiento al orden social

imperante y, en ocasiones, a la autoridad, más que a la escultura como obra de arte o artefacto (Widrich, 2023; Widrich & Otero, 2018).

Según los casos revisados, los monumentos en el espacio público están en el centro del debate; las estatuas, como ideologías desfasadas en el tiempo respecto al presente, plantea la pregunta sobre la necesidad de tener imágenes en el espacio público (Freedberg, 2017). Otero y Widrich (2018) indican que en caso de ser necesarias éstas deben adoptar nuevas formas y materialidades, de tal forma que representen a la sociedad moderna. En relación con lo anterior, las prácticas del performance sobre monumentos posibilitan que se cambie la forma en que los vemos, porque a partir de la interacción se comparten creencias, intercambios simbólicos en relación con los objetos, con una idea o contenido, generando cierto tipo de identificación o validación entre los asistentes (Alexander, 2011). El gesto performativo sobre los monumentos, como intervención material o inmaterial, proporciona una visión diferente de la realidad social, porque implica un reconocimiento e identificación hacia ciertas fuerzas de la reclamación a partir de la iteración y la presencia.

Los monumentos tradicionales, tal como los vemos, sitúan a ciertos personajes en plintos altos que crean una distancia entre ellos y los otros; por lo tanto, se generan relaciones de exclusión con la representación, las cuales pueden ser de género, étnicas, raciales y se han manifestado de forma reiterada en América en el último tiempos. Para Thompson (2022) esto sucede porque monumentos públicos son las *selfies* del pasado de la nación y están perfectamente producidas y seleccionadas por el poder político, sólo para mostrar solo el mejor ángulo de ese personaje, profundizando las diferencias entre este y el ciudadano común.

Considerando las acciones sobre los monumentos, las formas, motivaciones y los repertorios, la iconoclasia como concepto no es capaz de explicar en su dimensión el fenómeno de intervención a los monumentos, si bien es un concepto utilizado recurrentemente para la intervención de las imágenes (Besançon, 2006; De Nordenflycht, 2021 y González, 2018), que se ha adaptado a las distintas épocas históricas. Sin embargo, dada la envergadura del fenómeno, este no daría cuenta de todas las acciones que componen estas constelaciones del performance. Tal como hemos visto en los distintos países de América estudiados, algunas acciones parecen ser similares; sin embargo, estas van adaptándose. Algunas son de carácter efímero, acercándose a acciones artísticas, como es el caso de Argentina, la remoción permanente y planificada, como lo sucedido también en Estados Unidos. Si bien todas ellas corresponden a un contexto social y político diferente, existe una correlación entre las acciones y las motivaciones.

Por otra parte, el concepto de vandalismo, utilizado por algunos especialistas y la prensa, entregan una mirada orientada al daño, la violencia y la pérdida de la obra artística, situándose en la materialidad del objeto representado. Una diferencia que se puede observar entre ambos enfoques es que desde el arte se realiza la división entre la imagen y la materialidad, es decir, entre contenedor y contenido, lo cual permite comprender los significados de las intervenciones, como, por ejemplo, atribuirle a la materialidad una vitalidad en la decapitación y censura de algunos sentidos, al atribuirle vida a las esculturas, es decir, una agencia que representa una forma de interpretar el pasado. Esto es interesante en el caso de México, donde las restauradoras con *glitter* quienes afirman que el monumento puede ser restaurado y recuperado (Escobar, 2019)

y así, como las obras tienen su propia historicidad, las pintas no deberían ser eliminadas, ya que éstas forman parte del proceso social por el cual ha vivido la obra, por lo tanto, sugiere y enfrenta el desafío, principalmente para conservadores y restauradores, de pensar en ello.

Como se mencionó en el párrafo anterior, el vandalismo es un enunciado performativo como un acto del habla, al construir un discurso oficial sobre el tema, el cual se legitima a partir de las entrevistas y declaraciones de los presidentes en ejercicio como López Obrador y Trump. Si bien la prensa revisada es transversal, el discurso oficial del daño y la violencia también lo es. En este sentido, sería pertinente clasificar al performance de protesta durante el periodo de estudio como un “vandalismo político”, el cual abre la puerta a una discusión teórica sobre el proceso, porque complejiza y abarca a distintas dimensiones del fenómeno, a modo de ilustración, como el espacio público se utiliza para la construcción de discursos de poder, que genera espacio de frontera y segregación espacial en la ciudad. También como se manifiestan a partir del performance de protesta, los problemas de la modernidad y la globalización que, por siglos, se mantienen, ya sean el racismo o la discriminación, por nombrar algunos. En esta misma línea, los problemas éticos y morales en la elección de los personajes que se exhiben; como ejemplo, del bien común hoy en día son considerados como objetos paradójicos; sin embargo, se insiste en su presencia en las ciudades.

De igual modo, el monumento parece una fotografía perfecta del pasado, que oculta la discusión y la problemática de nuestra historia y, por supuesto, propone una visión alternativa de su futuro. El monumento debe ser discutido a partir de lo que se dice de él, por tanto, es necesario cuestionar el pasado para construir un futuro en el

que se nos muestran a las personas imperfectas (Thompson, 2022). Las comunidades en este sentido deben tener el poder de decir y decidir si un monumento se queda o se ve y también qué sucederá con él. Este proceso no debe suponer que la preservación es el único objetivo (p. 177), pues se debería, además, pensar más en cómo se transforman los monumentos para la historia del futuro.

Capítulo 2. Monumentos Performativos en Chile (2019-2020)

El objetivo de este apartado es presentar antecedentes históricos sobre el desarrollo del performance en Chile, con el fin de determinar si, antes de 2019, se habían realizado acciones de protesta sobre los monumentos públicos y cómo éstas determinaron o influyeron en las prácticas performativas durante el estallido social⁴³, para lo cual se consideran la descripción y análisis de los contenidos y contextos políticos, expresiones y soportes estéticos y actores intervinientes. Esto permitirá determinar si en el país existe o no una trayectoria de acciones de protesta de acuerdo con la teoría de la performatividad, cuyo análisis permite profundizar en aspectos teóricos y epistemológicos que van más allá de la destrucción y vandalización de los bienes patrimoniales y en específico, de los monumentos públicos, según la exposición mediática durante la época. Para realizar esta tarea se seleccionó un corpus de investigación performativa relacionado con la prensa, artículos académicos, informes institucionales y redes sociales. Con el fin de determinar y conocer cómo se activan los monumentos públicos chilenos durante el estallido social a partir de casos de estudio, siguiendo los criterios definidos en el proyecto de investigación.

El argumento principal del capítulo se centra en establecer la relación entre el espacio público y el performance de protesta en Chile, especialmente en el contexto del estallido social de 2019. Para esto, se analizan las intervenciones sobre los

⁴³ El término “estallido social” fue utilizado de manera generalizada para describir los hechos ocurridos a partir de octubre del 2019. Con respecto a este tema (Somma, et. al, 2024), establecen que, debido a que es un término que se empezó a utilizar recientemente, dificulta la comprensión temporal, sugiriendo que el concepto más idóneo es el de revuelta urbana, que se define a partir de cuatro elementos: “1. Ser episodios masivos de protesta, 2. Desarrollados en espacios urbanos, 3. Involucran a múltiples actores sin liderazgos de un único movimiento y 4. Que despliegan tácticas transgresivas (disruptivas y violentas)” (p. 5). A pesar de esta distinción del término, en el presente capítulo se utilizará el de “estallido social”, porque es el que más se utiliza en el material y corpus de investigación.

monumentos como acciones artísticas y de drama social⁴⁴, que reconocen la importancia de los símbolos y significados de las acciones políticas humanas en procesos microsociales o *frames* (Goffman, 1974; Alexander, 2011;; Schechner, 2000; Turner, 1974). Los *frames* son esquemas interpretativos de referencia mediante los cuales la sociedad estructura sus experiencias, sus prácticas culturales y la percepción de la realidad mediada, las cuales se adaptan a los contextos históricos, sociales y culturales (Goffman, 1974). En consecuencia, se configuran como unidades de análisis social para comprender un fenómeno, en este caso particular los movimientos sociales en Chile.

Según lo anterior, el capítulo se inicia con una descripción sobre los repertorios del performance de protesta en Chile, principalmente en la Región Metropolitana⁴⁵ entre los años 60 y el año 2019. Lo anterior da cuenta del poco protagonismo que tuvieron los monumentos en el pasado, en el sentido de que no fueron objeto de intervenciones y gestos de protesta, de manera simultánea, sistemática, regular y prolongada en el país.

⁴⁴ El drama social fue desarrollado en profundidad por Turner (1974) y argumenta que el sistema social está contenido por procesos más libres, discrepantes y conflictivos, a diferencia del funcionalismo o estructuralismo, que sostiene que los elementos de la sociedad están moldeados por las reglas y las costumbres. De esta manera, el drama social responde a un proceso armónico o no de la sociedad, del cual surgen diferentes conflictos y se producen al menos por cuatro factores: el primero es el incumplimiento de las relaciones sociales regidas por las normas; el segundo es la crisis pública en la que hay una conjunción más o menos estable del proceso social; la acción redensiva, y que por lo general se mueve entre lo que puede el sujeto y lo que las normas jurídicas permiten y, finalmente, es la reintegración del grupo social a través del reconocimiento y la legitimación (Turner, 1988, p. 4).

⁴⁵ En la bibliografía y prensa revisada durante las décadas de 1970 y 1980 no fue posible identificar claramente acciones de protesta pública sobre los monumentos en el contexto de manifestaciones sociales. En los pocos casos identificados antes del año 2019, estas acciones estaban limitadas a fechas conmemorativas relacionadas con efemérides nacionales.

2.1 Performance de protesta en Chile y la intervención de los espacios y monumentos públicos.

En la década de los años 1960, América del Sur experimentó cambios significativos que afectaron diversos ámbitos, incluyendo el de las artes. En nuestro país, estas transformaciones estuvieron influenciadas por la fallida elección de Jorge Alessandri (1964) y, con el éxito de la Revolución Cubana (1959), el ambiente social y político se inundó de una visión positiva hacia la transformación de cambios sociales para disminuir las desigualdades socioeconómicas (González Castro, 2016). La sociedad chilena vivió una efervescencia social, transgrediendo costumbres y mostrando un desenfreno eufórico por el cambio, con marcado optimismo y confianza en el futuro, lo cual se tradujo en movilizaciones emblemáticas que condujeron a la reforma educativa (*ibid*).

Uno de los hitos más significativos de esta época fue lo ocurrido en 1967, cuando se instaló un gran lienzo en el frontis de la casa central de la Universidad Católica con la consigna “Chileno: El Mercurio Miente”. Este episodio marcó el surgimiento de un nuevo actor social representado por el movimiento estudiantil universitario que fue uno de los primeros en promover los cambios sociales. Correa (en Riquelme, 2022) denomina este suceso como una acción en el marco de una “cultura juvenil iconoclasta”, pues en las universidades es donde se produce un clima de discusión y cuestionamiento al sistema político. De forma paralela, los artistas reformularon el nexo entre arte y política, con el fin de desvincular el privilegio de lo estético a lo social (Richard, 1987). Para ello ampliaron sus repertorios y contenidos, adaptándose a las circunstancias de la época; por ello este movimiento tuvo la necesidad de mezclarse

con el ciudadano común (*Ibid.*, p. 47). De esta manera, el arte según Rojas Mix (en Richard, 2004) se utilizó como medio para la transmisión del mensaje político y un medio de una acción dialéctica entre la creación y la educación y durante los años '70 tenía la función de ser agente de comunicación del régimen socialista, para lo cual los artistas desarrollan un arte popular basado en la cultura de masas abordando todas las áreas de las artes visuales, especialmente a partir del surgimiento del muralismo, la fotografía, la serigrafía y la producción de documentales. En el área de la música, surge la Nueva Canción y nuevas formas literarias. La irrupción de la cultura popular fue masiva y profunda en el país que

vino a trastocar radicalmente todo el devenir de un medio que los años precedentes se podría catalogar como bullente. Las transformaciones sociales acaecidas en Chile durante la década de los 60 y principios de los 70 producían también cambios importantes a nivel de las artes, sea en las formas de enseñanza, en las instituciones universitarias, en las infraestructuras expositivas y en las prácticas artísticas (Saúl, en Richard, 1987, p. 11).

Toda esta explosión de creatividad fue mermada con el Golpe de Estado en 1973, donde se censuran todas las formas de hacer arte y tuvo consecuencias en diversos ámbitos; la primera fue que varios artistas fueron expulsados del país o encarcelados, luego se dictaron pautas sobre el quehacer artístico marcado por el control en los medios de comunicación. Producto de este hecho, se produce una “higienización” o limpieza del espacio público⁴⁶, acción que formó parte de la

⁴⁶ Este período se distingue por cambios culturales ligados al espacio urbano, que buscan redefinir el sentido republicano desde una perspectiva autoritaria al apropiarse de ciertos símbolos. Se destaca la limpieza de muros y los cambios de nombre de calles, villas y escuelas, lo que convierte al espacio público en un terreno de controversia. Además, se resalta la relevancia de las políticas de patrimonialización (Alegoría & Landaeta, 2019). Por otra parte, el término se refiere a las acciones de borrar diversos murales en los que participaron artistas como Pedro Millar, José Balmes, Luz Donoso y Hernán Meschi. Un hecho interesante es que, luego de la crecida del río Mapocho en 1982, parte de una de estas obras reapareció, siendo nuevamente pintada de gris. Existen, además, registros anteriores,

eliminación de obras, principalmente murales del espacio público, como, por ejemplo, los murales realizados por la brigada Ramona Parra⁴⁷ realizados durante la Unidad Popular en los muros de la caja del río Mapocho. Esto profundizó también la crítica hacia lo que se entendía por arte en la época. Al respecto, Rodríguez (2001) describe que el estatus de arte del mural era considerado como una pintura callejera banal, anónima y masiva, cuya expresión fue una estetización de la vida cotidiana y colectiva, que abandonó los aspectos de “artisticidad de lo estético” (p. 171), por lo tanto, su eliminación no fue considerada como una “pérdida” para el arte en Chile.

A fines de los años 70 e inicios de los 80, la fragmentación social fue profunda debido, entre otras medidas, a la prohibición de circulación y aglomeración de personas en el espacio público, la promulgación de toques de queda durante la noche y la coerción social (Jara, 2019). Fueron algunos de los elementos que determinaron la forma de habitar la ciudad, lo cual trajo como consecuencia que las personas se replegaran hacia lo individual y lo privado (Richard, 1987). A medida que la prensa internacional y las redes periodísticas alternativas empezaron a denunciar la violación a los derechos humanos en el país, se manifiesta el incipiente interés de la ciudadanía por los acontecimientos del Estado, interpelando al poder mediante la realización de

como el de un mural pintado en una Escuela Industrial de Conchalí en 1971, que fue borrado en 1974 (Salgado, 2017).

⁴⁷Los murales de la brigada Ramona Parra no surgieron de una planificación previa, sino que fueron una respuesta a la necesidad y la situación de aquel tiempo, donde los muros se convirtieron en canales de comunicación. La técnica y la metodología que desarrollaron a partir del trabajo realizado durante la campaña presidencial de 1970 y se mantuvo posteriormente con el propósito de embellecer y revitalizar la ciudad, con el objetivo de educar a nuestro (al pueblo) pueblo en los ámbitos político, cultural y estético. (Véase Brigadas Ramona Parra, Juventudes Comunistas de Chile, en Richards 2004). Posterior al año 1973, este tipo de mural deja de ser una expresión popular y en los años '80 las obras que elabora el colectivo son rápidas, clandestinas y se transforman en un medio de denuncia en el espacio público sobre los principales problemas sociales como la cesantía, el hambre, la falta de justicia y libertad (Salgado, 2017).

diversas marchas y protestas en las principales ciudades de Chile. La gente poco a poco comienza a salir a las calles y ocupar el espacio público, a pesar del complejo momento social que se estaba viviendo (Reyes, 2012). Ocupar el espacio público era un acto prohibido, por lo tanto, salir se convirtió en un acto de rebeldía y desobediencia; por ello, las prácticas artísticas, especialmente el performance, son la estrategia utilizada para que la cultura marginal (Richard, 1987) sea una marca de enunciación. De esta manera, las primeras iniciativas artísticas en oposición al régimen son las realizadas por el grupo CADA, definida como una Escena de Avanzada⁴⁸ donde surgen escritores/as, artistas visuales como Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Juan Castillo y Fernando Balcells y periodistas, entre ellos Carlos Leppe, Eugenio Dittborn y Elías Adasme (Bronfman & Bronfman, 2022).

Una de las performances más recordadas es la acción “½ litro de leche”⁴⁹ realizada en el año 1979, cuyo nombre es “Para no morir en el intento”, que CADA ejecutó en varias etapas durante ese año. Para ello contrató alrededor de ocho camiones lecheros de la marca SOPROLE y los distribuye en diversos sectores de la comuna de La Granja⁵⁰, en la periferia de Santiago. En paralelo se realizaron otras

⁴⁸ Según Munizaga y Ochsenius (1983) estas actividades artísticas tuvieron el propósito de revertir el proyecto político autoritario, convirtiéndose en un espacio solidario que reunía diversos sectores de la población, como la agrupación de detenidos desaparecidos, los prisioneros y renegados políticos, estudiantes y obreros, entre otros.

⁴⁹ Esta acción performativa toma su nombre de la emblemática campaña de la Unidad Popular, en la cual se aseguraba que, al menos cada 15 años, nodrizas y embarazadas fueran beneficiadas con la entrega de este alimento, con el fin de disminuir la desnutrición en el país. En total, alrededor de 3 millones de personas se beneficiaron con el programa, cuyo modelo fue adoptado por otros países de América Latina y se mantiene vigente hasta el día de hoy. En <https://saludpublica.uchile.cl/noticias/152243/-la-historia-detras-del-medio-litro-de-leche-para-todos-los-chilenos>. Consultado el 20 de octubre de 2024.

⁵⁰ Las bolsas de leche vacías fueron entregadas a distintos artistas, quienes intervinieron los envases, los cuales posteriormente fueron exhibidos en la Galería Centro Imagen. En <https://victorhugocodocedo.cl/1979-litro-de-leche/>. Consultado 16 de marzo de 2024.

acciones; una de ellas fue publicar en la revista *Hoy* (que se oponía al régimen) una página en blanco que representaba la pureza de la leche. También, en las afueras del edificio de la CEPAL, se instaló un altoparlante que reproducía el discurso 'No es una Aldea' en cinco idiomas. Este repertorio se utiliza para difundir internacionalmente la situación del país, no solo en términos políticos, sino también la crisis económica que vivía Chile; por lo tanto, es una acción relacionada con el drama social en el sentido de que hace alusión a que hay actores y una audiencia que interpelan al poder a partir de una acción colectiva. Por lo tanto, esta acción social se revela como una reclamación y reivindicación, así como los anhelos de cambio de la población, expresada en la falta de alimento y la leche que se transforma en un elemento simbólico resignificado (Goffman, 1974).

La performance finaliza con el desarrollo de una exhibición de varias cajas de leche en una vitrina en un Centro Cultural de Arte (Neustadt, 2001). La leche exhibida en la vitrina es una mimesis de las vitrinas de las joyerías, donde se exponen bienes de alto valor suntuario y al cual pocas personas pueden acceder. La exhibición de la leche es un gesto donde se da valor a un artículo de primera necesidad, inaccesible para la población más pobre del país y es en este gesto donde se reconocen las situaciones de ruptura y crisis de la sociedad, y derivaban en este tipo de repertorios, como actos comunicativos.

Los repertorios asociados a este performance tienen un carácter político y se componen de dos elementos esenciales del performance. El primero son los elementos artísticos, como, por ejemplo, usar una vitrina para exhibir un objeto de la vida cotidiana a través del cual se le entrega un valor simbólico e iterativo. La segunda, se relaciona

con las fases del drama social⁵¹, el cual sería la acción reparadora de alimentar a los niños de zonas marginales de Santiago. Esta acción correctiva, dada su naturaleza, incorpora diferentes elementos, que abordan desde lo estético, lo histórico y lo político, privilegiando la expresión pública para captar la atención de la sociedad. Turner (1974) denomina a estas acciones como una metáfora, debido a que la acción, por su naturaleza dinámica, es difícil de comprender. Por lo tanto, en estos términos, la leche se transformaría en un elemento de cohesión social.

Como se ha visto en la performance anterior, la protesta y denuncia social se traslada al espacio público debido a la eficacia en su difusión, ya que el contexto urbano facilita que la acción colectiva se propague rápidamente (Somma, et. al., 2024). En este contexto, una de las intervenciones más recordadas de esta época es la realizada por Lotty Rosenfeld, quien, a partir de las líneas de tránsito pintadas de la calle, agrega una línea, creando así el signo + (más), en la avenida Manquehue, que formó parte de la performance “Una milla de cruces sobre el pavimento”. Luego, la artista la empieza a inscribir en distintos lugares de la ciudad, creando el lema “No +” (p. 58) (Imagen N° 17), que significó no más represión ni autoritarismo.

En la frase “NO +” es posible observar la fuerza performativa del lenguaje (Austin, 1955), la cual trascendió en el tiempo y en superficies de inscripción, pues es posible verla reproducida en muros, carteles, pavimentos y proyecciones lumínicas en las protestas de hoy⁵² y en distintas regiones del país. Si bien todo artista al momento de

⁵¹ Turner (1974) identifica cuatro fases del drama social: 1. La brecha o ruptura social y burla de la norma; 2. La crisis en la que aumenta la brecha y escala; 3. La acción reparadora o correctiva busca detener la propagación de la crisis y 4. La reintegración y reordenamiento de las normas sociales.

⁵² La antropóloga Francisca Márquez (Márquez, et. al., 2020), junto a un equipo de estudiantes de antropología y arqueología, realizó durante el año 2018 un levantamiento y registro de las intervenciones.

la creación de un aumento, la tiene una conciencia histórica; la intencionalidad⁵³ de la acción a partir del lenguaje trasciende más allá de un acto comunicativo, ya que al dibujar en la calle, inscribe en el espacio público su presencia como hablante que provoca al espectador a repetirlo una y otra vez y se transforma en un elemento simbólico del lenguaje de la protesta.



Imagen 17. Intervención "NO +" realizada por Lotty Rosenfeld frente al Palacio Moneda en 1979 (Fuente: Fundación CEDA).

gráficas en el sector de Plaza Italia y sus alrededores a partir de la metodología utilizada en los estudios de arte rupestre, donde se puso especial énfasis al soporte y motivo, donde se puede identificar la recurrencia de la frase No + en distintos muros y monumentos.

⁵³ Según Searle (1969), la intencionalidad del lenguaje es la capacidad de la mente o la racionalidad para imponer significados a los sonidos y marcas del lenguaje. Las líneas de la calle realizadas por Rosenfeld se interpretan, por lo tanto, como un hecho objetivable que se despliega situacionalmente en el espacio público. Para el autor, las intencionalidades como acto ilocutivo se despliegan en este contexto.



Imagen 18. Homenaje de DeligthLab a Lotty Rosenfeld al momento de su fallecimiento en 2020 (Fuente: Instagram @delightlb).



Imagen 19. Proyección de Delightlab para la conmemoración del 8M del 2018 (Fuente: Instagram @delightlb).

Una de las principales características del performance es la iteración del lema, “No +”, que se vuelve a utilizar casi 40 años más tarde (Imágenes 18 y 19). Esto muestra cómo los repertorios constituyen “una práctica que persiste y participa en la transmisión de conocimiento e identidad” (Taylor & Fuentes, 2011, p. 419). Asimismo, este performance de protesta logró instalarse en el espacio público y permanece como parte del acto ritual en distintas circunstancias. Tal como ocurre con el ejemplo revisado, se transforma en una conducta restaurada⁵⁴, que transmite experiencias del pasado y se hace presente a partir de distintas materialidades (Imágenes 20 y 21). En consecuencia,

⁵⁴ Schechner (2011) indica que una de las principales características del performance es la conducta restaurada, en la cual los practicantes, ya sea de las artes y ritos, en sus procedimientos asumen distintas conductas, que se definen como una secuencia organizada de sucesos, acciones, programadas, textos conocidos y movimientos pautados, que existen independientemente de los actores que las realizan.

el performance, al tener la labor de restauración, se transmite, manipula y transforma a los actores que entran en contacto con ella.



Imagen 20. Fotografía de un lienzo de tela desplegado en una marcha del 21 de octubre del 2021 (Fuente: BBC Mundo).



Imagen 21. Nombre de una organización de la sociedad civil que adquiere el lema No +, agregando la palabra AFP (Fuente: Twitter @CNT_NOmasAFP).

Las acciones mencionadas se realizaron en el espacio público y estaban íntimamente relacionadas con el contexto social de la década. A pesar de las condicionantes, se utilizó un lenguaje directo y buscaba que el mensaje fuera entendido

por toda la población⁵⁵. A diferencia de lo que pasaba en otros países, en Chile se utilizó especialmente el performance como acción de arte⁵⁶ y no otras corrientes como el *happening*, que era la más utilizada en Estados Unidos (González, et. al., 2016). Con ello se buscaba diferenciarse y proponer procedimientos propios, cierta originalidad de las obras y demostrar creatividad en las nuevas expresiones. Esta necesidad de creación propia y la utilización de un lenguaje local se debe al contexto político-social, y la incorporación de diversos elementos de la vida cotidiana, tales como camiones, alimentos, papeles y pinturas, es decir, los recursos disponibles para realizar las acciones. Por lo tanto, la elección del performance como acción de arte durante la dictadura se debe a la naturaleza misma de éste, “debido a la creatividad como fuerza disruptiva del orden administrado en el lenguaje por las figuras de la autoridad y sus gramáticas del poder” (Richard, 1987, p. 1).

Por otra parte, las acciones utilizaron distintos soportes, ya sean materiales o intangibles. En los primeros, como se mencionó, tenían significados simbólicos relacionados con la carencia (hambre, libertad de expresión, falta de una escena artística sin censura) y los segundos se relacionan con el uso del cuerpo como soporte, a partir de la declamación a viva voz. Entonces, se puede afirmar que con estas nuevas acciones el cuerpo es el que sostiene y permite realizar nuevos actos que transmiten nuevos códigos y se transforman en transferencias testimoniales de recuerdo reciente.

⁵⁵ Las proyecciones de *DelightLab* se utilizan para ejemplificar la potencia del performance de protesta de Rosenfeld, es decir, su carácter iterativo que se proyecta en el tiempo.

⁵⁶ CADA acuñó el concepto de escultura social para referirse a las performances del espacio público, la que se definió como “una obra y acción de arte que intenta organizar, mediante la intervención, el tiempo y el espacio en el cual vivimos, como modo de hacerlos más visibles...en el trabajo “Para no morir de hambre en el arte” es escultura en cuanto organiza volumétricamente un material como arte; es social en cuanto ese material es nuestra realidad colectiva” (González, et. al., 2016, p. 96).

Otro elemento importante es quiénes eran los activistas y/o performeros (*performers*). Estas primeras acciones fueran realizadas por la vanguardia artística de la época, sin embargo, en 1985 se incorporan otros actores, como por ejemplo el Movimiento Mujeres por la Vida, quienes participaron de varias intervenciones con el objeto de denunciar la violación a los derechos humanos y sus acciones marcaron un hito en el repertorio de protesta de la época. Estas mujeres salen a la calle, organizan marchas, declaman gritos y cantos, organizan cacerolazos y toques de bocina (De la Fuente, 2017), repertorios que en su conjunto fueron considerados innovadores y rupturistas, porque tienen un efecto estético en las jornadas de protestas. En consecuencia, en esta época es posible observar la irrupción de nuevos actores que participan en el performance, como fueron las organizaciones sociales, haciendo difusa la distinción entre artista y activistas propiamente tales; en ocasiones realizan repertorios de protesta similares o complementándose entre ellos, con el fin de ocasionar una disrupción y un llamado de atención a la sociedad⁵⁷.

Posteriormente, en julio de 1988, esta misma agrupación profundizó su crítica al sistema problematizando la figura del detenido desaparecido. Para ello, realizaron la campaña "No me olvides"⁵⁸, la que incluyó una serie de intervenciones en el espacio público. Entre estas acciones se destacaron la instalación de siluetas móviles en edificios emblemáticos, el pegoteo de siluetas serigrafiadas y marchas en las que se portaban dichas siluetas humanas que habían sido confeccionadas a escala 1:1 en

⁵⁷ Debido a la contingencia de la época, la creatividad de la vida social se manifestaba en diversas acciones en el espacio público, especialmente en contextos de movimientos sociales. Estas condiciones posibilitaron la emergencia de expresiones y gestos que buscaban transformar la esfera pública (Beriaín, Josetxo y Pérez-Agote, 2012).

⁵⁸ Véase más sobre los repertorios durante la época en (De la Fuente, 2017).

color negro, cada una con el nombre de una víctima desaparecida y la pregunta inscrita: "¿me olvidaste?" (Fuentes, 2020). A partir de la ausencia del cuerpo vivo, se propone la construcción de figuras de cartón que generan efectos comunicativos, simbólicos y performativos para rememorar a los no presentes. Además, en las jornadas de protesta se incluyen palabras, imágenes, prácticas artísticas y de memoria, gestos corporales y marchas silenciosas, para visibilizar el dolor, proyectar un compromiso de lucha y transformación⁵⁹. Además de las intenciones de transformación del performance, su dimensión política permite la reconfiguración de los elementos simbólicos que constituyen la cultura hacia intencionalidades perlocutivas en los movimientos sociales.

Estos símbolos y elementos dispuestos en el espacio público traen al presente y recuperan los cuerpos de los detenidos desaparecidos y permiten denunciar los crímenes cometidos durante la época y se convierten en un vehículo de memoria (Taylor, 2015). Estas memorias traumáticas tienen en común con el performance las acciones en vivo y la iteración de la conducta, las que son el vehículo de transferencias testimoniales del drama social, así como el rito permite la reconfiguración de los elementos simbólicos, permitiendo a través del performance traer al presente los cuerpos de los desaparecidos.

La presencia del cuerpo en el espacio público, a fines de la década de 1980, le entregó al performance un rol importante en la movilización chilena. Como se ha visto,

⁵⁹ De acuerdo con Alexander (2011), este explica que las performances sobre los detenidos desaparecidos son acciones performativas relacionadas con situaciones traumáticas vividas por las familias durante la dictadura y se configuran como un desafío a los sentidos y la situación política. "En la medida en que los traumas son experimentados, imaginados y representados, la identidad colectiva se revisa significativamente" (p. 24). Por lo tanto, reconocer los fenómenos sociales que ocurren a partir del conflicto permite identificar aquellos elementos traumáticos, situaciones de ruptura, crisis que derivan en distintos repertorios en la lucha política y son un elemento articulador entre la experiencia individual y la colectiva.

tantos artistas de la escena nacional como agrupaciones y colectivos utilizaron este medio como un llamado de atención en el país con el objetivo de terminar con la dictadura. Considerando lo anterior, uno de los colectivos que irrumpió en este ámbito fue Las Yeguas del Apocalipsis, integrado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, quienes problematizaron principalmente la identidad sexual y los contenidos relacionados con la violación de los derechos humanos y la política contingente relacionada con el retorno a la democracia (Carvajal 2011).

El colectivo desarrolló distintos tipos de performances que abarcaron las disciplinas de las artes visuales, las discursivas y literarias, la fotografía y el video (Bronfman & Bronfman, 2022). Instalaron el discurso desde el Sur, entendido como “el Sur (margen, subalternidad, periferia: el Sur no como determinismo geográfico, sino como contexto político-enunciativo)” (Richard, 2021, p. 20). Una de las acciones que causaron mayor revuelo y se recuerdan hasta el día de hoy fue la performance “La Conquista de América” (1989), realizada en el edificio de la Comisión Chilena de Derechos Humanos. En ella, los artistas, con el torso desnudo, bailaban sobre un mapa de América cubierto con vidrios y, posteriormente, bailaban la Cueca Sola⁶⁰. Como se observa, retoman elementos como la cueca sola como una performance de protesta y

⁶⁰ En noviembre de 1974, nace la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), que se estableció como una entidad independiente del Comité de Cooperación por la Paz en Chile (COPACHI), vinculado a la Iglesia Católica y otras comunidades religiosas. Antes de unirse al COPACHI, los familiares de detenidos desaparecidos, afectados por la dictadura militar, se organizaban individualmente en la búsqueda de sus seres queridos tras el Golpe de Estado. Con el tiempo, estos familiares formaron una red de acción colectiva en busca de justicia, verdad y castigo. Una de las acciones que hasta el día de hoy se realiza y surge en la época es la denuncia pública de la desaparición de familiares a través del baile en solitario de la cueca sola, que se ha transformado en un legado que se recuerda en diversas conmemoraciones por los derechos humanos, como el Día del Joven Combatiente, el 11 de septiembre en actividades de la romería en el Cementerio General, y el Día Nacional del Detenido Desaparecido (30 de agosto). Además, se evidencia en manifestaciones feministas contra los femicidios y la violencia machista (25 de noviembre) (Vargas, 2021).

memoria traumática, combinándola con el descubrimiento de América. Si bien ambos hechos históricos son distintos en términos temporales, también dan cuenta de las relaciones de poder entre español/indígena y vivo/desaparecido, como una forma de denotar el contraste entre lo visible e invisible.

Es importante destacar que, en sus inicios en los años '80, el performance como expresión artística se desarrolló principalmente en universidades y algunos centros de arte (González, et. al., 2016) que, si bien son lugares públicos, no todos tienen la libertad y facilidades de acceso a ellas. Existía, por una parte, el miedo a la represión, ya que estaban prohibidos los espectáculos masivos y, por otro, la censura a expresiones artísticas distintas al régimen. Debido a la estrecha colaboración con organizaciones sociopolíticas y de la sociedad civil, el movimiento contra la dictadura comenzó a salir a las calles, con el fin de masificar la denuncia de acciones que se configuran como una contra-respuesta a los medios de comunicación social de la época, que no exhibían este tipo de noticias.

En este contexto, se determina que el espacio público durante esta época adquiere gran relevancia, ya que permite la expresión de acciones y gestos, que tienen una significación y jerarquización en su empleo, pues se empiezan a seleccionar lugares específicos con mayor significación histórica y social. Los primeros espacios en utilizarse son las calles, que permiten el desplazamiento del ciudadano común y, por otra parte, se ocupan edificios de organismos internacionales como CEPAL y ONU, para generar la internacionalización del movimiento, tal como ocurrió con la intervención del Litro de Leche y para No Morir de Hambre. También se ocuparon algunos museos

y universidades, los cuales representan el conocimiento, el Estado y la creación institucionalizada.

Con la llegada de la democracia (1989), los repertorios performativos en el espacio público fueron cambiando, así como en sus contenidos. De esta manera, en el año 1990, Antonio Kadima realizó una acción en el Cerro Santa Lucía para la conmemoración de los 500 años del Descubrimiento de América, denominada “Me cago en tus 500 años” (Bronfman & Bronfman, 2022). Esta acción de alguna manera se convierte en un antecedente importante para comprender el performance del 2018, el cual tiene un objetivo claro de protesta y disrupción propio del género, que es provocar y reflexionar sobre una nueva forma de comprender la colonización de América. Esta reflexión se relaciona con pensar cómo estas fechas tienen una narrativa basada en la conmemoración histórica fundamentada en la “celebración” de la llegada del colonizador al continente, sin considerar las posteriores consecuencias para los pueblos indígenas de América.

Si bien durante los años posteriores se desarrollaron diversas performances, estas se realizan de manera aislada e individual, generalmente asociada a una efeméride nacional. A su vez, los espacios escogidos fueron principalmente lugares cerrados como museos y espacios culturales⁶¹. A diferencia de las décadas de 1970 y 1980, cuando se buscaba la connotación pública y llegar a una audiencia más amplia y transversal, las temáticas de estas acciones tenían una fuerte raigambre político-social.

⁶¹ Cabe señalar que, si bien se seguían produciendo acciones performativas en el espacio público, los monumentos públicos, al parecer, no fueron un foco de atención durante la época para la realización de acciones del performance, porque precisamente, uno de los objetivos de las intervenciones era causar un impacto y disrupción en la escena nacional.

Sin embargo, en los años 90, las temáticas se fueron institucionalizando, lo que produjo una desmovilización del movimiento social (Garretón, 2011).

Durante la década de los noventa, uno de los principales movimientos sociales que estuvo presente fue el del pueblo mapuche, que se articuló a través de la reivindicación de los derechos ancestrales a la tierra y su reconocimiento como pueblo originario. Este contexto se enmarca en la promulgación por parte de las Naciones Unidas del Convenio N° 169 de la OIT en 1989, centrado en Pueblos Indígenas y Tribales. Esta acción desencadenó la implementación de diversas políticas públicas, enfocadas en el reconocimiento de la educación, lengua y salud intercultural. Además, reguló aspectos vinculados a las costumbres y derechos consuetudinarios de los pueblos originarios, así como principios relativos al uso y transferencia de tierras indígenas y recursos naturales (Contesse, 2012). Como resultado, se creó la CONADI, entidad encargada de salvaguardar los derechos de los pueblos indígenas de Chile. Si bien la publicación de una ley no implica su ejercicio, se afirma que es a partir de la inscripción de la ley como palabra escrita, como tecnología de la memoria⁶². Surge una narrativa sobre qué es lo indígena y qué se debiera entender por indígena desde la institucionalidad. A pesar de ello, la ley se convierte en un acto enunciativo específico, no porque reconozca la existencia de una identidad, sino porque marca la diferencia y la exclusión en el otro y que más tarde, se hace presente en los distintos repertorios de protesta.

⁶² Para Paul Ricoeur (2004), las tecnologías de la memoria se refieren a todos aquellos elementos, métodos y herramientas utilizados para recordar, registrar y transmitir recuerdos. Esta forma de transmisión del conocimiento plantea una forma distinta de transmisión de la memoria, en contraste con el performance, que se caracteriza por realizarse a través de acciones y repertorios.

En este periodo, la performance no se observa en lo público; sin embargo, en el año 1992, con la conmemoración de los 500 años del Descubrimiento de América, las demandas de los pueblos indígenas vuelven a estar en la discusión sobre todos aquellos temas relacionados con su reconocimiento como pueblo ancestral. Para lo cual el gobierno de la época, liderado por Patricio Aylwin, invita a firmar el acuerdo de Nueva Imperial, ante lo cual se niegan las comunidades. Un elemento importante de esta época es la creación de la bandera mapuche (*wenufoye*) (Huenchumil, 2022), símbolo de las reivindicaciones indígenas y que desde esta fecha ha estado presente en las diversas jornadas de protesta de los pueblos originarios y las distintas marchas realizadas en cada ciudad del país⁶³.

Con la llegada del siglo XXI se observa un cambio cultural a nivel global, impulsado por significativas transformaciones tecnológicas, el desarrollo de las economías a nivel mundial y las crisis de los sistemas democráticos representativos (Garretón, 2011). En el caso específico de Chile, este periodo se caracteriza por un proceso de democratización aún en curso y el surgimiento de un sistema económico que ha exacerbado la desigualdad social, generando insatisfacción con las políticas públicas, promoviendo la autonomía de los movimientos sociales, quienes se han desvinculado de los partidos políticos e instituciones (Aguilera & Álvarez, 2017). En respuesta a estos cambios, algunos movimientos sociales expresaron sus demandas mediante la acción colectiva, cuya participación depende de los incentivos y de los

⁶³ La marcha del 12 de octubre se destaca como la principal protesta contra la noción de "descubrimiento" y el europeísmo arraigado en Chile y en América. Este día marca un punto crucial en la afirmación de la identidad amerindia en dos capitales que han promovido políticas de blanqueamiento, a pesar de tener una significativa población amerindia. Además, varias organizaciones no indígenas respaldan sus demandas y reivindicaciones (Mardones & Fernández, 2016).

temas de interés público, cuya expresión se desarrolla en la ocupación de espacios públicos de manera convencional, es decir, a través de marchas autorizadas, huelgas, peticiones de firma, entre otros (Nuñez, et. al, 2018).

Sin embargo, en el año 2001, se observa una nueva forma de acción colectiva, cuyo origen se encuentra en la insatisfacción de los jóvenes por las formas tradicionales de participación política (Berrios, et. al., 2018; Nuñez, et. al., 2018; Somma, et. al., 2024). De esta manera surgen las primeras movilizaciones encabezadas por estudiantes secundarios cuyas principales reivindicaciones se relacionan con la gratuidad de la educación, duración y tarifa del pase escolar durante todo el año, valor que había sido fijado por los dueños del transporte público y no el Estado. Esta movilización fue denominada como el “Mochilazo” y convocó a alrededor de diez mil estudiantes (Borri, 2016) en una de las principales marchas realizadas en Santiago. Según la prensa de la época, el movimiento estudiantil se replicó en varias regiones del país, a pesar de ser una demanda exclusiva de la ciudad de Santiago, y logró una cobertura en todo el territorio nacional, ya que se cuestionaba todo el sistema educacional del país.

Los registros periodísticos no prestan atención especial a las acciones y gestos performativos de los estudiantes (Imagen 22); sin embargo, describen las estrategias del movimiento, el que se caracterizó por una alta organización y coordinación en asambleas donde se discutían los diversos aspectos de la demanda. De lo que sí se pueden obtener registros son de algunos grafitis y mensajes en las calles que denuncian los problemas que enfrenta la educación pública en Chile, así como algunas pancartas en las masivas marchas. En este sentido, se puede afirmar que los

repertorios durante esta época mantienen las formas tradicionales de los movimientos sociales de la década de los ochenta, es decir, la “creación de coaliciones, asociaciones, reuniones públicas, procesiones solemnes, vigiliyas, mítines, manifestaciones, peticiones, declaraciones (a y en los medios públicos, propagando) manifestaciones públicas y concertadas de WUNC (valor, unidad, número y compromiso, tanto de actores como de circunscripción)” (Flores, 2015, p. 33).



Imagen 22. Titular de prensa de la época (fuente: twitter @maxquidral).

Las performances descritas anteriormente son los repertorios tradicionales de repertorios de la política convencional⁶⁴, es decir, el uso de lienzos, pancartas y afiches, además de acciones efímeras como los cantos y consignas, y se enmarcan en lo que

⁶⁴ La prensa juega un rol crucial en moldear la opinión pública. Como se observó en la prensa de la época, no se describen los repertorios de protesta. La falta de descripciones da cuenta de la poca atención que tuvieron sobre estos asuntos la prensa, pues el foco se centraba en las demandas sociales de los estudiantes y la reacción de las autoridades. En este sentido, vemos cómo la prensa influye en la opinión pública de la sociedad (Lippmann, 1998). Pues la forma en que se presentan las noticias, el lenguaje o palabras utilizadas, los elementos que se destacan por sobre otros o lo que se omite, proyectan ciertas realidades y agencias sobre los hechos históricos.

se denomina la política contenciosa (Somma, et. al 2024). De la misma manera, Orellana (2020) establece que el estudio de las protestas en Chile se ha centrado principalmente en las organizaciones, las fechas y las causas, pero no en las acciones mismas, por lo cual faltan análisis sobre este punto.

Más tarde, con la introducción de las redes sociales como Facebook (2004) y Twitter (2006), la “Revolución Pingüina” del año 2006 marcó un cambio significativo en la forma en que se llevaban a cabo las protestas, es decir, se siguen con las acciones físicas y materiales en el espacio público, principalmente marchas y concentraciones, estas comienzan a ser grabadas y difundidas en estas redes sociales. Las redes sociales se convirtieron en los “nuevos canales de comunicación y participación política que se caracterizan por su dinamismo, por la instantaneidad, espontaneidad y por la capacidad de gestionar e integrar demandas que se traducen muchas veces en convocatorias multitudinarias” (Nuñez, et. al. 2018, 228). Un ejemplo de ello fue la acción del “*flash mob*” o el “*thriller* por la educación”, donde estudiantes caracterizados como zombis realizaban el icónico baile de la canción de Michael Jackson:

lxs estudiantes articularon cuerpos, imágenes y nuevos medios en constelaciones de performance de plataformas múltiples, elaborando sus reclamos de formas creativas para confrontar la hegemonía del Estado neoliberal, influir en la opinión pública y promover el disenso colectivo (...) mediante el trabajo en redes digitales, lxs estudiantes mantuvieron, y a la vez complejizaron, la experiencia en vivo y la copresencia que define a las artes vivas y la performance teatral con el fin de expandir su movimiento social más allá de las redes estrechas del activismo diario (Fuentes, 2020, p. 143).

En relación con estas manifestaciones o constelaciones del performance en la protesta pública del 2006, Diamela Eltit, integrante del colectivo CADA (en González. et. al. 2016), sostiene que el éxito del movimiento estudiantil marca un punto de inflexión

después de cuarenta años de demandas educativas, gracias a la innovación en las diversas tácticas utilizadas para visibilizar públicamente las demandas estudiantiles y generar un reconocimiento en la ciudadanía. La “demanda subversiva” de la educación gratuita se sustentó eficazmente mediante una estructura de asambleas combinada con autorrepresentaciones y expresiones estéticas que abarcaban el cuerpo, el lenguaje, la apropiación de imágenes y espacios públicos (Fuentes, 2020). Estas acciones logran una amplificación y distribución en las noticias de todo el país por diversos canales de difusión, ya sea por los medios de comunicaciones tradicionales y las incipientes redes sociales de la época. Además, un elemento crucial fue la creatividad de los manifestantes y la innovación en los repertorios de acción.

De igual forma, en el año 2011 se gestó un movimiento social liderado nuevamente por los estudiantes universitarios y secundarios, que se presentó de manera generalizada en todo el territorio nacional. En total se realizaron 52 jornadas de protesta de manera simultánea en todo el territorio nacional, cuya principal demanda era la desmunicipalización de la educación primaria y secundaria, argumentando que esta medida generaba inequidad en la gestión educativa. Los principales repertorios de protesta incluyeron acciones de denuncia a través de marchas y concentraciones, además de eventos que tienen un carácter más recreativo, como el “Domingo Familiar por la Educación” (Fernández, 2013). En agosto de ese año se produjeron encadenamientos al Ministerio de Educación, SEREMI y corporaciones educacionales, cacerolazos, “huelgas de jamón” y, en términos artísticos, iniciativas como “el suicidio masivo de la educación”, “la besatón por la educación”, “la playa itinerante” en el centro de Santiago, “el funeral simbólico de la educación”, “el suspenso en la plaza de la

ciudadanía”, “maratón por la educación”, “velatón por la educación” y la “caminata silenciosa”⁶⁵ (*Ibid.*).

Durante estas protestas, no se registran acciones sobre monumentos en contextos de protesta pública, por ello llama la atención cuando los estudiantes encapuchan la escultura de Andrés Bello que se encuentra ubicada en el frontis de la Universidad de Chile, según la imagen 23. El encapuchamiento en la protesta se relaciona principalmente con ocultar la identidad y enfrentarse simbólicamente al sistema (Orellana, 2020). En este contexto, la acción sobre la escultura de Bello se interpreta como una acción performativa sobre uno de los intelectuales más importantes del siglo XIX de nuestro país, con el fin de comunicar significados específicos relacionados con la memoria contrahegemónica (*Ibid.*) y un proyecto político antisistema.

⁶⁵ Es interesante revisar, por ejemplo, cómo se fueron diversificando las acciones colectivas en las calles, el Informe del PNUD Desarrollo Humano en Chile. Los tiempos de la politización, del año 2015. El estudio se da cuenta de la forma en que los chilenos ejercían la “ciudadanía” y su relación con el espacio público. Por ejemplo, el 57% de los encuestados indica que las marchas y protestas son una forma de participación política, así como los bloqueos de calles (55,7%), tomas de lugares de trabajo (71,3%) o establecimientos educacionales (55,2%), huelgas de hambre (62,9%) y rayados y consignas en las paredes (75,8) (PNUD, 2015).



Imagen 23. Escultura de Andrés Bello encapuchada en las protestas estudiantiles del año 2011 (Fuente: Diario The Clinic).

Posterior a estas importantes jornadas de protestas, es decir, hasta antes del año 2019, se presentan algunas intervenciones de manera aislada, como por ejemplo lo ocurrido en la ciudad de Arica, donde decapitaron cuatro bustos de los héroes de la Guerra del Pacífico, acciones catalogadas como hechos “vandálicos”. Sin embargo, ninguna de estas ha demostrado características de persistencia en el tiempo o iteración.

En el ámbito de la performance artística, en el año 2015 Enrique Matthey realiza el proyecto “La Resurrección de los Muertos” (Imagen 24), donde cubrió con cinta adhesiva 24 estatuas, entre ellas las de Andrés Bello, Pedro de Valdivia y Bernardo O’Higgins y las del entorno de la Plaza Baquedano. Sobre éstas recreó los diseños del pueblo selknam “en un ejercicio de yuxtaposición histórica y cultural, donde se advierten los signos de dominación colonial y genocidio” (Suazo, 2020). El artista explica su propósito: “Cuando hablo de que resuciten estos monumentos, me refiero precisamente a volver visible aquello que por el hábito se ha vuelto invisible. Que se vuelva a percibir,

a revivir, a salir de la rutina y a recobrar la capacidad de asombro que se ha neutralizado, anestesiado, adormecido, si es que no muerto” (*Ibid*).



Imagen 24. Intervención artística realizada en el año 2015 por el artista Enrique Matthey (Fuente: Radio U. de Chile).

En el año 2019, para la conmemoración del 8 de marzo, conocido como 8M, se instaura la Huelga General Feminista, en la cual alrededor de 73 esculturas y bustos fueron cubiertos con pañuelos verdes en su boca y nariz. En las comunas de Santiago y San Miguel, la acción es coordinada por la Brigada de Arte y Propaganda, la cual tuvo sus orígenes un año antes, a partir de los cuestionamientos sobre la forma de la conmemoración por parte del Estado y las distintas instituciones públicas y privadas el Día Internacional de la Mujer.

El 2018 fue decisivo, se partió con el cuestionamiento hacia la violencia, hubo una serie de casos muy brutales de violencia y femicidios, las mujeres se tomaron diversos espacios educativos también durante el mayo feminista. Entonces, se generó un cuestionamiento de por qué estamos sufriendo estas cosas nosotras las mujeres, las disidencias. Llegamos a la conclusión de que hay una violencia estructural’(Bruna, 2020).



Imagen 25. Campaña de la Coordinadora 8M en la intervención del 2018 de más de 70 esculturas en Santiago y San Miguel (Fuente: Biobío Chile).

Esta es una de las primeras expresiones tangibles de cómo se activa un monumento a partir del performance de protesta sobre los monumentos públicos y es una antesala de lo ocurrido en octubre del mismo año. El giro de las intervenciones fue en la forma de conmemorar el 8 de marzo, que hasta hoy tenía una connotación distinta, ya que el Gobierno de turno organizaba las celebraciones oficiales, destacando el aporte de la mujer en la vida social. Sin embargo, en ese año, las “conmemoraciones” adquieren un carácter de denuncia, relacionado con el trabajo doméstico, la violencia y la discriminación de género (Ferrer, 2019). Además, este movimiento se articula con diversas organizaciones feministas del campo profesional, académico y de dirigencia

social, cuyas principales acciones fueron, a modo de ejemplo, el cambio de nombre de calles y estaciones de metro, junto con la intervención de los monumentos públicos (imagen N° 25). La intervención consistió en cubrir la boca de las esculturas con un pañuelo verde, símbolo de las luchas por los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres, sobre algunos personajes históricos para la historia de Chile. Con ello, el monumento se convierte en una agencia política y se posiciona como un enunciado performativo⁶⁶. El monumento pierde la dualidad que tenía como objeto conmemorativo o cotidiano; con las acciones de intervención, el monumento “aparece” o se revela (se deja ver) en el espacio público, como un elemento que adquiere relevancia al adquirir a partir de la acción colectiva.

Con lo revisado hasta ahora sobre la performance de protesta ocurrida desde el inicio de los ‘80 hasta las primeras décadas del siglo XXI, se destacan, entre otras, las formas de organización de las intervenciones en situaciones de conflicto social. En principio, eran promovidas principalmente por colectivos artísticos que tenían una opinión y postura política sobre la dictadura, debido al quiebre democrático del país. Posteriormente, debido a la censura y la violación a los derechos humanos, las agrupaciones y organizaciones de la sociedad civil empiezan a crear diversos repertorios, cuyo principal objetivo es la denuncia pública sobre la violación a los derechos humanos a través de la representación del cuerpo en diversas materialidades

⁶⁶ Una de las razones por las que aparecen los monumentos y se transforman en enunciados u objetos performativos (Tisi, 2023) se debe a tres variables principales; una es la ubicación en el espacio urbano, la que se relaciona principalmente con plazas y parques, por lo tanto son espacios que permiten la congregación de público, la imagen representada (símbolos manchados) y las nuevas epistemologías relacionadas con la interpretación o cuestionamiento del pasado y cómo se abordará la historia en el futuro.

y fotografías. Esto se observa en una diversidad de manifestaciones, que van desde las acciones materiales e inmateriales, permanentes como efímeras. A medida que estas acciones van teniendo más presencia pública, se realiza una cooperación entre ambos actores que trabajan en distintos espacios e instancias. Como se ha mencionado anteriormente, una de las particularidades del performance (Alcázar, 2014) es su carácter situacionista al integrar elementos del espacio público y el entorno físico donde se desarrollan, de esta manera, las acciones durante la época toman del entorno y lo transforman como un dispositivo de protesta; como por ejemplo la línea de la calle o el camión de leche, elementos que se transforman en símbolos que poseen un mensaje político y social.

Al respecto, Benjamin (2003) sostiene que las ciudades son extensos depósitos de historia que pueden leerse como un libro, siempre y cuando se cuenten con los códigos adecuados para su interpretación. Con esto se afirma que los diversos elementos urbanos, como la línea de la calle, el monumento, las fachadas de los edificios, los automóviles, pueden ser usados como dispositivos de protestas. Es decir, los objetos urbanos se transforman en elementos performativos de acuerdo con las circunstancias históricas, políticas y culturales, por lo tanto, es posible observar claramente cómo los repertorios durante las jornadas de protesta pública se inspiran en la realidad y crean situaciones nuevas.

El propósito de estas performances de protesta es constituirse como un llamado de atención y provocar a los espectadores que frecuentaban estos espacios, tal como menciona Richard (1987, p. 3) en los años '80, en que las acciones buscaban alterar el orden imperante. Además, tenía la “necesidad de revisarlo todo y de deconstruir todos

los artificios de representación puestos al servicio de la tradición y sus ilusionismos” (*Ibid.*), a fin de crear conciencia en los distintos sectores de la sociedad. A pesar de lo anterior, la ocupación del espacio público con protestas masivas no se dio de manera permanente durante los años posteriores de la dictadura, sino que se presenta como ciclos⁶⁷ que están asociados a los movimientos sociales que se presentan a partir de la década de 1980.

Cada uno de estos ciclos (Pleyers, 2024) posee temas y contextos históricos y políticos particulares que ayudan a entender cómo el performance de protesta se fue desarrollando en Chile. Con respecto a esta idea, es necesario señalar que cada una de estas etapas ha sido protagonizada por distintos actores de la sociedad. Generalmente personas adultas de organizaciones civiles y universitarias que respondieron ante las demandas políticas de su época basadas en objetivos, intereses y creencias individuales, que combinaron distintas estrategias para manifestar públicamente este descontento. Un ejemplo de ello fue la estrecha cooperación entre artistas y organizaciones sociales durante la dictadura, donde se combinaba la acción política con reflexión estética.

Después, en la década de los noventa y con la llegada de la democracia, la convulsión social se presenta con menos intensidad en las calles; los repertorios del performance no son noticias, por lo tanto, los enunciados en la prensa son escasos y no se logra identificar a los protagonistas, más allá de los pueblos indígenas, siendo

⁶⁷ Pleyers (2024) realiza la diferenciación entre movimiento social, cambio político y cambio social, explica que cada uno de estos movimientos no son sucesivos; o sea una crisis no generará por sí misma un cambio social, ya que depende de la capacidad de los actores sociales de avanzar en nuevas visiones políticas.

que se cumplían los 500 años del Descubrimiento de América en el año 1992. Es en esta conmemoración donde se pueden encontrar las primeras huellas de la performatividad sobre los monumentos, aunque suceden de manera aislada, y son de carácter efímero y transitorio.

Posteriormente, en los 2000, se produce un giro en los protagonistas, por ello se denomina “revolución pingüina”. Fueron ellos promotores del descontento social y la protesta, donde se mantienen sus formas tradicionales como marchas, cortes de calles y además, la producción de bailes y cantos, siendo la consigna más importante “educación gratuita de calidad”. Esta frase traspasa las fronteras temporales y se mantiene en el presente; se amplían, además, el inventario de repertorios y constelaciones del performance, cuya actualización se deriva en expresiones sociopolíticas, donde los cuerpos de los estudiantes adquieren un mayor protagonismo, a partir, por ejemplo, de la caracterización de los *zombis*, de los bailes temáticos, la besatón o el funeral por la educación. En esta década empiezan a utilizarse las redes sociales, lo cual permite otras mediaciones de la protesta. La poca o escasa difusión en los medios de comunicación social no fue un impedimento para conocer los repertorios porque se transmitían en las redes sociales todos aquellos dispositivos que tenían acceso al internet, lo cual generó una nueva forma de mediación sobre la experiencia de ocupación de los espacios públicos (Sierra, 2019).

A partir del uso de las redes sociales durante las protestas del 2011, se identifican los inicios del activismo digital en Chile, lo cual implica que los repertorios del performance se amplían hacia estos nuevos elementos. Siguiendo esta idea, surge la pregunta sobre lo que se entendía por performance hasta ese momento, pues si se

acepta la idea de que Phelan (2011) y otros teóricos del performance afirman que por definición el performance está asociado a su desaparición y a lo que se desvanece con el tiempo, por lo tanto, cabe preguntarse: ¿cómo pueden ser entendidos estos nuevos repertorios con su transmisión en redes sociales? Es decir, se mantendría esta forma binaria de comprenderlo como algo que existe y luego desaparece, o es posible plantear opacidades en torno a lo que es y no es performance en este nuevo contexto de los activismos digitales⁶⁸. Sobre esto, se sostiene que es fundamental entender cómo las performances emplean estas tácticas para reafirmar las acciones colectivas. Más allá del registro, estas prácticas son una manera de preservar los conocimientos y memorias públicas a través de la participación colectiva y pública.

2.2 Constelaciones del performances y monumentos performativos.

La intervención a los monumentos públicos es un fenómeno que debe ser analizado a partir del contexto histórico mundial denominado como “ola iconoclasta”, que se desarrolló en Europa en el año 2015 y en Estados Unidos en 2017 y, casi como un efecto dominó, se produce de manera simultánea en América, Asia y África. Es crucial señalar que Chile no fue la excepción frente a este fenómeno de intervención de sus monumentos públicos, cuyas imágenes fueron ampliamente difundidas en medios de

⁶⁸ Los activismos digitales surgen con la llegada de las redes sociales y se basan principalmente en la puesta en escena de protestas tradicionales que están limitadas por el tiempo, y que gracias al internet pueden perdurar y circular por más tiempo en lo público, permitiendo de esta manera mantener la discusión por un tiempo más prolongado (Millaleo & Velasco, 2013). Este tema se profundizará en el siguiente capítulo; es necesario plantearlo en términos teóricos, ya que implica una redefinición de lo que entendía por performance hasta ese momento, cuyas principales líneas de investigación provienen del Centro de Estudios del Performance de la Universidad de Nueva York.

comunicación social, redes sociales y comentadas abiertamente en la academia, cuyos análisis se detallarán más adelante en los casos de estudio.

Para comprender los diferentes discursos e interpretaciones sobre las acciones dirigidas a los monumentos durante el periodo del desarrollo de esta investigación (2019-2021), es crucial considerar los antecedentes no sólo históricos, como se expuso en el apartado anterior en relación con los repertorios de protesta en Chile, sino también cómo estos hechos fueron explicados por los distintos actores sociales, quienes formaron una opinión sobre las intervenciones a los monumentos públicos durante el denominado ‘estallido social’, que comenzó en nuestro país el 18 de octubre del 2019.

Comprender los discursos sobre la intervención de los monumentos se relaciona con la idea de Van Dijk (2009) sobre sociedad y discurso, indicando que el contexto social influye en la producción y comprensión de las distintas interpretaciones fenomenológicas, en la que el lenguaje de los usuarios adapta su comportamiento lingüístico, según la situación social e histórica en la que se encuentran. Entre estas narrativas se identifican principalmente tres enfoques: el discurso oficial del estado-nación, que se centra en la pérdida material de las obras como elementos representativos de la identidad nacional; el segundo es el discurso académico⁶⁹, que intenta explicar el fenómeno desde nuevas concepciones del patrimonio y adopta posturas críticas frente a la prensa y la institucionalidad; y el discurso que se difunde en los medios de comunicación social, cuyo foco se centra en la violencia y vandalismo hacia los monumentos.

⁶⁹ Destacan, por ejemplo, en esta línea de investigación la antropóloga Francisca Márquez (2020), Rozas-Krause (2020), Magdalena Novoa (2019-2020), Celeste Rojas (2020), Claudio Lincopi (2020), entre otros.

Con respecto a los discursos oficiales, estos se desprenden principalmente de los informes técnicos del Consejo de Monumentos Nacionales⁷⁰ organismo estatal encargado de supervisar los Monumentos Públicos de Chile, el cual tuvo como principal tarea elaborar el primer informe sobre la intervención a los monumentos, el cual fue publicado con fecha del 3 de marzo de 2020, es decir, a 3 meses del 2019, el cual es utilizado como base fundamental para identificar el discurso oficial del Estado, además de posibilitar la selección del corpus de estudio⁷¹. A pesar del carácter técnico de la información, el estudio permite revelar la dimensión cuantitativa, territorial y fenomenológica, pues en enero del 2020 se habían catastrado 643 monumentos públicos intervenidos, de los cuales 413 presentan al menos un tipo de alteración⁷² y la mayoría, varios tipos de alteraciones.

⁷⁰ A la fecha se tienen alrededor de 650 fichas de registro de los monumentos que fueron intervenidos entre octubre y enero del 2020, a partir del cual se elaboró el catastro de ese año.

⁷¹ En el proyecto de investigación de agosto del 2022, se plantea en la problemática asuntos relacionados a determinar qué tipología de monumentos públicos fue mayormente intervenida, así como los personajes más recurrentes. Al respecto, se encontraron los siguientes elementos: 159 bustos, de los cuales sólo 21 fueron retirados, ya sea por las autoridades o las acciones directas durante la protesta y corresponden a: 3 de Bernardo O'Higgins, 2 a José Menéndez, 2 a Pedro de Valdivia, 1 a Cristóbal Colón, el resto corresponde a una unidad y destacan las figuras de Andrés Bello, Camilo Henríquez, Diego Portales, Capitán Ignacio Carrera Pinto. 177 esculturas, de las cuales 10 fueron retiradas de su base y corresponde a Escultura en homenaje al bombero Voluntario, Pedro de Valdivia, Francisco de Aguirre, Arturo Prat Chacón, Diego de Almagro y General Baquedano. 14 obeliscos, de los cuales sólo 1 sufrió daños mayores. 20 memoriales presentan rayados con pintura y grafiti, elementos adheridos o elementos abrasivos, ninguno sufrió daños graves como retiros o colapsos de 16 placas, de las cuales solo tuvieron una, un daño mayor la cual fue retirada.

⁷² La "alteración" de monumentos se extiende por todas las regiones de Chile, con un mayor número de casos reportados en las regiones Metropolitana, Coquimbo, Valparaíso y del Biobío, como muestra la gráfica. El estudio también identifica diferentes tipos de intervención, clasificando como "daños menores" el rayado y la adhesión de elementos, mientras que los "daños mayores" incluyen la deformación, pérdida de piezas, grietas, fisuras, pérdida de material, colapso, retiro, reemplazo o incluso la quema de los monumentos públicos (Consejo de Monumentos Nacionales, 2020, p. 10).

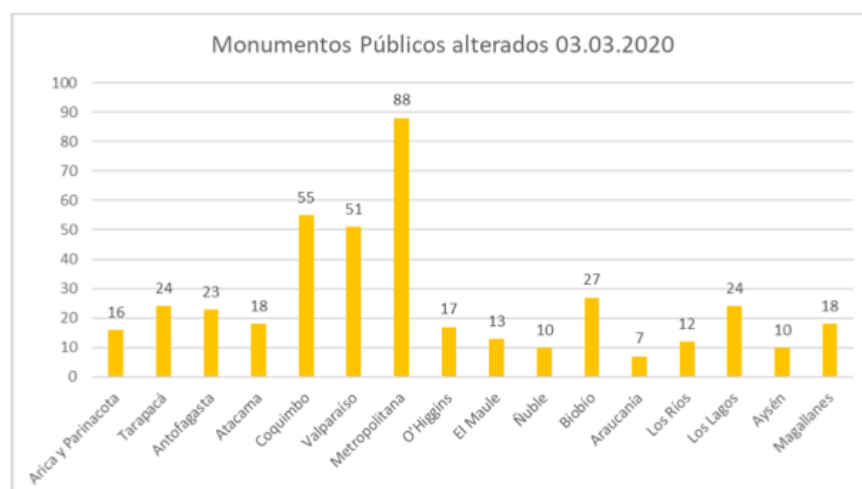


Imagen 26. Catastro de monumentos públicos alterados en marzo del 2020 (Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, 2020).

El informe se centra en realizar un registro de las tipologías de alteraciones sobre los monumentos, con el fin de conformar un archivo, orientado a futuros procesos de conservación y restauración⁷³. Este estudio sería la primera capa para comprender y dimensionar asuntos relativos a las significaciones e interpretaciones de estos hechos. Estos reportes técnicos validan una narrativa relacionada con el “daño” y validan una retórica sobre el pasado, sin profundizar en las jerarquías y los recursos simbólicos que están operando en la intervención del monumento. Estas formas discursivas son traspasadas a la prensa, donde semana a semana la intervención a los monumentos se transforma en una discusión mediática, donde de manera repetitiva se lee sobre la violencia sobre los monumentos, la vandalización de las esculturas, la falta de reconocimiento del pasado y respeto hacia los héroes.

⁷³ Debido a la naturaleza de la información proporcionada, no se detallan registros sobre los motivos gráficos, materialidades utilizadas en la intervención, una clasificación de elementos colgados o pegados o identificación de las frases que se repiten. Más bien, ofrece un análisis basado en alteraciones materiales sobre la superficie de los monumentos.

A pesar de aquello, los aportes de este informe logran identificar aspectos importantes; como, por ejemplo, que las acciones sobre monumentos públicos ocurrieron en todas las regiones de Chile, como se muestra en la imagen N°26. Lo que sugiere es que no fue una situación exclusiva de las grandes ciudades, sino que se entiende como un fenómeno multiterritorial, el cual se presenta de manera simultánea en varias regiones de Chile. También, permite comparar las acciones y personajes afectados, es decir, se proyecta la dimensión espacial y política considerando las especificidades culturales y geográficas de cada región.

Debido a la dinámica de la protesta pública, se empiezan a difundir distintas publicaciones de carácter académico cuya idea principal era explicar el fenómeno en cuestión. En este sentido, hay posturas relacionadas con procesos de descolonización del pasado y las principales figuras de representación de la identidad nacional (Alvarado & Quezada, 2021; Lukinovic, 2020; Quezada & Alvarado, 2020; Rojas & Alvarado, 2021). Otras, en cambio, se centran en la discusión sobre el patrimonio y los procesos contramonumentales (Badilla, 2024; Badilla & Aguilera, 2021; Bustamante Danilo, 2023; 2014, 2021 y 2023; Ferrada-Aguilar, 2021). Desde otra mirada disciplinas, un enfoque se refiere a la forma de ocupación de los espacios públicos (Cárdenas, et. al., 2021; Aguilera, 2019; Márquez, 2014; Márquez, et. al. 2020). Finalmente, los trabajos relacionados con la memoria (Aguilera & Badilla, 2022; Ferrada-Aguilar, 2021). Estas investigaciones describen las diversas constelaciones⁷⁴ del performance por los

⁷⁴ Entre las principales constelaciones descritas se encuentran las de tipo material: travestismo, vestiduras, sustituciones, rallados, agregados, pegado de elementos en papel y en términos inmateriales: cantos, iluminaciones y proyecciones, intervenciones de arte, además de las transformaciones digitales del monumento.

activistas y se orientan a realizar un registro visual, audiovisual y georreferenciación de las acciones sobre los monumentos⁷⁵.

El monumento público hasta el año 2019 había sido entendido exclusivamente desde el patrimonio, asociado a la idea de una monumentalidad monolítica perdurable y resistente al tiempo. Esta visión casi inamovible se ha centrado principalmente en la dimensión física del monumento, es decir, sólo en su constitución material del elemento y su relación con la historia de los Estados, que los disponen como dispositivos en el espacio público con el fin de admirar a ciertos personajes para crear una conexión con la identidad nacional (Riaño, 2021; Lukinovic, 2020; Márquez, 2020 y 2021). Bustamante y Placencia (2023) profundizan sobre el tema proponiendo que éstas constituyen una nueva forma de ocupación del espacio público durante el estallido social en Chile, denominado como un fenómeno de "desmonumentalización", cuya raíz se centra en la reivindicación de identidades y memorias silenciadas y subalternas, así como también en las acciones políticas que cuestionan el modelo social, cultural y económico vigente (p. 319). Se señala, además, que se debe realizar una crítica a la discusión institucional, pues esta se ha centrado mayormente en el ámbito del patrimonio cultural⁷⁶, enfoque que no sería adecuado para explicar las prácticas sociales que se desarrollaban en torno a los monumentos. En palabras de Bustamante y Placencia (2023):

⁷⁵ Durante la época, también se realiza el "Primer Seminario Latinoamericano de Monumentos Públicos y Esculturas Urbanas", organizado por el Centro Nacional de Conservación y Restauración en el año 2020. Dos años más tarde se realiza el conversatorio en torno a la publicación "Sobre Monumentos"; en estas instancias las conversaciones trataron principalmente los temas relativos a la conservación y restauración de las esculturas.

⁷⁶ El Estado fue uno de los principales protagonistas en plantear el discurso de pérdida patrimonial, principalmente al mandato legal derivado de la Ley 17.288 de Monumentos Nacionales, además, se vio superado a nivel institucional por la falta de recursos, lo complejo y masivo del fenómeno.

El aparato estatal, lejos de incorporar las reinterpretaciones simbólicas del espacio público, a través de sus monumentos, edificios y elementos conmemorativos, ha insistido en la promoción de una visión clásica y monolítica de lo patrimonial y la implementación de medidas de resguardo, conservación y restauración como principales respuestas a las intervenciones (Bustamante y Placencia, 2023, p. 315).

Otra área de investigación académica ha sido la que se aparta del discurso de la monumentalidad y el patrimonio, abordando el monumento como una memoria situada, donde las intervenciones se interpretan como activismos de la memoria a partir de prácticas performativas⁷⁷.

En otro orden de cosas, las intervenciones ocurridas entre octubre del 2019 y marzo del 2020 también abrieron un amplio debate sobre las acciones sobre los monumentos en los medios de comunicación social⁷⁸ los que cubrieron los casos más relevantes, concentrándose en Santiago, Valparaíso y Concepción. A pesar de que es

⁷⁷ Archivo digital generado a partir del proyecto Fondecyt posdoctoral 3210074, “Movimiento Monumental. Negociación, creación y disputas por la memoria colectiva en el espacio público en Chile Constituyente” (2021-2024), página web <https://www.mnmnt.cl/>. Uno de los principales resultados de estas iniciativas es la creación de la plataforma Geomonumenta, que es un registro georeferenciado chileno sobre las acciones en los monumentos públicos. También se crea el archivo “Antes del Olvido”, proyecto que consistió en levantamiento en 3D de los monumentos intervenidos durante el estallido social, por el artista visual Felipe Baeza.

⁷⁸ Los medios de prensa de todo el país publicaron diversas notas, columnas y reportajes relacionados con los monumentos, destacan, por ejemplo, los de Pía Acevedo, “Monumentos Públicos y el valor de la discordia”, en El Mostrador, Santiago, 31 de octubre de 2019, disponible en: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/10/31/monumentos-publicos-y-el-valor-de-la-discordia/>. Abril Becerra, “Patrimonio intervenido durante las movilizaciones: ¿hacia una reescritura del pasado?”, en Diario Universidad de Chile, Santiago, 19 de octubre de 2020, disponible en: <https://radio.uchile.cl/2020/10/19/patrimonio-intervenido-durante-las-movilizaciones-hacia-una-reescritura-del-pasado/>. “Indignación y patrimonio: del lugar común a la reflexión”, en The Clinic, Santiago, 22 de agosto de 2022, disponible en: <https://www.theclinic.cl/2022/08/22/indignacion-y-patrimoniodel-lugar-comun-a-la-reflexion/>. “Protestas contra monumentos colonialistas: El otro estallido chileno que la pandemia dejó en pausa” en Diario CNN, Santiago 30 de junio 2020, disponible en https://www.cnnchile.com/pais/protestas-monumentos-colonialistas-otro-estallido-social_20200630/. Rocío Montes “La disputa simbólica en Chile por el monumento del epicentro de las protestas”, Santiago, Diario el País 17 de octubre 2020, disponible en <https://elpais.com/internacional/2020-10-18/la-disputa-simbolica-en-chile-por-el-monumento-del-epicentro-de-las-protestas.html>.

Cabe señalar que la conservación y mantención de los monumentos públicos se regula por la Ley 17.288 de Monumentos Nacionales. Esto no tiene relación con lo que se indica en el texto principal.

un fenómeno que tuvo un carácter nacional y multiterritorial, la prensa regional, si bien aborda los casos de otros lugares, plantea una versión distinta a la de los periódicos nacionales. En ellos se indica que las intervenciones a los monumentos son acciones relacionadas con la protesta y no enfatizan la idea de la pérdida monumental. En consecuencia, en términos conceptuales y de contenido, al igual que en otros periódicos de América, se presenta la misma narrativa asociada al vandalismo, la destrucción, la pérdida del patrimonio y la historia, lo que refleja una perspectiva sobre la manifestación pública y la intervención en los monumentos públicos asociada a la ilegalidad y la visión negativa hacia el fenómeno en estudio.

Los medios de comunicación social generaron su propio régimen escópico⁷⁹ en torno a la intervención de los monumentos públicos, que, a diferencia de los periódicos de América, estos logran visualizar la potencia de las intervenciones en los monumentos y los lugares de enunciación. Dado lo anterior, la naturaleza de la información proporcionada por la prensa, las imágenes resultan insuficientes, a veces confusas y repetitivas para realizar el análisis de las performances de protesta; por lo tanto, se recurrió a las imágenes obtenidas de redes sociales y colectivos, sobre todo en aquellos registros de carácter testimonial y los provenientes de la inscripción etnográfica, que se relaciona con la presencia de los cuerpos en el espacio público, siendo un elemento central de la definición de performance: “el cuerpo humano se vive

⁷⁹ El teórico francés Christian Metz introdujo el término "régimen escópico" en el texto *El significante imaginario* (1982) para diferenciar el cine del teatro, señalando que, en el cine, la representación visual está separada del objeto "real". Otros autores amplían su uso a otras tecnologías visuales como la fotografía, la televisión y las redes sociales, las cuales implican un orden visual no natural operando en un nivel pre-reflexivo que determina códigos dominantes del ver y del ser sobre el ver en una cultura y época determinada (Jay, 1995).

de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de las nociones de género, sexualidad, raza, clase y pertenencia” (Taylor & Fuentes, 2011, p. 12). En consecuencia, estos registros, centrados en los protagonistas (*performers*) cuyas experiencias provienen del estar aquí y el ahora, posibilitan visualizar las acciones desde diferentes ángulos de una acción y son a partir de los cuales permiten los siguientes análisis.

2.3 Monumentos performativo en Chile: Casos de estudio.

Una de las características del estallido social⁸⁰ que comenzó el 18 de octubre en Chile, fue la ocupación masiva de los espacios públicos, que incluyó la destrucción de bienes públicos y privados, como las estaciones de metro, las instalaciones comerciales, mobiliario urbano y la realización de multitudinarias marchas ciudadanas en todas las regiones del país, como la realizada el 25 de octubre, catalogada como la más grande de la historia⁸¹(Lissardy, 2020), donde alrededor de tres millones de personas salieron a las calles, cuyo punto de encuentro fue la mayoría de las veces monumento público⁸². Además de las formas de protesta institucional, se combinan los activismos ciudadanos

⁸⁰ Sobre el denominado estallido social chileno, existe una variada bibliografía disponible para su análisis, entre ellos, *On the Chilean Social Explosion* (Woods, 2022), el Informe Anual del Observatorio de Conflictos del año 2020 (Joigant, et. al., 2020)), y *El Despertar Chileno* (Ganter, et. al, 2022).

⁸¹ En un reciente estudio se ha cuestionado que esta marcha haya sido la más grande de la historia. A partir de una metodología en la que se utiliza la fotografía aérea y el mapeo urbano, se determinó que habrán asistido alrededor de 354.167 personas y no más de un millón como fue informado en un comienzo (Vergara-Perucich, 2024).

⁸² El monumento se entiende desde distintas disciplinas, sin embargo, para esta investigación, la noción de monumento tiene una estrecha relación con el poder y son parte de las políticas de memoria del Estado-nación (Gutiérrez, 2014).

propios de las revueltas urbanas⁸³ y las intervenciones a los monumentos públicos, a partir de distintos repertorios, tales como pintado, rayado, sustitución, vestiduras, travestismo, entre otros (Lukinovic, 2020) y acciones intangibles como cantos, proyecciones lumínicas y bailes en torno a ellos.

A pesar de que las manifestaciones se desarrollaron de manera diversa en cada región, en cada una las acciones performativas fueron adaptadas a los contextos locales. Este fenómeno, según explica a partir del concepto de multirritorialidad de Haesbaert (2013), y se observa en la imagen N° 27, donde se pueden ver factores como la presencia de los pueblos originarios, las condiciones socioeconómicas, las condiciones geográficas y la distancia respecto a la capital del país, lo cual es percibido como centro de poder político, influyeron en estas manifestaciones, las cuales se encontrarían unidas a las relaciones de poder y desigualdad en el espacio. A partir de esta imagen se evidencia una amplia gama de expresiones del performance que reflejan la identidad local en constante transformación y se ajustan a las particularidades de cada área geográfica y cultural; un ejemplo de aquello es, por ejemplo, las imágenes reemplazadas en los monumentos arrancados, los cuales están relacionados con esta historia local.

De modo similar, García Canclini (2011) plantea que los monumentos públicos representan una temporalidad histórica en un espacio social, como la ciudad, donde pasado y presente coexisten, están en constante disputa y se manifiestan a través de frecuentes intervenciones. En consecuencia, las acciones performativas permitieron la

⁸³ El concepto de revuelta urbana se enmarca en la definición de la política contenciosa de Tilly, que combina acción colectiva y política que buscan modificar, influenciar o desafiar las estructuras de poder existentes (Somma, et. al. 2024).

Se incluyen actividades de desmonumentalización, con la remoción de figuras coloniales y la instalación de símbolos que buscan resignificar y reparar una historia ignorada y distorsionada. Sin embargo, al revisar las esculturas derribadas, no todas corresponderían al periodo colonial; por tanto, el mapa presenta una conceptualización de la colonialidad distinta a la de los definidos por la historia.

Las acciones de derribo de monumentos comenzaron en La Serena el día 20 de octubre, es decir, a solo 2 días de comenzado el estallido social, cuando se retira e incendia la escultura de Francisco de Aguirre; luego, el 29 de octubre, fue el turno del busto de Pedro de Valdivia en el centro de la ciudad de Temuco. Después, en Concepción, el busto de Valdivia fue arrancado y empalado frente a la estatua de Lautaro, en Collipulli, por su parte, se arranca de su plinto a Cornelio Saavedra⁸⁴. Posteriormente, en Arica, el 1 de noviembre fue derribada la escultura de Cristóbal Colón y al día siguiente, en Cañete, la escultura de Valdivia. El 4 de noviembre en Punta Arenas se destituye el busto de José Menéndez y se deja a los pies de la escultura del hombre *selk'nam* en la plaza principal de la ciudad. El jueves 14 de noviembre se derribó con sogas la estatua de Pedro de Valdivia en la ciudad de Concepción y así empieza, como un efecto dominó, el derribamiento de las esculturas en todo el país⁸⁵.

En relación con criterios de selección de los casos de estudio, se establecieron la recurrencia de intervención sobre los monumentos, es decir, los que ya habían sido

⁸⁴ Es importante entender que estudiar los monumentos desde la performatividad y el performance implica estudiar los procesos de intervención no como acontecimientos amorfos, sino observando y describiendo su estructura diacrónica, es decir, sus secuencias temporo-espaciales, ya sea a nivel geográfico como a nivel individual, pues las acciones tienen un principio y un final, presentando secuencias asimilables en términos analíticos pero interrelacionadas en la vida social (Véase Bianciotti & Ortecho, 2013).

⁸⁵ Para conocer el desarrollo de la cronología del estallido social se sugiere revisar el artículo del Diario DW español: “La cronología del estallido social de Chile”, de José Urrejola, del 25 de noviembre de 2019.

intervenidos anteriormente durante estos episodios los días anteriores, la alta cobertura mediática en la prensa y el tipo de performance realizado. Es relevante destacar que, del universo de estatuas intervenidas, según el catastro del Consejo de Monumentos Nacionales, solo una minoría son representaciones de mujeres (dos esculturas), mientras que el resto corresponden a hombres, mayormente identificados como "héroes" de la época de la Conquista y Descubrimiento de Chile o América (como Cristóbal Colón, Pedro de Valdivia, Diego de Almagro y Bernardo O'Higgins), así como figuras de periodos posteriores, como Ignacio Carrera Pinto, que se asocia a la Guerra del Pacífico, además de representantes de la colonización del extremo sur de Chile, conocida como Pacificación de la Araucanía (Vicente Pérez Rosales y José Menéndez).

Los casos de estudio que se presentan a continuación tienen como propósito analizar las acciones performativas sobre los monumentos y cómo estas activan dichas estructuras a través de diversas expresiones político-estéticas. Se define para esta investigación que activar un monumento implica tensionar su significado y su validez en el espacio público, que se expresa a partir de diversas performances. Esta tensión genera una disputa entre quienes desean conservar el monumento y quienes buscan destituirlo, creando una fricción en las identidades contemporáneas. Activar un monumento implica cuestionar su representación y vigencia, ya que su presencia en el espacio público y su materialidad validan y perpetúan su existencia en el tiempo. Sin embargo, su percepción cambia con las transformaciones políticas, sociales y culturales de la sociedad. Así, la destrucción o intervención del monumento conlleva un proceso de transformación de su simbolismo y ha sido interpretado como una iconoclasia (Gamboni, 2014; Naomi May, 2012; Otero, 2012). Sin embargo, esta transformación no

implica necesariamente un cambio en el monumento o su desaparición del espacio público, como imagen, sino que forma parte del fenómeno social relacionado con las interpelaciones al poder político en los casos de conflictos sociales.

La intervención de monumentos públicos implica prácticas creativas, simbólicas y afectivas⁸⁶ que provocan reacciones emocionales, resistencia o modos de agencia de la identificación colectiva. Los ciudadanos pueden reconocerse o no con los valores del monumento representado, los cuales, además, varían en la medida en que las concepciones políticas y sociales cambian con el tiempo (Koselleck, 1993). En este sentido, es un error pensar que el monumento está dirigido a todo público, pues el artista al crear una escultura o un busto presupone o construye una idea de lo que quiere provocar en el espectador, o sea, de manera consciente se crea una figura idealizada sobre alguien, a quien le entrega atributos de héroe⁸⁷ con el fin de lograr siempre una admiración por la persona representada. Por consiguiente, el resultado es una escultura sobre un personaje ficticio que está relacionada con un área de su vida, para lograr esa admiración y la construcción de una narrativa relacionada con el héroe, para lo cual se exageran algunas características físicas o emocionales que son

⁸⁶ Belletani y Panico (2016) establecen que los monumentos cumplen varias funciones, entre ellas las emocionales, y se refieren a la valoración positiva o negativa que tienen los espectadores sobre la imagen representada, la cual se define a partir del binomio euforia/disforia. Las emociones relacionadas con la euforia pueden ser emociones agradables o recordar sucesos incómodos y la disforia se produce cuando los monumentos no afectan a los espectadores, denominándolos “monumentos fríos” (p. 34).

⁸⁷ De manera similar, Butler y Athanasiou (2017) plantean que la supervivencia del héroe está relacionada con la producción de los marcos de reconocimiento y reconocibilidad. El primero se refiere a la formación de la identidad; por ello, los héroes representados en los monumentos se esculpen como victoriosos, a quienes se les debe rendir tributo por sus virtudes patrióticas. Estos valores, aceptados por la sociedad, se transforman en normas implícitas; en consecuencia, son personas dignas de reconocimiento. El segundo se refiere a las condiciones bajo las cuales un héroe puede ser reconocido como un sujeto válido socialmente. Por esta razón, los héroes no suelen ser representados muertos o agonizantes, ya que no serían reconocidos ni admirados. Por lo tanto, la representación del héroe no solo se erige a partir de construcciones míticas, sino también sobre regímenes normativos que se alimentan de valores sociales determinados y diferentes formas de legitimación.

materializadas en la escultura en expresiones físicas, posturas, miradas o vestuario y omitir algunas características sobre este⁸⁸.

La idea anterior se complementa con la ubicación del monumento en el espacio público o la ciudad, para lo cual uso el concepto de “campo expandido”⁸⁹ de Rosalind Krauss (1979), pues este cumple la función estratégica de aumentar el impacto del personaje en lo público. En otras palabras, la escultura debe tener presencia en la calle o en la plaza, debe ser vista y destacarse de otros elementos urbanos como el mobiliario o la arquitectura; en consecuencia, dependiendo de ese contexto, constantemente compite por un protagonismo; de lo contrario, el monumento pasa desapercibido (Bogart, 2018), cumpliendo una función decorativa en un parque o plaza.

En el caso contrario, cuando el monumento se transforma en un eje articulador de la representación y se configura como un elemento integrador con lo urbano, en ocasiones no logra convertirse en un referente histórico ni tampoco alcanza una interacción con el espectador. Al respecto, Lefebvre (Lefebvre, 2013 (1974)) explica que el monumento posee la capacidad de “horizonte de sentido”, o sea, genera múltiples interpretaciones: “multiplicidad definida e indefinida, una jerarquía cambiante, de modo que un sentido u otro pueden pasar a un primer plano en un momento dado, por y para una acción” (p. 264). Con ello la ubicación no siempre resulta la idónea para instalar la escultura, pues los lugares poseen experiencias humanas, una historia, una

⁸⁸ Dwyer (2004) establece que el monumento debe ser entendido como un texto conmemorativo, es decir, un discurso político hecho material, cargado de intenciones del artista, estrategias textuales e interpretaciones de los lectores.

⁸⁹ La idea de campo expandido en relación a la escultura, también se configura como un lugar donde se realizan acciones en tiempo real y se crean significados (Tisi, 2023) que estimulan la participación más allá de la acción de mirar, permitiendo la interacción entre los ocupantes, a partir de la activación de memorias, sentidos e identidad.

cultura e identidad que no permite el diálogo con el lugar, con el espacio y el paisaje (Augé, 2000; de Certeau, 2000).

Otros de los elementos importantes en la construcción de los monumentos se relacionan con su diseño, pues en general nos enfrentamos siempre a un plinto de forma rectangular utilizando como materialidad el cemento, cuya escultura también posee características relacionadas con los modelos clásicos de representación de la figura del héroe (Gutiérrez, 2014), elaborados en bronce y mármol, cuyos rasgos se encuentran en Grecia o Roma (Bogart, 2018). Por lo tanto, aunque nos enfrentemos a esculturas relacionadas con la historia de un país, en términos de imagen y representación⁹⁰, se encuentran alejadas de la identidad o cultura nacional o regional. En relación con esta idea, Freedberg (2021) explica que las figuras representadas en el espacio están constantemente siendo juzgadas en el escrutinio público y, en este binomio de euforia o disforia, invitan al espectador a tener una adherencia hacia la imagen que cambia en el tiempo, dependiendo de si está en un momento de convulsión social o no. Por lo tanto, las intervenciones a los monumentos, en estos contextos, se basan en sus prácticas culturales mediadas por la ritualidad, la repetición y el juego, lo que permite comprender las formas y los repertorios del performance durante el estallido social.

⁹⁰ Earle (2002) sostiene que, por excelencia, durante siglos se ha favorecido la imagen del héroe como forma de nacionalismo de finales del siglo XIX, que no ha dado lugar a una nueva identidad o nuevas formas de representación de esa identidad en el espacio público.

3. Repertorios del performance en los monumentos chilenos.

En el primer capítulo de esta tesis se analizaron las acciones sobre los monumentos públicos en el resto de los países de América, las que fueron ordenadas a partir de los contenidos de las manifestaciones y se identificaron las performances de protesta de tipo racista, violencia de género y reivindicaciones indígenas. Esta clasificación se realizó a partir de la Teoría Fundamentada a fin de evitar crear categorías preconcebidas sobre los fenómenos estudiados. Para el presente acápite, de manera preliminar, se proyectó utilizar la misma consideración; sin embargo, se identificaron temáticas coloniales, de género y de carácter social.

En los monumentos que conmemoran la conquista y la colonia, las intervenciones presentan un permanente contrapunto entre lo indígena y el europeo colonizador, cuyas acciones materiales provocan un cambio en la jerarquía de la alteridad, ya que se produce una inversión de las imágenes que componen el monumento, donde lo indígena asume un nuevo protagonismo en relación con lo “no indígena”, quedando este último relevado a un segundo plano, produciéndose así una inversión de los sentidos. En consecuencia, el “espacio expandido” también es afectado porque cambia la experiencia sobre la ocupación del lugar.

La nueva escenografía se reconfigura a partir de la inversión de los elementos del monumento, lo cual implica que se generen “otras monumentalidades”, o sea, se reordena la conmemoración a partir de la deconstrucción del monumento. Este conjunto de monumentos, a partir de esta inversión de sus significados, buscan convertirse en una nueva conmemoración, cuyo objetivo en las palabras de Seydel (2014) es transformarse “en una especie de campo de fuerzas en que se negocian e imponen

diversas versiones acerca del pasado” (p. 207), por lo tanto, los repertorios de sustitución de esculturas ponen en circulación representaciones alternativas sobre el pasado y una episteme situada en la conflictividad histórica con el pasado. Con la sustitución de monumentos, además, se producen nuevas apropiaciones y significados sociales del espacio público; antes eran de nadie para transformarse en el de algunos, pero nunca de todos.

La sustitución de monumentos implica una escenografía pública que pretende la construcción de nuevos relatos del pasado, cuyo fin es instalarse en el presente convirtiéndose en una historia proyectada al futuro. De la misma manera, la sustitución del monumento también puede ser entendida como una memoria en disputa (Jelin, 2017), que no tiene como objetivo debatir sobre el conocimiento historiográfico o sobre el pasado, sino cómo se recuerda desde el punto de vista político y práctico. De esta manera, al instalar una figura significativa asociada a la identidad local, las performances regionales van adaptándose a su campo expandido. Por ello, la importancia del concepto de multiterritorialidad adquiere un significado fundamental, pues permite comprender que, a pesar de que los repertorios y activaciones sobre los monumentos sean similares o tengan un carácter iterativo en el país, estos cambian una escultura por otras de acuerdo con especificidades identitarias, históricas y culturales. Retomando la idea de sutura de Hall (1996), se observa en esta intervención puntos en común, con relación a las acciones, pero no en cuanto a los nuevos elementos que operan en la intervención.

Finalmente, a partir de la sustitución de monumentos, es un ritual que permite la deconstrucción del monumento, donde se posicionan a los “otros” sobre el plinto y con

ello se disminuyen los desbalances del discurso histórico institucional. Con respecto a lo anterior, se rescata el concepto de montaje de Didi-Huberman (2008), el cual indica que los nuevos elementos que se integran, en este caso al monumento, no son una simple exposición, sino que la función del montaje sería materializar las diferencias, los conflictos y los choques mutuos con los otros. Es decir, la sustitución manifiesta la disposición de las diferencias (*Ibid.*) y la copresencia de ambas identidades en una dinámica de conflicto. En consecuencia, a partir de la reconfiguración del monumento se produce una reconfiguración simbólica de su paisaje simbólico, convirtiéndolo en un enunciado performativo.

El primer caso que ejemplifica lo anterior es el monumento a Francisco de Aguirre⁹¹ ubicado en el bandejón central de la Avenida Francisco de Aguirre, en la intersección de la ruta 5 norte, en la comuna de La Serena.

⁹¹ Esta obra es una escultura de metal, que representa al soldado español, vestido de uniforme militar, y mide 1,85 metros, y se sitúa en un plinto de granito de 1,70 mts. de alto. La escultura fue creada por el artista español Juan Adsuara Ramos, académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la ciudad de Madrid (Barreda, 2020) y en el año 1929 consiguió el Premio Nacional de Escultura de ese país.



Imagen 28. Escultura de Francisco de Aguirre de 1952 (Fuente: Consejo de Monumentos Nacionales, 2016a).

La instalación de la escultura se contextualiza en el desarrollo del Plan Serena en el año 1952 (Imagen 28) y fue donada por el gobierno español al presidente Gabriel González Videla (Editorial Diario El Día, 2016). En términos de intervención, el monumento fue incendiado en la madrugada del 11 de septiembre del año 2016, donde un grupo de personas pone un neumático alrededor del cuello y le prende fuego. Al día siguiente, el alcalde exigía penas ejemplares para tal hecho “vandálico” y de “barbarie”, ya que no era la primera vez que el personaje era sabotado (*Ibid.*). Luego, en el 2019, siguiendo con la cronología del derribo, esta escultura fue la primera en ser arrancada de su plinto en Chile; en el portal de noticias de Biobiochile.cl se describía:

En una ciudad en estado de emergencia, los manifestantes llegaron a la rotonda, cortaron el tránsito y sacaron la estatua de su base para luego lanzarla al fuego,

sumándola a la barricada que impedía el tránsito en la carretera” (González, 2019). Luego de estos hechos, la escultura fue retirada y guardada en las dependencias del municipio (González, 2019).

La literatura sobre la monumentalidad (Bogart, 2018; Gutiérrez, 2009, 2014, Widrich 2009; Thompson, 2022 y Montes, 2008) indica que una de las razones por las cuales se construyen los monumentos, es para conmemorar y transmitir valores que se consideran importantes y dignos de celebrar. En consecuencia, el monumento, en su concepción y construcción, es performativo (Lim, 2020), ya que implica la elaboración de una conciencia y comprensión histórica del pasado en el espacio público. Es por ello que el caso de este monumento nos remite a entender el “espacio expandido”⁹² del monumento. Considerando esto, el monumento a Francisco de Aguirre se encuentra en el Museo al Aire Libre, un espacio público ubicado en el bandejón central de la avenida, el cual se diseña para ser un espacio de educación y esparcimiento a la ciudadanía que alberga réplicas⁹³ de esculturas griegas y otras obras originales de destacados artistas chilenos (Sepúlveda, 2021).

A diferencia de otros espacios públicos, donde ocurrieron situaciones similares, este museo al aire libre se compone de diferentes tipos de esculturas, que de acuerdo con lo indicado por Thompson (2022) serían la estatuaria política, la escultura artística

⁹² Rodrigo Tisi (2023) expone que el espacio o campo expandido, retomando la idea de Rosalind Krauss, hace referencia a la dimensión proyectiva del lugar y se relaciona con las acciones y materialidades que ocupan en el espacio, donde el monumento no sería un elemento por sí mismo, sino que incorporaría su contexto a partir de su activación con las prácticas del performance.

⁹³ En relación a la instalación de este tipo de obras, las cuales serían una mimesis de originales, su presencia tendría como objetivo dar cuenta de ciertos ideales estético-políticos en el espacio público que se relacionan con la idea de identidad y memoria nacional. Por lo tanto, la escultura le otorga un significado al lugar, y su objetivo es incentivar la interacción ciudadana a través de distintas actividades, cuyo mensaje es entregar una sensación de orden y armonía en el espacio público (Véase Widrich, 2009 y 2014; Gutiérrez, 2014; Bogart 2018 y Thompson, 2022).

y el monumento conmemorativo⁹⁴ y, cada una de ellas, representa significados distintos y, por lo tanto, promueve valores culturales diversos en el espacio público.

De acuerdo con lo anterior, esta concepción del espacio público por medio de la instalación de esculturas aspira a crear un sentido de identificación común – identidad social/cívica – concebido para generar o intentar al menos generar una relación con el espectador o visitante. Sin embargo, las esculturas en este contexto tienen la lógica de la observación y el bienestar, el mejoramiento del habitar de la ciudad y la renovación urbana (Bogart, 2018). En otros términos, este parque se clasificaría como de arte urbano, cuyo objetivo no sería la conmemoración. En estos términos, la escultura de Aguirre no sería un elemento disruptivo en el museo, ya que se encuentra en la lógica de la obra de “arte” cuya instalación se justifica en el contexto de instalar “personajes” importantes que evocan la figura del “padre” fundador de la ciudad. Es decir, refuerza la idea de origen común, la construcción de una narrativa relacionada con la historia oficial que permitía una cohesión social; por tanto, su figura debe ser venerada y respetada.

⁹⁴ Para la autora, la estatuaría política es aquella que se instala para expresar y consolidar el poder político y para influir en la construcción de la identidad cultural de una sociedad. Según Thompson, estas estatuas no solo representan figuras históricas, sino que también reflejan ideologías y valores de quienes las erigen y mantienen. Las esculturas artísticas, en cambio, son obras que buscan la belleza y la materialización de un ideal estético, pero caen en la trampa de representar figuras históricas de manera inexacta e incompleta y, finalmente, el monumento conmemorativo lo define como objetos físicos que honran y recuerdan a personas, eventos o ideas importantes para la historia. Estos monumentos suelen ser polémicos, porque generan debates sobre qué historia se está conmemorando y a quién se está eligiendo para ser representado.



Imagen 29. Derribo de la escultura de Francisco de Aguirre el 21 de octubre del 2019, fotografía de Lautaro Carmona (Fuente: Diario Biobío).

Sin embargo, el monumento no tuvo la capacidad de hacerse parte del discurso aprehendido de la ciudad; por lo tanto, al no identificarse con este héroe, sino por el contrario, su presencia es incómoda en el espacio público. Por lo tanto, su derribo se transforma en una catarsis⁹⁵ para eliminar este “símbolo manchado”. El hecho sucedió alrededor de las 19.50 hrs. del 21 de octubre del 2019 y no era la primera vez que el monumento había sido intervenido; en años anteriores había rayado y grafitado el plinto en la parte inferior donde se escribió “genocida” (Editorial Diario El Día, 2019), aludiendo al pasado del conquistador⁹⁶. Durante la jornada de octubre, la cabeza fue

⁹⁵ Turner, en la Antropología del Performance (1988), señala que la catarsis ocurre durante las performances y permite, tanto a los participantes como a los espectadores, experimentar una transformación emocional que les permite aliviar las tensiones y conflictos internos, facilitando la resolución de las crisis individuales y sociales.

⁹⁶ La historiografía chilena, a partir de la construcción del discurso del Estado Nación, la cual ha definido a ciertos personajes como dignos de esa narrativa, entre los que se cuentan a Pedro de Valdivia, Diego de Almagro y Francisco de Aguirre, quienes llegaron a “conquista” Chile y sus habitantes, lo que trajo consigo la muerte de miles de indígenas en toda América Latina. Estos personajes se denominaron “héroes” que no solo representan la identidad nacional, en la cual se usan códigos, asociaciones, relaciones y jerarquías que posicionan implícitamente a los individuos en la sociedad y organizan el mundo según esquemas referenciales. Estos esquemas no se limitan solo a la identidad nacional, sino

cubierta con un paño negro y posteriormente un grupo de personas amarra una soga al cuello y con la fuerza que ejercen sobre la figura logran derribarlo del pedestal, luego la escultura es arrastrada hacia una barricada cercana. Con la caída de este monumento (Imagen 29) y su cuestionamiento en la ciudad, nos obliga como sociedad a hacernos cargo del significado del monumento y su validez; con ello también nos damos cuenta de que existe una profunda vinculación de los ciudadanos con sus espacios públicos. Una de las explicaciones más relevantes para justificar el derribo de los monumentos ha sido la retórica que equipara la historia del monumento con la historia del país (Widrich 2023). Este punto de vista es insuficiente, ya que es necesario profundizar en argumentos relacionados con los valores simbólicos y los comportamientos del héroe que se está cuestionando, qué jerarquía posee con relación a las tradiciones de la región, si existe un balance de figuras representativas en el espacio público, o cómo nos reconocemos como sociedad en el personaje.

Todas estas preguntas no han sido contestadas, por lo tanto, a partir de la catarsis se lleva a cabo la eliminación del símbolo manchado, como una forma de confrontar públicamente la autoridad del Estado (Miranda, 2020). Lo anterior implica que el plinto queda vacío y el 25 de octubre se instaló a "Milanka", una escultura representativa de una mujer de origen diaguita, tallada en madera y otros materiales de reciclaje (papel y cartón). La sustitución es una iniciativa realizada por la agrupación

que se extienden a complejos sistemas simbólicos que asignan valores y normas de comportamiento, definiendo tanto la masculinidad como la feminidad con sus virtudes y debilidades asociadas. (Para mayor profundidad, revisar el artículo de (Armijo, 2007) sobre el discurso del héroe en la construcción del discurso nacional. En relación con esta idea y siguiendo a Thompson (2022), este monumento sería una estatuaría política que conmemora y valora a ciertos personajes sobre otros que lo instalan a partir de una ideología del poder.

regional Casa de la Nuez y, en palabras de Esmeralda María, directora de la organización, junto a las familias y niños reflexionaba sobre la intervención:

Primero nos preguntamos qué sentimos con lo que está pasando, qué nos ocurre, y qué queremos hacer....nos disfrazamos...y el tercer día surgió esto de qué pasa con Francisco de Aguirre que había sido lanzado a los suelos, mucha gente no estaba conforme con esta imagen...y dijimos hagamos un acto de reconstrucción....y así surgió esta mujer diaguíta (Editorial La Voz del Norte, 2019).

En un reportaje de TVN Red Coquimbo, el mismo grupo señala que eligieron este personaje porque es una figura femenina indígena que acoge. De esta manera, la experiencia en el espacio público será distinta a cuando se paseaba por el sector cuando se encontraba la escultura de Aguirre; ya no se verá una escultura fría de un “hombre con una espada en la mano” (Editorial TVN Red Coquimbo, 2019), por lo tanto, a su juicio sería menos violenta. Con esta imagen se busca no solo subvertir la dicotomía entre lo español y lo indígena, sino también la presencia de lo masculino y lo femenino en el espacio público. Al instalar una figura femenina, se alude a la idea de maternidad (*Ibid.*) y contención. Por lo tanto, la noción de monumento performativo cobra fuerza al orientar el monumento hacia la construcción de nuevos significados sobre las formas de representación que deberían estar presentes en la ciudad. A pesar de esta intencionalidad de sus creadores, la escultura no permaneció ahí por mucho tiempo, debido a esta noción de representación del monumento de disputa y tensión constante en la representación, pues la escultura fue quemada en la madrugada del 1 de noviembre.

Al respecto, Quezada y Lincopi (2021) establecen que la sustitución de monumentos como una práctica contramonumental tiene por objeto construir otras

estéticas y abarca un amplio repertorio de representaciones, ya sean humanas u objetuales, que se caracterizan por su carácter efímero; por lo tanto, su perdurabilidad en el tiempo es limitada, porque si bien fue quemada un par de días más tarde, con el paso de tiempo y el clima igualmente desaparecería⁹⁷. Considerando estas afirmaciones, el objetivo de este tipo de repertorios no es plasmar una nueva monumentalidad en el espacio público, sino poner en escena otro tipo de figuras contramonumentales. Siguiendo la idea de Turner (1988) sobre las etapas del drama social, la acción correctiva y la instalación de otra escultura son fundamentales para integrar a la ciudadanía en la construcción de nuevas simbologías. Por lo tanto, la importancia de la puesta en escena de la instalación de Milanka es relevante (Imagen 30), ya que tiene un marco específico en el tiempo y el espacio; es una experiencia performativa que está repleta de significados, como, por ejemplo, en los lienzos y pancartas que se exhiben en la base del plinto y las palabras que se escriben como deseos por cumplir.

⁹⁷ Widrich (2023), con respecto a la materialidad de los monumentos, indica que su historia se ha encarnado en la materia, en los objetos, en los modos de hacer y en las tecnologías, pero muy poco en cómo las sociedades han mediado sus significados en el tiempo, siendo ambos elementos importantes (materialidad/interpretación) para poder conocer el significado de un monumento. Traducción del autor.



Imagen 30. Sustitución de monumento de Aguirre, por la representación de una mujer diaguita denominada Milanka (Fuente: La Serena *On line*, 2019).

Otro factor importante, con relación al ritual de sustitución, es que se realiza a partir de una acción colectiva que reúne diversos dispositivos, familiares, étnicos y de género de los habitantes comunes que viven en la ciudad. Si comparamos esta performance con las acciones de las décadas anteriores ocurridas en Chile, nos encontramos con una situación nueva y disruptiva, pues si bien se había vertido pinturas sobre algunas esculturas, rallado o cubierto sus caras con pañuelos verdes, como lo sucedido en la protesta del 8M del 2019, nunca se había derribado una obra en el espacio público en un contexto de agitación social y de protesta. Por lo tanto, el impacto que ocasionó el derribo de la escultura de Aguirre y su posterior sustitución fue un hecho inédito en nuestro país, que solo había sido visto en otros lugares del mundo.

Por otra parte, es necesario recordar que el derribo de Aguirre se produce en uno de los días donde se produjo más violencia en las calles (Artaza, 2019), lo cual implicó que la acción se calificara en los mismos términos por las autoridades. No es menos cierto que es difícil aislar este hecho de su contexto (Van Dijk, 2009); sin embargo, a pesar de las diversas opiniones de distintos actores sociales, la mayoría de ellas giran en torno al vandalismo y se centran en la destrucción escultural de Aguirre⁹⁸. Sin embargo, varias de las otras esculturas de mármol también fueron pintadas, aunque no en los mismos términos que la escultura conmemorativa. Por lo tanto, aunque existen monumentos políticos, artísticos y conmemorativos conviviendo en el espacio público, no todos se relacionan de la misma manera con los espectadores. En este punto, es necesario destacar la naturaleza subjetiva del espectador. Desde la teoría del performance, el espectador posee una conciencia y un entramado de símbolos y signos que interactúan de diversas formas con el objeto (Schechner, 2000, 2011). Por lo tanto, su presencia y acción sobre estas esculturas las comprende como un enunciado performativo.

En este ámbito, la noción de identidad colectiva cobra fuerza al trazar la línea de la alteridad en relación con los “unos” y los “otros” (Belting, 2007; Hall, 1996), donde se involucran valores, emociones y solidaridad grupal que mueven a los actores a participar en acciones performativas que les entreguen un sentido de pertenencia y representatividad, pues cada espectador, al llevar su propia experiencia en la

⁹⁸ Para el análisis de este caso de estudio, la mayoría de los artículos y reportajes los describían como un hecho violento y vandálico.

performance e interactuar en ella, se producen actos de transferencias conviviendo en el espacio público.

Un caso similar al anterior es el relacionado con la intervención del monumento a Caupolicán y otros bustos ubicados en la ciudad de Temuco en el año 2019.

El monumento a Caupolicán se encuentra en la intersección de la calle del mismo nombre con Manuel Montt, en la ciudad de Temuco (Imagen 31). Creado por el escultor José Troncoso Cuevas, en homenaje al *Toqui* mapuche, elaborado en bronce y situado sobre un plinto de base sólida de hormigón (Editorial Diario Austral, 2000). La figura representa el instante en el que Caupolicán sostiene el tronco sobre sus hombros, prueba a la que se debían someter todos aquellos hombres que querían asumir como líder de su pueblo, para lo cual debían demostrar su fuerza, tesón y valentía, cualidades que le permitieron obtener el título de líder de guerra (*Toqui*).



Imagen 31. Fotografía del monumento a Caupolicán (Fuente: Consejo de Monumentos Nacionales, 2016b).

El busto de Pedro de Valdivia, por su parte, se encontraba entre las calles Balmaceda y Caupolicán, en pleno centro de la ciudad, a un par de cuadras de la escultura de Caupolicán. El 29 de octubre, diferentes comunidades mapuche convocaron a una marcha que reunió alrededor de 5.000 personas. Mientras se realizaba el desplazamiento de la gente, diversos grupos, de manera simultánea, realizaron varias acciones sobre algunos monumentos que encontraron a su paso. Derribando los bustos de Pedro de Valdivia, Diego Portales y Dagoberto Godoy fue “una imagen que recorrió todo Chile” (Radio Cooperativa, 2019) mientras “muy cerca de allí, otros colgaban la bandera mapuche junto a una estatua de Arturo Prat” (Canal TV 24Horas.cl, 2019).



Imagen 32. Derribo de Pedro de Valdivia en Temuco. (Fuente: Twitter del periodista Ricardo Arévalo radio Cooperativa, 29 octubre 2019).

Una vez que avanza la marcha, como se observa en la imagen 32, “la cabeza del exministro y principal ideólogo de la Constitución de 1833, Diego Portales, colgaba de la mano”. izquierda del toqui mapuche Caupolicán (Imagen 33). Abajo, en el plinto, rezaba la frase "Nueva Constitución o nada" (Bahamondes, 2019).



Imagen 33. Cabeza de Diego Portales colgando de la mano derecha de Caupolicán en Temuco (Fuente: Twitter de Sergio Herrera. 29 de octubre del 2019).

Una persona de ascendencia mapuche que fue entrevistada durante los episodios hace hincapié sobre las desigualdades que existen en el país y que se mantiene el conflicto entre el pueblo mapuche y la sociedad chilena: “Chile reclama ciertos derechos fundamentales, como la salud y todo lo demás. El pueblo mapuche reclama lo mismo, pero además tiene que hacer valer sus creencias” (Watson, 2019)

situación que a la fecha no ha sido resuelta por las autoridades. El conflicto indígena comenzó a hacerse más visible en Chile durante los años 90 (Canales, 2016), a raíz de la implementación de diversas políticas públicas dirigidas a los pueblos indígenas, quienes no tuvieron participación en el proceso. Por lo tanto, es el Estado el que construye las formas de representación de lo indígena en el espacio público, los textos de estudio y los museos. Tal como se menciona en el mismo reportaje:

En Chile se venera mucho a hombres que históricamente hicieron algo por la patria, pero en cuanto a los pueblos originarios hay una deuda. Aquí estamos en la novena región, entonces, en vez de la estatua que conmemora a Godoy, podría haber una imagen del pueblo mapuche, porque cuando se fundó Temuco, fue una expropiación lo que se hizo acá. No fue que los mapuches regalaron las tierras. Todo lo que hay entre el Biobío hasta el río Toltén es territorio mapuche. Este caballero (Dagoberto Godoy) fue un aviador que cruzó la Cordillera de los Andes y se convirtió en una estatua más⁹⁹ (Watson, 2019).

En consecuencia, la intervención a este monumento implica la reconfiguración del monumento de Caupolicán, a partir del derribo de tres personajes que tienen un significado histórico y atributos personales asociados, es decir, son símbolos manchados (Frank & Ristic, 2020) para el pueblo mapuche, debido a su participación durante la Pacificación de la Araucanía, Conquista y Colonia y el periodo conservador durante los primeros años de la República en 1830. Con la reconfiguración de la obra, se busca dar cuenta de la crisis en las relaciones interculturales que vive nuestro país con los pueblos originarios. Turner (1988) indica que una de las fases del drama social es exponer la situación de conflicto y cómo se producen las brechas antagónicas. A partir de la acción performativa de instalar la cabeza de un colonizador en la mano

⁹⁹ En los diversos artículos de prensa revisados no queda claro de quién es la cabeza que fue puesta en la mano de Caupolicán, algunos afirman que es Dagoberto Godoy y otros, Diego Portales. Entonces debes aclararlo antes porque en el texto principal afirmas que es la de Portales.

izquierda de Caupolicán, da cuenta del pasado doloroso o traumático y también de la situación liminal en la que viven ambos pueblos debido a la falta de reconocimiento político y cultural. Para Alexander (et. al., 2006), los actos y acciones del colonizado son actos para convertirlos en sujetos y hacerlos visibles frente a la sociedad y salir de la narrativa de la victimización, cuyo objetivo es impactar a la opinión pública.

A partir de la confrontación e inversión de los dos monumentos, se produce una reconfiguración del monumento a Caupolicán, para lo cual se rescata la idea del montaje en Didi Huberman (2008), sobre la idea de que los objetos no solo se disponen para exponer algo, sino que también ordenan las cosas de una manera u otra. Con el reordenamiento del monumento se introduce la noción de diferencia, al generar un choque y una confrontación de los significados del monumento. Al mostrar la escultura a partir del montaje, se trata de disponer¹⁰⁰ la copresencia de dos realidades en un orden invertido, mostrar el énfasis en la dislocación y recomposición (p. 98) de los significados del monumento y los elementos que lo componen. Siguiendo los estudios del performance, por lo tanto, las nuevas esculturas a partir de la escenificación se realizan a partir de las conexiones, empatía y fraternidad entre los diferentes actores sociales.

En este sentido, cobra fuerza la idea del carácter performativo del monumento, que, a través del ritual de la disposición, activa las nuevas narraciones y representaciones públicas de la historia. Esta idea es explicada por Turner (1988), sobre la distinción del performance entre lo social y lo cultural. El primero se define

¹⁰⁰ Didi-Huberman indica que “disponer” las cosas es una manera de comprenderlas dialécticamente, y que esta sería la única oportunidad para orientarse en el pensamiento, en el sentido de que se deben confrontar diferentes puntos de vista sobre una misma cuestión (Didi-Huberman, 2008, p. 104).

como un drama social, es decir, como un conjunto de unidades no armónicas o disonantes del proceso social que surgen en situaciones de conflicto. Por lo tanto, la performance de reconfiguración del monumento a Caupolicán se enmarcaría en este drama social (p.124) en una "secuencia de experiencia" que ejerce influencia en la forma y la función de los géneros de los performances culturales. Este discurso social también se observa en la performance del litro de leche realizada por el colectivo CADA durante la dictadura militar. En ella vemos cómo los artistas, a partir del hambre de la población, generan por medio de un discurso político-estético una denuncia pública que buscaba una resonancia nacional e internacional. La diferencia entre ambas acciones del performance, aparte de las circunstancias históricas, son los protagonistas o performers de estas acciones. En la del litro de leche vemos un colectivo artístico organizado, produciendo una obra de arte de denuncia en el espacio público, mientras que en la reconfiguración del monumento a Caupolicán vemos que son miembros de la sociedad civil quienes realizan la acción, cuya espontaneidad durante protesta social pretende ir más allá de lo situacional, para lo cual generan experiencias y memorias significativas (Alexander, et. al., 2006) que se objetivan en elementos tangibles.

Por lo tanto, la reconfiguración del monumento a Caupolicán se realiza creando nueva escenografía pública, o sea un lugar (Augé, 2000), y esta apropiación del espacio público se realiza invirtiendo y degradando la imagen del personaje para realizar una nueva narrativa de la conmemoración (Nora, 1992). Antes de esta intervención, el espacio y el monumento que aparece a partir de la marcha es el que actúa como su detonante, permitiendo su activación. En este contexto, el ejercicio se manifiesta de forma iterativa a través de las diversas reescrituras y versiones de un mismo pasado

en los monumentos, que se recrean y proyectan continuamente en nuevos discursos. Esta reconstrucción de la narrativa indígena sobre el héroe degradado genera una inversión del orden, lo que permite desactivar los discursos del pasado.

Con respecto al poder y la importancia que han tenido los discursos estatales sobre los monumentos, Lai (2020) explica que éstos han degradado, alienado y constituido otras formas de autoridad del Estado, que se han incorporado de manera imperceptible en la vida cotidiana de todos los ciudadanos, incluidas las víctimas, y este discurso además es capaz de hablar en su nombre (p. 609). Por lo tanto, esta intervención se convierte en un contradiscurso que utiliza la fuerza de la performatividad de la imagen y produce un empoderamiento para hablar desde el “otro”. Dicho de otra forma, esta intervención trata de eliminar el legado omnipresente de la figura del personaje militar que se mantiene vigente en la historia del país.

Una situación similar a la anterior ocurre en el extremo sur de Chile, con el Monumento a Hernando de Magallanes, ubicado en el centro de la plaza Muñoz Gamero, en Punta Arenas. Inaugurado en 1920, conmemora el cuarto centenario del descubrimiento del estrecho de Magallanes por navegantes occidentales.

Es una escultura de bronce de 10 metros de altura sobre una base de cemento, con una placa de bronce (Consejo de Monumentos Nacionales, 2016b). El conjunto se compone de la escultura de Hernando de Magallanes erguido sobre un cañón, sosteniendo su sombrero con la mano derecha. En un lado de la base de hormigón y granito hay una escultura de bronce de un indígena patagón, mientras que en el otro lado hay una mujer joven con los brazos levantados. La figura del “indio patagón” es especialmente destacada y le otorga al monumento su reconocimiento popular, ya que

quien toca el pie vuelve a la ciudad (Imagen 34). Al observar la composición, se presenta un Magallanes de pie sobre un cañón, erguido, en una posición visionaria, digna y de poder para un hombre de su categoría; en cambio, la escultura indígena se presenta en una posición inferior, sentada, semi desnudo¹⁰¹, desproporcionado en sus extremidades y portando una lanza de caza.



Imagen 34. La obra fue creada por el escultor Guillermo Córdova por solicitud del empresario español José Menéndez (Fuente: Consejo de Monumentos Nacionales, 2016).

Según la documentación revisada, el monumento público ya había sido intervenido el 5 de septiembre del 2019, donde “se cubrió de consignas y mensajes de protesta” (Editorial Diario El Pingüino, 2019). Posteriormente, el 26 de octubre del 2019, nuevamente el conjunto es intervenido, pero esta vez es rociado con pintura roja

¹⁰¹ Es importante hacer esta observación, porque a la fecha de la creación de la escultura existían registros fotográficos de los indígenas de la zona gracias a los trabajos de Martín Gusinde y sus trabajos etnográficos, los cuales siempre se presentan vestidos con gruesas pieles; por lo tanto, el indígena de la escultura no representa estas características físicas y representa una “idealización” del “buen salvaje” que debía ser domesticado y occidentalizado.

(Imagen 35), que simboliza la sangre de los indígenas muertos en la Patagonia a manos de los colonos (Fernández, 2019). Lo interesante de este reportaje es que de manera transversal en la prensa se condenan los hechos, aludiendo a la protección del patrimonio, el turismo y la historia nacional. Esta intervención, tal como se han presentado en otros casos, intenta destacar la importancia del personaje, denunciando públicamente (pues se trata justamente de eso) su participación en los hechos sucesivos relacionados con la muerte y captura de la población indígena de la región.

En términos performativos, las acciones anteriores como unidades secuenciales del performance se comprenden a partir de la metáfora (Turner, 1974). Pues, al configurarse como acciones transformativas, ayudan a comprender las transiciones y conflictos del drama social, más allá de la descripción literal. En consecuencia, la pintura roja se constituiría como la primera activación del monumento y como una interpelación a la figura de Magallanes que itera varias veces durante este tiempo.



Imagen 35. Imagen de la jornada del 26 de octubre del 2019 cuando es pintado con dolor rojo (Fuente: Diario el Pingüino).

Una semana más tarde, en noviembre, se convocó en la ciudad de Punta Arenas a la marcha “Las 500 razones para protestar”. En esta jornada se produjeron dos

hechos relacionados: por un lado, el busto se arranca del José Menéndez de su plinto y es arrojado (Claro, 2019) a los pies del monumento a Magallanes, específicamente a los pies del “indio patagón”.



Imagen 36. Fotografía del busto de José Menéndez a los pies del monumento. “Menéndez Braun Asesinos” y “Zoo humano”.

El busto de José Menéndez se encuentra en la plaza Muñoz Gamero¹⁰², en la ciudad de Punta Arenas (Imagen 36) de bronce sobre una base de mármol, inaugurado

¹⁰² El colonialismo de asentamiento se caracterizó por establecer una relación con los pueblos indígenas distinta a la del siglo XVI y XVII, la cual no se centró en explotar económicamente a estos grupos en minas o en los trabajos agrícolas sino en desplazarlos de su territorio de origen. Esta estrategia de “eliminación y no explotación” ha sido naturalizada histórica y patrimonialmente a través del concepto de “extinción” indígena, justificando el exterminio y el despojo como requisitos para el “progreso”. Aunque algunos pueblos originarios de la Patagonia aún existen, el genocidio ha tenido un impacto devastador en sus prácticas socioculturales, especialmente para los selknam y aonikenk, mientras que otros grupos como los canoeros, yaganes y kawésqar han persistido en sus modos de vida a pesar de la

en 1975 por solicitud de la Municipalidad de Punta Arenas y conmemora el centenario de la llegada a la región del empresario español José Menéndez, conocido como "el rey de la Patagonia" (Consejo de Monumentos Nacionales, 2016, p. 428).

La figura de Menéndez que estaba sobre el "elegante mármol" miraba hacia la casona que antiguamente fue su residencia, el actual Club Militar (Lara, 2019). Durante la jornada de protesta, fue arrancada de su plinto y en él se inscribió un rayado con la frase: "Asesino, José Menéndez, genocida" (Claro, 2019). Además, se instala en la base una escultura de un indígena *selk'nam*, de la cual no hay registro de su material de construcción (imagen 38).

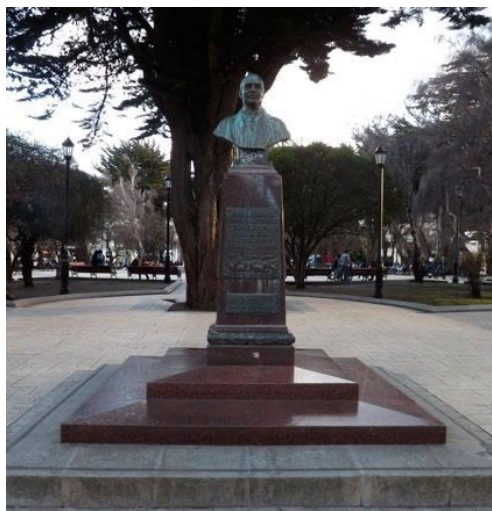


Imagen 38. Fotografías del busto de José Menéndez en Punta Arenas (Fuente: Consejo de Monumentos Nacionales, 2016).



Imagen 37. Sustitución de imagen indígena selknam (Fuente: Diario el Pingüino, 2019).

marginalización geopolítica impuesta por la industria ganadera (Harambour & y Barrerna, 2018). Por su parte el historiador Cristián Báez en su libro *Cautivos. Fueguinos y Patagones en Zoológicos Humanos*, publicado en el 2019, declara en su lanzamiento que "Se trata de la exhibición de estos 'salvajes fuera del tiempo' en zoológicos itinerantes, los cuales alimentaron la deshumanización que es necesaria para matar" (Albert, 2019). Uno de los espectáculos más recordados fue la exposición que realizó el intendente de Santiago Benjamín Vicuña Mackenna durante las fiestas patrias en el año 1873, en el antiguo palacio de los Gobernadores (hoy Correos de Chile). Es la misma ubicación, pero no el mismo edificio, donde se presenta la "Exposición del Coloniaje", donde se presenta un esfuerzo por exhibir todos aquellos objetos que son "representativos" de lo nacional y donde además, se presentaron a dos hombres y una mujer fueguinos (Alegría, 2022).

En ambos monumentos se presentan dos repertorios del performance de manera independiente y poseen características específicas, de acuerdo con su identidad cultural y particularidades territoriales. Por una parte, se identifica la sustitución sobre el plinto vacío de José Menéndez y, por la otra, la reconfiguración del monumento a Magallanes a partir de la decapitación del busto. Si bien es cierto, según lo señalado por Taylor (2016), en relación con que “cada performance tiene un lugar en un espacio y tiempo designado” (p. 17), es posible afirmar que lo ocurrido en Punta Arenas sería un comportamiento reiterado o revivido. No sabemos si estas motivaciones se producen por imitación, ya que unos días antes ya se habían producido situaciones similares en La Serena y Temuco, pero se iteran las dimensiones estéticas y políticas de este actuar, al tratar de invertir el orden de lo conmemorado.

En el monumento de Magallanes, no solo se produce una inversión de los símbolos (Braun Menéndez a los pies del Indio Patagón), sino que hay un cambio entre las posiciones de los vencedores y los vencidos. Con ello, la imagen simbólica de José Menéndez es observada como fragmentada y despedazada, producto de la acción ritualizada de los manifestantes. En este caso se observa cómo las comunidades son críticas frente al pasado colonial y las figuras representadas en el espacio público. Por lo tanto, este performance viene a configurarse como una “acción correctiva” (Turner, 1988) que intenta restaurar y legitimar los hechos con el fin de resolver los conflictos aún no resueltos por el Estado. Estas acciones del performance se entienden como una resistencia para aceptar públicamente el lado más oscuro de la historia; en consecuencia, el monumento, al poseer un carácter inmutable, deja de cumplir su

cometido y fin, el cual es inscribir la historia en el espacio público que se ve amenazada con estas nuevas narrativas elaboradas a partir de su significación e identificación local.

Lo anterior está relacionado también con la inscripción de las palabras “genocida” y “asesino”, las cuales tienen un estrecho vínculo con la noción performativa del lenguaje, proveniente del modelo austiniano, el cual sostiene que los enunciados lingüísticos “hacen cosas” y las palabras tienen el poder de hacer, no sólo de describir o expresar, sino también de provocar acciones restaurativas (Schechner, 2000), por lo tanto, tienen un alto potencial. Esto se evidencia, por ejemplo, en la creación de narrativas alternativas a la historia oficial, que se llevaron a cabo conversatorios sobre estas figuras, se evalúa el rol de estos personajes y se profundiza en cuáles fueron sus acciones y se aleja de la historia funcionalista hacia una historia más crítica, buscando sobre lo ya escrito, planteando nuevas formas de entender el pasado y el presente.

Según los casos estudiados, para Pedro Zamorano (Zamorano, et. al., 2011) la construcción de monumentos públicos en Chile ha estado fuertemente relacionado con los principales episodios bélicos de la Colonia: “No cabe duda de que la Independencia y la Guerra del Pacífico, entre otros hechos, señalaron una necesidad de exaltación patriota que dio contenido al discurso literario, pictórico y escultórico de aquella época” (pág. 36). El mismo autor en el 2016 recalca sobre la influencia de la elite en la selección de estas figuras, convirtiéndose en un actor determinante a raíz de su injerencia en los procesos relacionados con la enseñanza, la difusión y construcción del patrimonio

artístico. Lo anterior, considerando la marcada influencia de la cultura europea que predominó en la elite oligárquica, siendo sinónimo de progreso y modernidad¹⁰³.

Un caso relacionado con este tipo de contenido se refiere al busto de Cristóbal Colón ubicado en la ciudad de Arica, el cual está elaborado en concreto, pedestal del mismo material y pintado de blanco¹⁰⁴ (Imagen 39). En el plinto había instaladas tres placas de mármol que señalan las fechas de la llegada de Colón a América y la Independencia de Chile. La obra fue encargada por la Sociedad Concordia Itálica e inaugurada el 20 de septiembre de 1910, en conmemoración del centenario de la Independencia chilena (Consejo de Monumentos Nacionales, 2016a, p. 27) (y se ubica en una de las principales plazas de la ciudad de Arica.



Imagen 39. Busto y placa de Cristóbal Colón en Arica en el 2016 (Fuente: Consejo de Monumentos Nacionales, 2016b).

¹⁰³ Montes (2008) por su parte coincide con esta idea indicando que la escultura contemporánea chilena evolucionó hacia formas más efímeras, conceptuales e instalativas, alejándose de la verticalidad y la trascendencia tradicionales. Esta generación de escultores, en referencia a los de los años 60 y 70, trabaja de manera más directa con la obra final, reflejando una transformación en los materiales y el espacio físico, lo que lleva a la disciplina a operaciones más transgresoras y diversas.

¹⁰⁴ Es interesante detenerse en entender porque se pinta de blanco este monumento imitando el mármol, el cual, como materialidad utilizada por los escultores, le otorga un mayor valor, se vea como “más caro”; este elemento se relaciona con el valor social y cultural a partir del cual se quiere que se perciba (Tisi, 2023, 49) el monumento. Sobre el mismo Michl (en Tisi, 2023), argumenta que la superficie de los materiales es un lugar de interacción e intercambio de experiencias sensoriales y promueve un diálogo entre lo material, el cuerpo y el entorno.

Este monumento durante la tarde del 12 de octubre del 2017 fue teñido de color rosa, hecho que llamó fuertemente la atención de los transeúntes que pasaban por la plaza ubicada en la antesala de la Iglesia de San Marcos (Editorial El Morrocotudo, 2017). Esta intervención fue catalogada como “vandalismo” y el municipio, en conjunto con el Consejo de Monumentos Nacionales, implementó un plan de conservación y limpieza para mantenerlos de “manera digna” (*Ibid.*). Cabe señalar, que esta escultura no fue la única que recibió estos “ataques iconoclastas”. Unos meses antes, en mayo, los bustos de los héroes de la Guerra del Pacífico Pedro Lagos, Juan José San Martín, Ricardo Silva Arriagada y Luis Solo de Zaldívar fueron decapitados¹⁰⁵ y dejados en la base del plinto (Chile, 2017). La interpretación de estos hechos se relaciona con la simulación y muerte de los personajes como si fueran humanos (May, 2012), con el fin de humillarlos y degradarlos públicamente; además, implica la eliminación del referente visual en la ciudad, de los héroes de la Guerra del Pacífico.

Con respecto a la intervención al monumento de Colón en las protestas del año 2019, sucede cuando un grupo de personas realizaba una velatón a las afueras de la Iglesia de San Marcos: “el 1 de noviembre, cuando en Arica un grupo de desconocidos destruyó el monumento a Cristóbal Colón, el cual estaba ubicado en una plaza del mismo nombre. La figura llevaba 110 años en el lugar, pues fue instalada en 1910” (Claro, 2019).

¹⁰⁵ Existen diversas interpretaciones sobre la decapitación en las esculturas en el pasado; la primera se relaciona con el desmantelamiento y remoción de la persona representada en Mesopotamia (May, 2012, p. 97). También se asocia a los momentos de las batallas cuando se captura al enemigo; la cabeza se transforma en un trofeo de guerra y se asocia a un ritual de decapitación una vez que los vencidos se han rendido. De manera similar, este ritual también se interpreta como la castración sexual masculina (para mayor detalle sobre la decapitación en América (Véase Echeverría & López Hernández, 2010).



Imagen 40. Fotografías del derribamiento de la escultura de Cristóbal Colón en Arica. (Fuente: Twitter @Gerardo_Arica)



Imagen 41. Fotografía publicada en el twitter de la Delegación de provincial de Arica y Parinacota (Fuente: twitter @IntendenciaXV).

Este busto ya había sido objeto de intervenciones en años anteriores, en particular la del 2017, aunque ambas acciones no están en un continuo del tiempo; es un monumento receptor -contenedor- de acciones performativas disruptivas, ya que es percibido por los espectadores como un “monumento manchado” (Frank & Ristic, 2020). La figura de Colón, como en el resto de los países de América, fue una de las primeras esculturas en ser objeto de las manifestaciones porque representa un pasado de “sangre y muerte” (Riaño, 2021). Igualmente, es necesario detenerse en los repertorios

de ambas intervenciones: la primera fue verter pintura sobre el busto con el objeto de bañarlo de un color para ocultar su rostro y la segunda fue su derribo del pedestal. Es importante señalar que una de las esculturas que fue objeto de intervenciones de manera sistemática en América fue la escultura de Colón. Tal como se vio en el capítulo anterior, el personaje representa el inicio del proceso de colonización en el continente, cuyas consecuencias son por todos conocidas, pero su instalación se realiza para conmemorar el descubrimiento y posterior colonización de América, “en cuyos casos los ciudadanos no sufren las consecuencias de las políticas de estos personajes, pero sí padecen la herencia que han dejado y lo que representan en las vías públicas” (Riaño, 2021, p. 42). En este contexto, la conmemoración hacia Colón es una tensión constante entre lo que es y lo que representa. Dicho de otro modo, no se trata solo de un desacuerdo sobre la representación de la figura del descubridor de América, sino que, además, cómo la figura ha sido venerada y admirada a partir de las distintas fiestas y celebraciones cada 12 de octubre.

Cabe señalar que el primer registro de intervención a los monumentos en un afán de protesta se produce en el año 1992, con la performance “me cago en tus 500 años”. Cabe señalar que este día era feriado en América, bajo el nombre de “día de la raza” y en 1992, debido a la presión de los distintos pueblos indígenas del continente, cambia su nombre por el de “día de la hispanidad” y, en particular, en nuestro país, solo a partir del 2000 se utiliza este nombre y luego en el 2021 se utiliza la frase “encuentro de dos mundos”¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Los diversos cambios de nombre dan cuenta de las distintas miradas y sensibilidades con respecto a cómo se quiere recordar o a quienes. Paula Correa (2022) sobre este asunto nos indica que en un principio este feriado era considerado como un día de celebración y festividad donde se relevaba el

Este giro coincide con las políticas indígenas adoptadas por el Estado chileno durante la década, al reconocer e incorporar el convenio OIT 169 en las distintas políticas públicas relacionadas con la educación y cultura. Sin embargo, tras el estallido del 2019, esta celebración nuevamente comienza a ser cuestionada, de tal forma que en el 2021 se profundizan las diferencias entre ambos: lo indígena y la influencia occidental. De esta manera, surgen diversas iniciativas por parte de los propios pueblos de Chile y América, resignificando los nombres usados y el fundamento de la conmemoración, lo cual trae como consecuencia que surjan frases como “12 de octubre, nada de celebrar” o “Día de la resistencia indígena”, cuyo objetivo es distanciarse de la idea de encuentro pasivo hacia una postura más crítica, la cual ha sido liderada por intelectuales y organizaciones indígenas (Huenchumil, 2022).

En relación con los “monumentos manchados” Lim (2020) señala que representan la injusticia y la conmemoración de estas figuras profundiza la división en la comprensión de este como símbolo; por lo tanto, las intervenciones son una expiación del pasado colonial (*Ibid.*) y mantienen el agravio hacia los pueblos indígenas. En consecuencia, al verter con pintura de color rosa, se tiene la intención de ocultar la imagen y silenciarla sin llegar a su destrucción o eliminación del espacio público. Este repertorio de protesta da cuenta de que existen opiniones diversas sobre el significado del monumento, en el sentido de que no todo el mundo está de acuerdo con cuál sería la imagen idónea para conmemorar (Freedberg, 2021) el 12 de octubre. En relación con esto, desde hace ya varias décadas se ha estado cuestionando los objetos o elementos

mundo hispano y su aporte al continente, sin embargo, a partir del aniversario de los 500 años se produce un giro hacia un día en el que se debe reflexionar y conmemorar sobre cuáles han sido las consecuencias para las identidades locales la presencia de esta cultura en los distintos países de América.

simbólicos para conmemorar el descubrimiento de América que integren todas las narrativas sobre este proceso; por tanto, es plausible preguntarse si ¿Es Colón la figura histórica más representativa del 12 de octubre? Pues, como hemos visto hasta ahora, esta escultura no sería la imagen más representativa de ese pasado. Por ende, las diferentes intervenciones a la escultura de Colón dan cuenta del momento histórico en que fueron realizadas; con esto se afirma que la eliminación de la imagen no es solamente la negación de su representación, sino también el término a la imposición de un relato.

Volviendo a la intervención del monumento a Colón, el plinto se mantuvo vacío en su lugar durante cuatro años, y en él se lee la frase “No +” y colonialidad; es decir, el plinto, a pesar de estar vacío, se ha transformado en un enunciado performativo que está generando, en palabra de Austin, una emisión realizativa¹⁰⁷ porque serían acciones que se traducen en el retiro del plinto de la avenida y en consecuencia no volver a instalar la escultura de Colón. Según lo indicado por Karina León, directora municipal de cultura, se realizó un seminario y un encuentro con la comunidad para “hablar sobre los elementos públicos, sobre todo los de Arica, donde se vio esta figura de que existen monumentos que hay que repensarlos como comunidad, porque ya no significan o representan lo mismo, siendo algunos impuestos y no consultados” (Editorial Arica al Día, 2023). Por lo tanto, el plinto, aunque está vacío, sigue presente en el espacio público a partir del recuerdo de los transeúntes en el espacio público. A pesar de que la imagen no exista continua una huella en la ciudad.

¹⁰⁷ Según Austin, se refiere a un enunciado lingüístico que no solo describe una realidad, sino que además implica realizar una acción, en este caso promueve el retiro del plinto, porque la escultura deja de ser importante para la comunidad local.

También en este monumento, vemos la fuerza performativa del lenguaje a partir de la frase “No +”, que ya tiene una tradición en los movimientos sociales y data de la década de 1980, y representa la negación o el rechazo hacia ciertas prácticas políticas en momentos de convulsión social. Para nuestro caso de estudio, implica no instalar más símbolos manchados en el espacio público. Es una frase que logró con el paso de tiempo un impacto y resonancia que representa terminar con el reconocimiento positivo hacia algunas prácticas del pasado que han perdido vigencia en el presente.



Imagen 42. Imagen del retiro del plinto de Cristóbal Colón en el año 2023 (Fuente: Diario Arica al Día).

Dejar un plinto vacío durante mucho tiempo es un testimonio de que una figura cuestionada de la historia ha sido sacada de su lugar de honor y, en este sentido, es un mensaje que comunica que allí hubo un “algo” que fue sacado de su lugar por los activistas, por lo tanto, lo que se vuelva a instalar, si es que se decide hacerlo, debe ser

un elemento representativo de la comunidad que convive día a día en este espacio público.

En la Región de Tarapacá existen a la fecha alrededor de 52 monumentos¹⁰⁸, distribuidos en diferentes ciudades; en ella se pueden identificar desde monumentos conmemorativos a militares de la Guerra del Pacífico, homenajes a hombres de la pampa, poetas, trabajadores, hasta memoriales de detenidos desaparecidos y elementos decorativos como columnas, todos ellos organizados bajo la carátula de “monumentos públicos”.

El monumento a Ignacio Carrera Pinto se encuentra en la plazoleta Héroes de La Concepción, en la ciudad de Iquique. El busto es de bronce y se encuentra pintado de color negro brillante, con su placa del mismo material (Imagen 43). Fue ordenado por la Ilustre Municipalidad de Iquique y se inauguró el 10 de julio de 1982, para la conmemoración del centenario de la Batalla de La Concepción, en el contexto de la Guerra del Pacífico (Consejo de Monumentos Nacionales, 2016a, p. 68). El monumento se compone de una base de cemento pintada en color terracota.

¹⁰⁸ De estos monumentos, 15 son esculturas, 15 bustos, 4 memoriales, 8 monolitos, 1 obelisco, 3 placas conmemorativas y 3 objetos denominados como “otros” (Consejo de Monumentos Nacionales, 2016a, p. 49).



Imagen 43. Busto de Ignacio Carrera Pinto (Fuente: Consejo de Monumentos Nacionales, 2016a).

Cabe señalar, hacer un hincapié en la descripción de este monumento, del cual existe solo un registro de prensa durante la época de lo sucedido durante la marcha, la mayor parte de la información proviene de redes sociales, especialmente Twitter. Lo anterior indica la poca relevancia que tuvo esa intervención o el monumento en la prensa y su mención se debe al contexto de la marcha. En relación con esto, Bellentani y Panico (2016) plantean que existen dos tipos de monumentos a partir de la función axiológica de la obra: los fríos y los calientes. Los primeros serían aquellos en los cuales los significados son ampliamente compartidos por una gran parte de los espectadores y habitantes de la ciudad, no provocan emociones intensas (p. 35). Al respecto, esta definición sería un concepto adecuado para comprender el contexto del incendio del monumento, en el sentido de que no todos los monumentos llegan o se configuran

como performativos, es decir, no todos tienen un valor de discordia. Manuela Badilla (2024) coincide con esta idea, al indicar que no todos los monumentos intervenidos durante el estallido social han sido parte de un proceso reflexivo sobre su significado, y su intervención representa un acto sin trasfondo político o estético¹⁰⁹.

El contexto de la intervención de los monumentos ocurrió el 12 de noviembre del 2019, cuando la Mesa de la Unidad Social convocó a un paro nacional, al que se sumaron profesores y otros gremios como ENAP, Aeropuerto, Minería, Salud, Servicio Público y Construcción, entre otros, según informó la CUT. En Iquique, la Central Única de Trabajadores (CUT) fue la que lideró la columna de manifestantes que se reunió en la plaza Condell y se desplazó por la Av. Cavanha, tal como se observa en la imagen N° 49. Cuando un grupo de personas, quienes llevaban neumáticos, los ponen alrededor del busto de Carrera Pinto y posteriormente le prenden fuego.



Imagen 44. Escena de la quema del busto de Ignacio Carrera Pinto en Iquique (Fuente: Mosqueda, 2019).

¹⁰⁹ La mayoría de estas ideas fueron presentadas en el “Seminario Movimiento (des)monumental: Registros, proyecciones y desafíos”, desarrollado el 25 de marzo del 2024, donde se expusieron los resultados de investigación del FONDECYT post-doctoral N° 3210074 “Movimiento monumental. “Negociación, creación y disputas por la memoria colectiva en el espacio público constituyente”. Durante el evento, además, se realizó el panel “Conceptualizando las Huellas del Movimiento Monumental”.

En el video publicado en *Twitter*, @ladillahumana91 se observa que el plinto había sido rallado con las frases “asesino” y algunos afiches con la palabra “se busca”. Este es el único registro encontrado sobre esta acción, por lo tanto, es necesario preguntarse cuál podría haber sido la motivación para hacerlo. Quizás el fragor de la protesta misma y, al no encontrar un objeto de representación del malestar social, pudo haber sido cualquier otro elemento en el espacio público. En consecuencia, no se observa en esta intervención, como en las otras anteriores, un trasfondo político o histórico intencional; o sea, no es posible identificar una tensión entre las identidades de los activistas y los elementos de representación del monumento.

La presentación de este monumento, a diferencia de los otros casos de estudio presentados, difiere en su patrón de intervención. Si bien es cierto que la cantidad de información del hecho es limitada, lo cual puede ser explicado a partir de la idea de que el hecho no tuvo un elevado “fetichismo público”, es decir, darle un valor símbolo a una acción cuando no lo tiene, por lo tanto, cabe preguntarse por qué se decide quemar esta escultura. Como se ha mencionado, un monumento, al tener un carácter performativo, en el sentido de un acto del habla, imprime diversos significados a los observadores. Si bien un monumento se ha convertido en un espacio político de resistencia en el contexto de este estudio, la intervención a este monumento plantea la compleja relación que existe entre la ciudadanía y la elección de objetos en el espacio público. Badilla y Aguilera (2021) coinciden con esta idea, al indicar que no todos los monumentos intervenidos durante el estallido social han sido parte de un proceso reflexivo sobre su significado, y su intervención representa un acto sin trasfondo político o estético. Sobre el tema, Tisi (2023) indica que, para que un objeto adquiriera el carácter

de performativo, no solo debe tener un lugar, un contexto, sino también un espacio donde se produzcan interacciones, prácticas y conductas sociales sobre éste. En consecuencia, este monumento no reuniría estas condiciones para ser un monumento performativo, ya que no posee la fuerza ilocutiva para movilizar a otros.

Otro monumento importante de comprender en este contexto, debido a la poca difusión en los medios de prensa tradicional, es la escultura ecuestre de Diego de Almagro, ubicada en la comuna de Santiago. De acuerdo con la ficha de registro de monumentos públicos de la Dirección de Obras Municipales¹⁰⁹, fue instalada en el año 1882. En el registro se indica que se desconoce el artista que diseñó y ejecutó la obra y, siendo su materialidad el bronce¹¹⁰.

¹¹⁰ La figura se encuentra mirando hacia el oriente, es decir hacia la cordillera de los Andes, y está posicionada sobre un plinto de piedra, de forma escalonada de 6,80 metros por 1,20 metros. En tres caras de la base se encuentran 3 placas con distintas descripciones Lado oriente: adelante/Diego de Almagro/1480-1538/Homenaje de la ciudad de Santiago. 1882. Lado norte: descubrió el valle de Chile, dio nombre a nuestra patria/hizo resonar en nuestro aire/el verdadero castellano/desde nuestra tierra elevó al cielo/la plegaria cristiana. Lado sur: recorrió el primero de la tierra/chilena del norte y sus huestes/cruzaron las del sur hasta la confluencia de los ríos Ñuble e Itata.

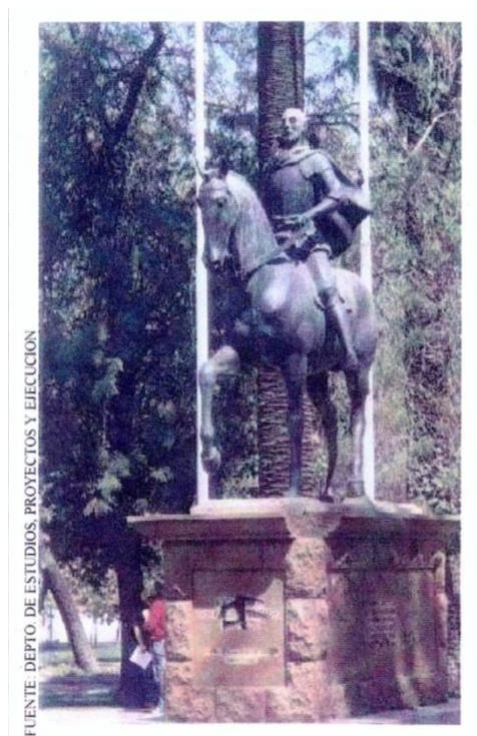


Imagen 45. Fotografía de Diego de Almagro (Fuente: Archivo de la Dirección de Obras Municipales de la I. Municipalidad de Santiago, 2002).

El monumento conmemorativo de Diego de Almagro fue intervenido en diversas ocasiones a partir del 18/0 con rayados, pinturas, grafitis; luego se pusieron lienzos, carteles o afiches alusivos a personas detenidas denominados “presos políticos de la revuelta” (Imagen 45). Además, durante las diversas marchas realizadas en el sector durante ese periodo, la escultura recibió varios golpes y las personas se subían a ella, lo que ocasionó que su estructura se fuera debilitando. En esta imagen se observa cómo el monumento se convierte en un soporte para los rayados y grafitis. Aunque estos proliferaron en la ciudad persistentemente durante el estallido, al ser realizados en la escultura, cumplen una función política en un contexto situado (Butler, 2002), porque dan cuenta de situaciones conflictivas puntuales, representadas en el personaje

histórico de la escultura. Por lo tanto, intervenir el monumento, a diferencia de un muro en este contexto, es un acto de enunciación, por su carácter proposicional y pragmático (Austin, 1955 y Searle, 1969). El grafiti como lenguaje contestatario y de irrupción en lo urbano se ha proliferado y apropiado de diferentes espacios públicos y despiertan en los espectadores ciertos sentidos, pero realizarlo en el monumento, prevalece la acción y no su contenido, ya que es una acción repetitiva, subversiva y disruptiva propia del performance.

A un mes del estallido, el 18 de noviembre del 2019¹¹¹ los manifestantes con distintas herramientas cortaron las patas delanteras del caballo, logrando derribarla. En el *Twitter*¹¹² de la municipalidad, daba cuenta de la situación a las 21.45 cuando los equipos municipales retiraron la escultura del lugar (véase la serie de imágenes 46). A partir de las observaciones de estas imágenes, observamos una escultura de bronce de gran envergadura “tirada” en el suelo, abandonada; no hay público que la observe ni mire. En el plinto todavía queda una de las patas del caballo.

¹¹¹ Comunicación personal Ignacio Corvalán. Arquitecto de la DOM. 5 de abril de 2022

¹¹² https://twitter.com/muni_stgo/status/1196789841557630976?lang=es



Imagen 46. Imágenes difundidas por Municipalidad el día del derribamiento de la escultura (Fuente: Twitter I. Municipalidad de Santiago).

Posteriormente, la escultura es trasladada a un recinto municipal correspondiente al edificio del exconvento de las Hermanitas de los Pobres en el sector de Av. Matta. La imagen 47, tomada el 5 de abril de 2022, muestra la escultura sin medidas de conservación, expuesta a las condiciones ambientales y completamente abandonada, da cuenta de una iconoclasia desde arriba (Otero, 2012).



Imagen 47. Situación actual de la escultura de Diego de Almagro en el edificio de Las Hermanitas de los Pobre (Fuente: I. Municipalidad de Santiago).

Debido al retiro del monumento, el plinto quedó vacío y en general las esculturas retiradas son reemplazadas por otras imágenes, pero no siempre hay una variedad de posibilidades (Freedberg, 2021). Debido a la llegada de la pandemia y las disposiciones restrictivas del espacio público, no estuvo la idea de reinstalar la escultura o reemplazarla, sin embargo, en este caso particular esto no ocurre y hasta el día de hoy no existe esta reflexión. A pesar de ello, y del potencial del plinto como objeto performativo, en los días previos a la conmemoración del 8 de marzo de 2021 (Día Internacional de la Mujer), es decir, más de un año después del derribo de la escultura. Un grupo de mujeres candidatas a constituyentes de la Región Metropolitana fue convocado por el colectivo Monumentos Incómodos junto a la ONG Basura para realizar una performance fotográfica, para lo cual se invitó a las candidatas a la Convención Constituyente que tuvieran entre sus intereses la defensa del medio ambiente.

Se eligió el plinto porque ha sido históricamente ocupado por hombres¹¹³. Por tal motivo, se buscó posicionar la presencia de las mujeres en el espacio público a partir la performance poses de las mujeres en el plinto, según las imágenes 55 a la 60. El objetivo de esta performance fue “activar los cambios desde lo femenino, lo ecológico y lo solidario” (@monumentosincómodos el 21 de marzo del 2021). La intencionalidad de esta frase es similar a lo afirmado por Mathey al intervenir las esculturas con cinta adhesiva en el 2014: “el objetivo es hacer que todo aquello que se ha vuelto invisible por el hábito, se vuelva visible con un gesto mínimo que produce interrupción, la simple postura de la cinta” (@monumentosincomodos).

¹¹³ Cabe señalar que en nuestro país solo el 4,7% de los monumentos corresponden a mujeres (Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, 2021).

Ambas acciones del performance se relacionan desde lo artístico, que buscaban denunciar públicamente a los sujetos excluidos socialmente. Así, la visibilización de los excluidos, según Butler (2017), no respondería a un acto singular, sino a la reiteración de una norma que se actualiza a partir de la acción correctiva (Turner, 1974), que sería la repetición de la serie fotográfica en el plinto como un espacio de enunciación para la corporeización de los “otros” a partir de una forma y materialidad. En la intervención de Mathey, esto se produce a partir de las líneas de la cinta adhesiva y en esta performance es fotografiar a las mujeres sobre el plinto.

Otro elemento para considerar es que, en ambas intervenciones, la fotografía adquiere el carácter esencial, ya que posibilita la mediación de la acción performativa. Más allá de representar “algo visualmente”, tiene la capacidad de generar una respuesta emocional sobre el espectador; por lo tanto, se convierte en un acto performativo en sí mismo. En consecuencia, según Andrea Soto (Soto, 2020), este tipo de imágenes permite imaginar nuevas realidades, a partir de la conducta restaurada y la iterabilidad de las fotografías.



Imagen 48. Registro fotográfico de cada una de las mujeres que se subieron al plinto vacío de Almagro. Registro fotográfico realizado por Bárbara Oettinger. 8 de marzo 2021.

Considerando lo indicado por Andrea Soto, este tipo de intervención reperformaría el espacio público, a partir del plinto vacío y lo reutiliza con el fin de construir imágenes de lo posible. Esta acción presenta características similares a las de la artista Lotty Rosenfeld, cuando utiliza las líneas continuas del pavimento para generar las intervenciones en el espacio público. Por otra parte, estas fotografías rescatan la idea de Cortes (2020) en la que señala que durante el estallido social los cuerpos hablaron. Si bien el autor se refiere a la presencia de las danzas, los cantos y las acciones presentes en el espacio público, muchas de ellas fueron más enunciativas que las palabras y la escritura (*Ibid.*). Con respecto a esta idea, del repertorio cobra fuerza en el sentido de la transferencia testimonial de carácter político y de protesta en el espacio público. Tal como lo afirma Marcela Fuentes: “son los pueblos que a través de sus performances se dicen a sí mismos lo que pueden, aunque aún no sepan del todo cómo sigue lo que sigue” (Fuentes, 2020, p. 15).

En esta lógica, la performance puede ser conceptualizada como *transformances* (Bianciotti & Ortecho, 2013, p. 128). Dicho de otro modo, el performance tiene el poder de provocar transformaciones en quienes las llevan a cabo, marcando identidades, alterando y reconfigurando el tiempo, adornando y moldeando el cuerpo, y narrando historias (*Ibid.*). En este sentido, esta performance como acto del habla performativo, cuyo objetivo es declarar la intención de hacer algo, se logra a partir de la reiteración, iteración y la ruptura con el contexto normativo (Moreno, 2020). Dado que la performance se configura como una acción en vivo, cada toma fotográfica se constituye

como una "reperformance"¹¹⁴ y una interacción de esta a partir del uso del plinto. Esto genera un cambio en la definición del monumento público hacia una sustitución efímera y la presencia del cuerpo en el espacio público de lo femenino, promoviendo la construcción de nuevas narrativas.

La ausencia del monumento ecuestre de Almagro otorga al plinto un carácter liminal, que provoca una tensión porque rompe con su función conmemorativa, transformándolo en un universo de posibilidades (Turner, 1988). Schechner, por su parte, se refiere a lo liminal como un "entre" (between) donde se cruzarían las expresiones artísticas con el drama social, transformándolo en un lugar de lo posible, donde una amplia gama de actos puede realizarse en él.

A partir de la ontología del performance en Chile, se afirma que la intervención a los monumentos no puede ser analizada fuera de su contexto cultural, social y político de producción (Van Dijk, 2009). En estos se han identificado patrones, símbolos y formas del activismo político de los años '80 y '90 que son reinterpretados y recontextualizados en las protestas del año 2019.

Las performances de los años '80 y '90 buscaban terminar con la dictadura y, para ello, diversos colectivos artísticos eligieron el performance (Richard, 1987) como una de las principales herramientas de protesta, debido a su fuerza locucionario. De manera intencionada, las acciones se realizaron en el espacio público, debido a su fuerza performativa y comunicativa, actuando como un medio para conservar la memoria, la resistencia y la transformación social. Esta época también se caracterizó

¹¹⁴ El concepto se refiere a la idea de repetir siempre la misma performance, una y otra vez en distintos contextos, explorando la durabilidad y reinterpretación de la performance en distintos lugares. (Véase Amelia Jones, en Taylor, 2011).

por la imposición de la censura para proteger el régimen, que implicó la prohibición de realizar actos públicos masivos, el control de los medios de comunicación, la higienización de los espacios públicos, por lo que el desarrollo artístico se desarrolló en espacios cerrados principalmente.

A mediados de los años 80, irrumpen en la protesta pública diversas organizaciones de la sociedad civil elaborando sus propias intervenciones orientadas a la identificación de los familiares de los detenidos y desaparecidos. Si la intervención de tipo artístico se caracterizó por el situacionismo, las del drama social por la presencia del cuerpo en el espacio público (Fuentes, 2020; Taylor, 2015, 2016, 2020). Las estrategias diseñadas aludían a la utilización de maquetas del cuerpo humano, las fotografías de personas o el baile de la cueca social; son conductas restauradas (Schechner, 2011) que mantienen viva la memoria en diversos espacios y lugares de la ciudad.

En los años '90, con la vuelta a la democracia, las protestas están relacionadas con las acciones asociadas a la política institucional (Joigant, et. al., 2020 y Somma, et. al. 2024); como por ejemplo marchas, concentraciones, panfleteos, cantos y consignas en las principales calles de la ciudad. Nacen en esta época, debido a la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América, algunas acciones sobre los monumentos públicos como el Colón y en el Cerro San Cristóbal que no tuvieron una resonancia en la prensa de la época.

Con la llegada del siglo XXI se produce un ciclo de protestas estudiantiles, en los años 2002, 2006 y 2011, que mantuvieron la protesta institucionalizada, pero se agregaron acciones propias de la política contenciosa (Alexander, et. al., 2006) que se

caracterizó por repertorios disruptivos y desobediencia civil. Se identifican marchas donde había fuertes enfrentamientos entre carabineros y los estudiantes, además de repertorios creativos que involucraban diversas áreas de expresión. En esta época surgen algunas intervenciones a los monumentos, como el encapuchamiento a Andrés Bello, ubicado en el frontis de la Universidad de Chile. En el año 2011 aparecen las primeras redes sociales (Twitter y Facebook) y las protestas logran un mayor impacto en la sociedad, porque permiten la interacción entre los manifestantes, y que las acciones circulen en estas redes para ser compartidas digitalmente para producir y sostener la aparición pública (Fuentes, 2020).

Luego de las protestas estudiantiles, no se produjeron movimientos sociales de gran extensión temporal como los de los años anteriores. Sin embargo, se identificaron algunas performances artísticas de Mathey sobre para reivindicar los derechos del pueblo *selk'nam* en el año 2015 y algunas de protesta relacionadas con las efemérides nacionales que resultan incómodas y controversiales para la ciudadanía, como, por ejemplo, el 12 de octubre. Estas “conmemoraciones manchadas” (Frank & Ristic, 2020) pusieron en cuestionamiento la valoración y validez de los monumentos en el espacio público.

En marzo del 2019, para la conmemoración del Día Internacional de la Mujer, se produce la primera intervención masiva de los monumentos, cuando alrededor de 70 esculturas se les pone un pañuelo verde en el rostro. Esta acción representa el inicio de la intervención de los monumentos en Chile, que estuvo influenciada por las intervenciones de Europa (2015) y varios países de América (2017).

De esta manera, en octubre del 2019, cuando se inicia el estallido social, también se produce la intervención masiva de los monumentos públicos como nunca se había producido en nuestro país, presentando además características multiterritoriales. Debido al carácter performativo de las intervenciones, se generaron discusiones tanto en la prensa como en la academia, principalmente en torno a los temas de la memoria, la resignificación, la disputa por el patrimonio y el daño o vandalización a los monumentos. Cada una de estas opiniones da cuenta del lugar de enunciación teórico y político (Ribeiro, 2017), en el que principalmente no se realizan distinciones y análisis sobre los tipos de repertorios del performance realizados.

En términos de protesta pública y ocupación del espacio público, el monumento se transformó en el espacio de tensión donde la ciudadanía se volcó a las calles a manifestar su descontento social, donde fue posible identificar no solo las motivaciones que llevaron a cabo las acciones, sino también la identificación de los monumentos, políticas y los repertorios realizados.

Entre las motivaciones encontramos las causas históricas o estéticas e identitarias, relacionadas principalmente por los conflictos con la identidad cultural; un ejemplo; de esto son las acciones de decapitación, remoción y la destrucción de esculturas, ya que son formas eficaces de llamar la atención (Freedberg, 2021) que buscan la publicidad e impacto en la ciudadanía. En estos casos se encuentra la cabeza instalada en la escultura de Caupolicán, ya que crea un efecto performativo, a partir del gesto de la sumisión, lo que implica una reflexión sobre el rol de lo indígena en la sociedad occidental y al mismo tiempo, la incorporación de nuevas narrativas y sistemas de valores asociadas a los pueblos indígenas. Asimismo, este tipo de

acciones buscaban generar un diálogo permanente entre las identidades nacionales y locales, desestabilizando la jerarquización de los discursos históricos hegemónicos, para reconocerlos como legítimos en la definición de las identidades.

Un caso similar es lo ocurrido con los monumentos de La Serena y Punta Arenas, a los cuales, a partir del desmontaje (Didi-Huberman, 2008), es decir, de un cambio de orden de los personajes de los plintos, se les crea un nuevo espacio escenográfico y un nuevo paisaje conmemorativo como protesta anticolonial y antimilitar. El aumento de la atención hacia los monumentos (Widrich, 2023) denota que las intervenciones ofrecen una perspectiva diferente sobre su existencia y el pasado, mostrando que estos monumentos están en constante cambio de sus significados; por lo tanto, deben estar siempre en evaluación sus posibles retiros o recontextualizaciones, las cuales deben ser planteadas desde una perspectiva colectiva y no como respuesta a los discursos de la vandalización o la desmonumentalización.

Al analizar el contexto del derribo o sustitución de los monumentos, se observa el carácter ritual de las intervenciones (St John, 2008) como una conducta restaurada que se itera en los momentos estudiados. Estos se repiten temporal y geográficamente, donde se identifican las cuatro fases del performance como drama social (Turner, 1974). La primera sería el incumplimiento de las relaciones sociales regulares regidas por normas (la crisis social explota el 18/0 y el monumento se transforma en el espacio privilegiado); la segunda se refiere a la crisis pública en la que hay una conjunción entre fases más o menos estables del proceso social, es decir, los monumentos son intervenidos varias veces en el contexto de la protesta, hasta su derribo o eliminación, donde se identifican diversos tipos de performance. Tercero, se identifica la acción

redensiva que se refiere a corregir el trauma o compensar el daño causado, el cual sería la instalación de esculturas indígenas en el plinto y, finalmente, la reintegración del grupo social a través del reconocimiento y la legitimación de las intervenciones realizadas.

Se ha observado que cada monumento tiene su propia historia, y son las comunidades quienes escuchan las versiones que se cuentan sobre ellos. Lo crucial es comprender a fondo por qué se producen estas intervenciones. En el caso del monumento a Carrera Pinto, se entiende que la intervención no fue una acción performativa, es decir, no implicó un cuestionamiento al personaje o las historias que representaba, a diferencia de la escultura de Colón en Arica, que, al igual que las esculturas del resto del mundo, es un monumento controversial y su eliminación se justificó principalmente por la presencia de los pueblos indígenas y por los discursos en torno a la colonización, que aún son vigentes por la historia oficial (Riaño, 2021; Thompson, 2022).

Finalmente, y como caso de estudio particular, es la remoción de la escultura de Almagro en Santiago, la cual nos muestra un objeto reperformado. La primera es cuando se arranca la escultura del plinto y la segunda, cuando éste se transforma en un enunciado sobre los futuros posibles de la escultura pública, a partir de una performance efímera. En consecuencia, la eliminación del monumento implica que se reconoce de manera pública cómo y por qué los monumentos fueron creados, lo cual involucra que se revelan sus secretos y, al conocerlos, se les quita poder y valor de representación en el espacio público (Freedberg, 2021). Por lo tanto, al eliminar una

escultura del espacio público se le quita la vitalidad al personaje y su muerte definitiva como elemento representativo de la sociedad.

Los monumentos, al establecer esta relación con el presente (Vargas, 2021) a partir del pasado, la eliminación por sí sola no cambia el futuro ni la historia, pero sí contribuiría a comprenderlo mejor (Widrich, 2009, 2018, 2020), porque permiten la reflexión sobre el significado de los monumentos y las historias que encarnan en el espacio público y cómo nos interpelan como espectadores.

Finalmente, comprender los repertorios del performance en Chile desde la década de los '60 hasta el estallido social ha permitido determinar que el espacio expandido del monumento se convirtió en el lugar donde se materializó la protesta en el año 2019 y el nuevo rol que adquiere en el habitar de la ciudad, al reconocerse como un espacio performativo.

En relación con el performance, este es definido por la cultura, es decir, nace a partir de una convención o una costumbre socialmente aceptada por sus miembros. De esta manera, las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias y permiten que la gente juegue con conductas repetidas (Schechner, 2000, pág. 13). La caracterización que propone Schechner parte de diversas actividades humanas donde expresa el performance: “el juego, el ritual, los deportes, las artes, la performance de la vida cotidiana, la performatividad, las prácticas jurídicas y médicas, los entrenamientos populares y los medios de comunicación” (pág. 12). En este continuum de prácticas, en las que se entrelazan lo artístico y lo cotidiano, convierte la performance en una categoría donde la “representación” no se reduce a la mera repetición de un hecho, sino que, a pesar de

ser continuamente repetida, nunca puede llegar a ser exactamente al original. Por ello, las conductas restauradas son una de las características principales de los repertorios; están presentes en las diversas protestas de Chile. Como se ha visto, muchas de ellas no son originales, retoman las protestas de las décadas anteriores y las reutilizan y, en el proceso de repetición, adquieren nuevos elementos, es decir, las sitúan espacial, cultural y socialmente.

Ahora bien, los repertorios como acciones performativas, como lo propone Austin, serían actuaciones que confluyen en las diferentes esferas de la realidad, ya sea política, histórica o económica (Moreno, 2020), poniéndolas en escena, desafiando la situación política, para generar una respuesta de un “auditorio”, que, de acuerdo con lo dicho por Butler, se presenta como una constante interpelación y agenciamiento.

Capítulo 3. Del Performance y Performatividad de los monumentos públicos al activismos digital.

3.1 De la Performance al activismo digital

El estallido social se inscribió como una ola de protesta en Chile que se inició el 18 de octubre del 2019 y duró hasta el inicio de la pandemia del coronavirus en marzo del 2020. En las semanas que siguieron al 18 de octubre se organizaron multitudinarias marchas, se realizaron asambleas en los barrios y se llevaron a cabo acciones simbólicas en centros comerciales en contra de la cultura del consumo. Este movimiento fue posible por la coordinación y el uso eficaz de las redes socio-digitales (Bronfman & Bronfman, 2022; Henríquez, 2011 y Pérez, et. al., 2014) que tuvieron las diversas organizaciones e individuos de la sociedad civil con el fin de ocupar las plazas y los distintos espacios públicos de distintas ciudades del país.

Día tras día, los medios de comunicación social tradicionales (*massmedia*), comentaban y transmitían en la televisión, el diario y la radio cómo se desarrollaban estas protestas, atendiendo a líneas editoriales institucionales, cuyos discursos se basaban principalmente en la descripción de hechos vandálicos y de violencia, según lo revisado en el capítulo anterior. Sin embargo, surgen otros discursos o enfoques sobre estas noticias a partir de los medios alternativos y el uso sostenido de las redes sociales por parte de los participantes en estos activismos. Las redes sociales, se convirtieron en el principal medio de difusión, a partir del cual el movimiento social difundió las acciones políticas, las convocatorias y los registros de los diversos repertorios de intervenciones en los monumentos públicos. Este medio ha permitido configurarse como una vía de transmisión de los activistas que participan, tanto en las

acciones del performance y/o quienes observan desde un dispositivo tecnológico. Debido al potencial medial de las redes sociales, ha permitido que estas constituyan una fuente de información donde se pueden conocer las percepciones, contenidos, modos, agencias y formas de ser en la manifestación social (constelaciones del performance). Esto permitió que se configuraran como una nueva herramienta para el activismo a partir de la cual se puede mirar, comentar y compartir.

Por lo tanto, la difusión del movimiento social en estos dispositivos permite conocer los distintos repertorios de protesta pública que se alejan de los discursos oficiales sobre el fenómeno de la intervención a los monumentos públicos. A partir del estudio de los contenidos de las redes sociales, se podrán conocer y determinar los fenómenos de ocupación del espacio público de una manera diferente de acuerdo con lo que comunicaba la prensa tradicional, la que mantenía un discurso centrado en el vandalismo, la barbarie y el daño patrimonial. Los cuales revelaron un lenguaje iterativo en todas sus publicaciones diarias o semanales, utilizando siempre los mismos términos y descripciones como las ya señaladas, que se van replicando o parafraseando de la misma manera o citándose entre ellas mismas, para describir una noticia, produciendo un efecto de consistencia en los lectores, reforzando ciertos contenidos, dando la impresión de un consenso o validación de los discursos.

Las redes sociales, por su parte, durante los días de mayor protesta social, tuvieron diversos roles, tales como convocantes y coordinadoras de las actividades, hasta la transmisión en vivo (o *live*) de los repertorios del performance en marchas, conciertos, acciones de arte y concentraciones masivas. En el capítulo y en el presente se ha determinado que *Instagram*, *Facebook*, *Twitter* y *WhatsApp* fueron cruciales para

conocer las constelaciones del performance, ya que, a diferencia de la prensa, debido a las limitaciones de emisión y la intermediación periodística (descripción de los hechos, uso repetitivo del lenguaje y limitación temporal), es difícil acceder y determinar cómo se desarrolla una intervención. Debido a que la protesta pública y el performance en especial es un cuestionamiento a lo socialmente dado, con las redes sociales es posible conocer los principales lugares de convocatoria, los tipos de acciones de protestas masivas en todas las regiones del país. Si bien este movimiento social comenzó el día 17 de octubre con las evasiones al metro, bajo la consigna “evadir no pagar otra forma de luchar”¹¹⁵, posteriormente se sumaron las multitudinarias marchas de los viernes que se prolongaron de manera sostenida durante casi dos meses y así un sinnúmero de registros de acciones fueron siendo guardados en el espacio virtual con el hashtags¹¹⁶ *#ChileDespertó* (Calderón, 2021). Lo que permitió generar un archivo del repertorio como un ejercicio de memoria que permite almacenar lo efímero de los episodios y situarse siempre en movimiento para mantener el registro constantemente actualizado.

Las redes sociales son centrales en el activismo social contemporáneo como una herramienta avanzada de comunicación e información. Más allá de simplemente mandar y recibir mensajes, las redes sociales facilitan la acción colectiva, reducen

¹¹⁵ Registro audiovisual de la acción de evasión en la estación de metro Santa Lucía en Santiago de Chile el día 17 de octubre del 2019. En <https://www.elmostrador.cl/noticias/multimedia/2019/10/17/evadir-no-pagar-otra-forma-de-luchar-estudiantes-secundarias-eluden-pago-del-pasaje-en-estacion-santa-lucia/>. Consultado 21 de septiembre de 2024.

¹¹⁶ Van Dijck (T. A. Van Dijk, 2016) indica que los hashtags son herramientas taxonómicas y performativas que organizan el contenido en las redes sociales. Destaca su importancia en plataformas como Twitter, a partir de la cual marcan “tendencias” o *trending topics*, los cuales influyen en la forma en que los usuarios interactúan en la plataforma.

costos y tiempo, y superan las limitaciones cognitivas de los individuos (Bimber, Flanagin, 2019, p. 7).

De lo afirmado por los autores, el uso de las redes sociales y las herramientas de las nuevas tecnologías (mapping, realidad virtual, entre otros) permiten a los distintos actores generar nuevos canales de comunicación, disminuyendo la barrera de participación de los individuos (Fernández, et. al., 2018) por lo tanto, se asume una mayor participación política desde la interacción en las redes sociales. Un ejemplo de aquello sería lo que sucede a partir de un posteo: los participantes tienen la percepción de incidir en los cambios sociales.

La protesta pública en Chile se ha desarrollado en los diversos espacios de la ciudad y tuvo una importante presencia en la ciudad en los años '80 en el contexto de la dictadura, cuando comienzan a visibilizarse los problemas de censura y violación a los derechos humanos. A partir de la década del 2000 y la aparición de las redes sociales, empieza a utilizarse con el concepto de activismo, el cual se define como “un conjunto de acciones comunes, efectuadas tanto en la sociedad como en economía o política, con la finalidad de implicar a las personas para el logro de metas u objetivos comunes” 7(Pérez, et. al., 2014, p.). Este se caracteriza, al igual que la protesta en el espacio público, porque aspira, a partir de diversas estrategias digitales, a realizar los cambios sociales de acuerdo con su contexto político y social, tomando en consideración la interacción y comunicación de los distintos actores.

Sobre la influencia de internet en los movimientos sociales según Kidd y McIntosh (2016), se realizan tres clasificaciones. Por un lado, el tecno-optimismo resalta el poder transformador de las redes sociales, considerándolas herramientas

claves. para el cambio social. Se argumenta que la comunicación virtual complementa el activismo callejero, fortaleciendo los movimientos sociales. Estos movimientos, sin embargo, al estar arraigados en internet, carecen de líderes debido a las múltiples redes interconectadas, lo que disminuye las jerarquías organizacionales. Las redes sociales tienen la capacidad de empoderar a los ciudadanos para enfrentar el poder estatal e institucional, incluso en contextos no democráticos. Por otra parte, el tecno-pesimismo les quita el poder a las redes sociales, indicando que no son capaces de generar una revolución y, de hecho, podrían llegar a ser contraproducentes. Sostiene, además, una crítica hacia las posturas tecno-optimistas, argumentando que el uso de internet en movimientos sociales crea nuevas formas de control¹¹⁷, un ejemplo de ello es cómo los gobiernos autoritarios utilizan las plataformas virtuales para debilitar los movimientos sociales, convirtiendo las redes en herramientas de control en lugar de instrumentos de emancipación.

Según esta corriente, las redes sociales fomentan la participación superficial, como por ejemplo son el postear, compartir o reaccionar, pero no impulsan la protesta en el mundo real. Ante esta postura, según el caso de estudio del monumento a Baquedano y los materiales estudiados en el capítulo anterior, durante el estallido social vemos que tuvo un importante rol, sobre todo en la coordinación y difusión de acciones. Finalmente, el enfoque de la tecnoambivalencia es una propuesta de autores como Gerbaudo, Kamel, Kavada, Kreiss y Tufekci (en Calderón, et. al., 2021), quienes ofrecen un enfoque equilibrado entre las visiones anteriores. Pues reconoce, por un

¹¹⁷ En este caso particular de esta tesis, el uso de internet ha sido un elemento crucial para la protesta, no sólo en términos de difusión o convocatoria, sino también en convertirse en un espacio de protesta en sí mismo.

lado, la capacidad de las redes sociales para desafiar el poder institucional, es decir, reconoce la potencia performativa del uso de las redes sociales en este contexto e identifica la presencia de discursos hegemónicos y oficiales que intentan mantener el control en estas plataformas¹¹⁸.

Durante el estallido social, según los casos estudiados, la protesta *offline* se traslapa con la *online*, lo cual implicó una identificación sobre los actores que intervienen en la protesta. Si bien el espacio público ya es confrontacional, porque los cuerpos están presentes en el espacio público, suele tornarse violento cuando se encuentran dos visiones sobre un fenómeno. La violencia en redes sociales, especialmente en *Twitter*, se manifiesta a partir de la necesidad de los usuarios de establecer una jerarquía de opinión.

En este sentido, cabe preguntarse sobre el rol de lo material y el cuerpo en el contexto digital, pues el performance, en lo colectivo y presencial, se vuelve más emocional, porque se comparten gestos, gritos y cantos, haciendo público y externalizando los sentimientos que motivan la acción. Los activistas, al asistir a las jornadas de protesta, asisten por un interés específico o afín con respecto a una convocatoria que implica adoptar una postura política frente a las reivindicaciones sociales; es decir, existe una elección que también es performativa. A diferencia de las acciones *online* que son mediatizadas por aparatos tecnológicos¹¹⁹, las emociones y

¹¹⁸ Aunque las redes sociales facilitan la coordinación y difusión de información en la acción colectiva, la tecno-ambivalencia identifica que el cambio social proviene de las personas que circulan y generan información y no tanto de la tecnología.

¹¹⁹ Para Dewey, los aparatos tecnológicos serían existencias físicas, es decir, objetos que están relacionados con la cultura y hablan por sí mismos y serían parte de nuestro lenguaje y solo funcionan en la “medida en que existen dentro de la comunidad de acción, un acuerdo en la acción, una identidad en las formas de reacción y en las formas de hablar” (Arquembourg, 2010, p. 172).

afectos no necesariamente se relacionan con la empatía hacia la protesta. ocasiones el espectador lo llega a ser por los efectos del algoritmo y los generadores de tendencia. En consecuencia, su acción es pasiva, a diferencia de un espectador más activo que genera contenidos, va “posteando” imágenes o comparte información. Estos elementos implican que cuando se producen emociones, como por ejemplo de enojo o indignación, las acciones se jerarquizan, o sea, hay distintos niveles de acciones, que pueden abarcar el solo mirar una publicación o meterse en un debate virtual para exponer una opinión al respecto, o buscar aliados que compartan las mismas opiniones, generándose así una interacción entre los participantes de una publicación.

Del activismo *online* es posible identificar las distintas esferas desde las cuales se expresan los movimientos sociales. Hasta el momento, esta tesis se ha centrado en rastrear las acciones de los performances sobre los monumentos públicos durante el estallido con el objeto de identificar los repertorios utilizando diferentes fuentes de información. Sin embargo, a medida que se revisaba el material, se fueron identificando otros elementos, como, por ejemplo, las convocatorias y la generación de contenidos virtuales que tienen directa relación con la fuerza performativa de la protesta pública, así como las agencias a partir de las cuales se producen. Por lo tanto, separar la performance misma de su entorno “mediático” o de imágenes sería insuficiente para comprender el fenómeno de la intervención a los monumentos públicos.

Durante todo el desarrollo de esta investigación, se ha afirmado que el espacio público está en una constante disputa, donde el performance de protesta se ha configurado como un elemento central de expresión en distintos repertorios. Para los colectivos u organizaciones civiles. El espacio público, desde el momento en que se

inicia el uso de las redes sociales, se ha redefinido y virtualizado la protesta, lo que ha traído como consecuencia que hay un distanciamiento de las formas políticas tradicionales y los medios de comunicación convencionales (Henríquez, 2011). A las acciones de la calle se suman los debates y discusiones en el entorno digital, al que se accede desde cualquier lugar geográfico y distintas temporalidades. Esta facilidad entrega la posibilidad de interactuar con personas desconocidas, permitiendo, al igual que en el espacio público, que en las redes se comprende como una comunidad de acción (Arquembourg, 2010). Las conformaciones de grupos o activistas tensionan las relaciones y permiten la organización de grupos afines en función de la empatía e identificación sobre los distintos fenómenos de la esfera social. A pesar de que existe diferenciación y desconocimiento de la identidad, tienen en común la necesidad de opinar y exponer los distintos niveles de reflexión, lo que implica un aumento en la cantidad de opiniones y personas circulando en la discusión sobre temas públicos. Esta forma de entender la protesta ya sea *offline* y lo *online* como fenómenos separados, se ha entendido como formas de expresión y fuerzas performativas de manera interdependiente entre sí.

Por otra parte, también se produce un traspaso de los elementos simbólicos y representativos, que hacen alusión a series de televisión, música y otros elementos que están vivos y presentes en los discursos gráficos de la protesta. Estos permiten potenciar y complementar la comunicación e interacción entre los asistentes, generando una comunidad diversa y adaptable al uso de tecnologías y redes sociales (Cárdenas & Pérez, 2021). En definitiva, la transmisión de elementos simbólicos y representativos de la cultura popular durante las jornadas de protestas no solo

diversifican y enriquecen el discurso, sino que también refuerzan los lazos de activistas reforzando el sentido de pertenencia e identidad.

3.2 ¿Qué ha permitido al performance las redes sociales?

El concepto de prácticas del performance estudiadas por la línea de las ciencias sociales y estudios culturales establece que tienen distintas finalidades “a veces artística, a veces política, a veces ritual” (Taylor, 2016, p. 11), que trascienden los límites hacia distintos contextos sociopolíticos. Por lo que cuando se identifica el fenómeno de la intervención a los monumentos públicos durante el estallido social y sus antecedentes a nivel internacional, nos damos cuenta de que es imposible estudiar el fenómeno exclusivamente a partir de la acción social de protesta como un hecho social aislado. Lo anterior se observa, por ejemplo, cuando se diseñan materiales utilizando distintos lenguajes y soportes (murales, viñetas, memes, videos, fotografías, entre otros), los cuales se usan de manera iterativa; entonces presentan el atributo de repetición temporal y espacial. También estas performances digitales buscan materializarse, es decir, provocar un cambio social y, además, adquieren un valor político y afectivo, así algunas demandas sociales pueden ser adoptadas como propias, es decir, se pasa de un sujeto individual a un sujeto colectivo (Moreno, 2020).

La fuerza del performance sobre los monumentos ha permitido desarmar las relaciones de poder y hegemonía de los discursos oficiales, los cuales en el pasado han generado discursos de exclusión, pues tratan de construir una imagen de una sociedad armónica y reconciliada. Por otra parte, el uso de redes sociales es utilizado para convocar o hacer performance; han transformado las formas tradicionales de

comunicar, permitiendo, por un lado, multiplicar y mediatizar los repertorios del performance, dado que con la viralización de un video se hace reconocida una intervención, donde es posible identificar el carácter iterativo del performance, puesto que la reproducción del video (cuantos más *likes* tenga una publicación, mayor será el incremento de las imágenes) se repite al mirarlo de manera reiterada, compartiéndolo, circulando y reinterpretando los significados de lo que se quiere comunicar.

El performance proyecta en lo digital un potencial político, social y cultural, porque permite desafiar y alterar las formas tradicionales de los medios de comunicación social. Si con la exhibición de imágenes en televisión había un impacto en la audiencia, esas imágenes eran limitadas, porque responden a una forma de ver una realidad concreta, donde se identifica con una agencia o una línea editorial sobre lo que se debe o no mostrar (régimen escópico). En cambio, con las redes sociales es posible ver diferentes miradas de un mismo hecho, a partir de la participación directa de los involucrados, ya sea como participante activo de alguna acción del performance o como un observador realizando un registro. Sobre esta idea, Chon & Park (2020) indican que las redes sociales no solo proveen de recursos para la discusión política y social, sino que también crean oportunidades para discutir y transmitir información.

Con todo lo expuesto anteriormente, se entiende que el activismo digital se expresa al menos desde dos aristas, una se relaciona con el registro del performance, es decir, cómo se difunden acciones en videos en vivo o fotografías de los repertorios ocurridos en el aquí y en el ahora. La segunda tiene relación con la generación de contenidos que “llamen la atención” a través de las redes sociales; aquí se rescata la idea del monumento como un enunciado performativo, ya que, al constituirse como un

acto del habla, se convierte en una fuerza que provoca mediaciones de acuerdo con su contexto social y cultural. También en esta línea es necesaria la pregunta sobre la materialidad del monumento, tal como lo plantea Giuliana Bruno (2014), quien se pregunta sobre el lugar y el papel de la materialidad de los objetos en la era de la virtualidad. Esto es cómo el monumento se construye como una condición superficial, o sea, no es sólo una capa que permite inscripciones político-estéticas, sino que también se convierte en un espacio de interacción y experiencia que desencadenan y promueven la creatividad.

3.3 Registro del performance y su difusión en las redes sociales

Mediante los distintos enfoques epistemológicos, se ha definido el performance como todas aquellas acciones que se realizan en el presente en un contexto específico y son consideradas dentro de este espectro los ritos e intervenciones de arte. En estos términos existe la discusión sobre los registros del performance y si éstos se pueden considerar o no parte de este.

Con respecto a lo anterior, una de las características fundamentales del performance es su capacidad creativa, la cual es posible observar en distintas expresiones político-artísticas en los diversos movimientos sociales ocurridos en Chile a partir de los años 80. Según lo visto en el capítulo anterior, esta idea coincide con el boom ocurrido en América Latina, según lo indicado por Halart y Polgosky (Halart, Sophie; Polgovsky Ezcurra, 2016):

las prácticas artísticas en América Latina se generan tanto como estrategias de resistencia 'frente a la adversidad' como métodos constructivos y de autoafirmación siguiendo 'un proyecto socioartístico' de emancipación, es decir, un proyecto en el que la creación de nuevas formas de arte iría de la mano con

las hipotéticas transformaciones de la vida cotidiana y la construcción de una sociedad alternativa¹²⁰ (Halart, et. al, 2016, p. 5).

De esta cita se entiende el potencial del performance como práctica artística y su influencia en lo político y social. Surge la pregunta sobre la capacidad de reproducción y repetición del performance, no solo como conducta restaurada en lo material, o sea, en el ámbito offline, y si es posible considerar el mismo acto como performance en los formatos virtuales. Con respecto a aquello, Phelan (2011) indica que la ontología del performance es la desaparición; en consecuencia, lo que se reproduce en las redes sociales no sería el performance mismo, sino otra cosa. Por su parte, Taylor (2015) realiza la distinción entre acción y performance, en la cual la primera apunta a actos específicos sin el componente social o político, la cual tendría una función práctica y, en cambio, el performance implicaría *performar*¹²¹, esto es evocar la intencionalidad de transgredir; además tiene el carácter de ser representación y mimesis (p. 49). En consecuencia, a partir de esta idea, Taylor afirma que el performance puede ser expresado de diversas formas y materialidades; además, como se mencionó en los párrafos anteriores, el performance se va adaptando a los diferentes contextos tecnológicos. Siguiendo con esta idea, la reproducción del performance a partir de plataformas online sería parte de esta, ya que el performance, por definición,

¹²⁰ Traducción del autor

¹²¹ Anne Jhonson (2014) indica que "Performar", en cualquiera de sus acepciones, implica mapear, por lo que el concepto de performance se asocia al de rizoma. Esto significa que posee múltiples entradas y salidas: a través del arte, la comunicación, el texto, el actor o el público, mediante la acción o la repetición. Cada entrada abre diversos caminos donde se entrecruzan, se duplican, retroceden y avanzan, y rara vez una misma entrada lleva a la misma salida. El rizoma performado es una de las características más reconocidas de la performance: conducta restaurada, comunicación artística y un juego entre texto, actor y público. Sin embargo, esta es solo una opción, que destaca la autora, un mapa entre muchos otros que se pueden concebir.

es transmisión de memorias y saberes culturales, a diferencia de lo planteado por Phelan, para quien el registro es la cancelación del acto en vivo.

A pesar de que Phelan¹²² entrega su visión sobre el registro del performance, su análisis hace referencia al performance art, y no al “drama social” o las situaciones de la vida cotidiana a las cuales hacen referencia tanto Schechner como Turner, y corresponde a los tipos de performance que se investigan en esta tesis y se relaciona con las intervenciones a los monumentos públicos durante el estallido social en Chile. Tampoco la teórica abordó este asunto desde las plataformas digitales, dado que sus supuestos son anteriores a esta época. En consecuencia, la discusión sobre si las imágenes que se difunden en internet son o no parte del performance no es abordada por la teórica. Por lo tanto, los registros del performance (las imágenes), a pesar de que no son el acto original, hacen alusión a la puesta en escena, al momento de su producción, a los actores que intervienen (agencias) y al observador (Arteaga & Arzuaga, 2015) y a las demandas o contenidos sociales que se están expresando.

La discusión anterior permite conocer cuáles son los aspectos teóricos sobre la difusión de imágenes del performance en los medios digitales. Cabe señalar que, la intención de esta tesis no es demostrar si los registros visuales o audiovisuales que se encuentran en internet son el performance mismo. Lo que es interesante es analizar las imágenes del performance y su condición performativa en los contextos de protesta.

¹²² La crítica de Peggy Phelan (1993: 146-152) hace referencia al momento que se vivía en esa época en relación con el consumo cultural y la “economía reproductiva” del performance, pues sostiene que la esencia del performance radica en su desaparición, y cualquier intento de registro o archivo anula su carácter como acto vivo. Este enfoque hace referencia a la teoría feminista lacaniana, la que considera aspectos “no marcados” y no metafóricos de la actuación, resaltando su potencial crítico frente a un sistema representacional que busca etiquetar y controlar la subjetividad de los individuos (véase también Phelan, 2011).

Estas imágenes tienen el potencial de revelar e identificar emociones, prácticas, gestos y cuerpos, explorando la relación entre lo verbal y lo no verbal, así como lo representacional y lo no representacional. A través de la interacción entre tiempo, espacio y cuerpo, el performance puede representar, analizar o transformar las relaciones sociales, abordando cuestiones de poder (Johnson, 2015). Sobre esta idea, Marcela Fuentes (2020) indica que no es posible separar las performances copresenciales de lo que se muestra en las redes digitales: “No es activismo digital por un lado y protesta en la calle por el otro. “No es uno para que se dé la otra” (p. 15). Por su parte, Dierkens (Dierkens, 2010) coincide con la noción de performance de las imágenes, indicando que estas poseen dos dimensiones; la primera es que las imágenes tienen un carácter performativo, ya que estarían capturando la huella de la acción, o sea la del estallido social y, segundo, incitarían a la acción, generando y promoviendo nuevos performances. Esta última se refiere a la vida digital que adquieren los monumentos públicos en internet, mediante la cual surge la creatividad digital sobre ellos, tal como lo veremos en el siguiente apartado.

3.4 Vida digital de los monumentos

Con vida digital de los monumentos se hace referencia a la capacidad que tiene la imagen sobre el monumento público performado y genera nuevas interpretaciones y representaciones simbólicas de éste. Estas imágenes se interpretan como las mediaciones del performance, cuyo objetivo es difundir los repertorios, y se basan en

el uso y circulación de distintas imágenes¹²³ en redes sociales evocan distintas emociones a los espectadores/internautas u observadores que lo provocan e interpelan en su percepción hacia las narrativas hegemónicas de la historia e identidad.

La vida digital de los monumentos no implica solamente mirar una imagen, sino también comentar y compartir -viralizar- sobre el performance que se difunde en redes sociales, principalmente en *Twitter* e *Instagram*. También en esta definición se encuentran aquellas imágenes que fueron creadas digitalmente sobre los futuros posibles de los monumentos o tipos ideales, cuyas creaciones performativas dan cuenta de las agencias políticas de los montajes. Estas imágenes digitales activan el monumento, así como se hizo referencia en el capítulo uno, donde se indica que el monumento se activa a partir del performance en vivo. Las acciones digitales son parte de la activación simbólica del monumento y permiten que las imágenes interpelen emociones, prácticas, gestos y cuerpos de los *performers*.

Uno de los casos de estudio donde se manifiesta de manera clara la vida digital de los monumentos se refiere al Monumento del General Baquedano¹²⁴, ubicado en la plaza del mismo nombre, donde se realizan continuamente diferentes tipos de intervenciones durante un año y medio tras el estallido social del 18 de octubre de 2019.

¹²³ La estrategia metodológica para el desarrollo de este apartado se realizó a partir de la revisión de elementos de la etnografía tradicional que registra y sistematiza las prácticas culturales de determinados grupos sociales que convergen con acciones ritualizadas como la protesta y movilización social. La unión de ambos elementos es lo que denomino etnografía performativa, porque se revisa una diversidad de fuentes documentales, tales como artículos de prensa, etnografías, entrevistas, grabaciones, videos, fotografía, acciones de arte, diseño multimedial, entre otros. Donde dialogan y convergen diferentes lenguajes, donde se materializan los activismos tecno-políticos.

¹²⁴ El Monumento al General Manuel Baquedano representa al líder militar de la Guerra del Pacífico sobre su caballo Diamante, se erige sobre la tumba del "Soldado Desconocido de la Patria". Fue inaugurado en 1928 por el presidente Carlos Ibáñez del Campo y la obra fue realizada por el escultor Virgilio Arias y está ubicado en el centro de la ex Plaza Baquedano.

Cada viernes, fue rayado, pintado, intervenido y finalmente incendiado, como parte de un intento de reconversión simbólica por parte de los manifestantes, quienes rebautizaron el lugar como Plaza Dignidad (Riaño, 2021, p. 105). En cada día de protesta, los performers se apropiaban de la escultura, lo disfrazaban, lo resignificaban y lo convertían en uno más, en uno de los suyos (p.108) y con ello adquiría un nuevo significado, a veces era mapuche, otras eran feminista, queer o una forma animal, o sea, no había límites para la imaginación. En este sentido, como lo plantea Tisi (2023), el monumento a Baquedano adquiere el estatus de objeto performativo, porque éstos son capaces de producir experiencias significativas: “son cuerpos vivos a partir de la proyección de subjetividades que las personas depositan en ellas” (p. 89).

Todas las intervenciones realizadas al monumento que, hasta el día de hoy continúan, aunque su escultura no se encuentra sobre el plinto, es una y otra vez performada cada vez que existe una fecha conmemorativa en las efemérides nacionales. Esta observación es importante mencionar, ya que el monumento, a pesar de que ya no se encuentra en su sitio, forma parte de un espacio urbano. Tal como lo menciona Rosalind Krauss (1979), el monumento no es solo el hito, sino que involucra el espacio expandido donde se encuentra la escultura; por ello no es menor que los medios de comunicación social denominaran al lugar como “zona cero”, porque se transformó en el espacio simbólico de tensión durante el estallido social, se convirtió en un espacio catalizador de las tensiones sociales donde competían las distintas fuerzas por la ocupación del espacio y aparecer en él a partir de distintos repertorios.

La plaza Italia como espacio expandido se nos viene a la memoria desde fines de los años '80 para quienes vivimos en la ciudad de Santiago, con la elección de

Cecilia Bolocco como Miss Universo, en primera instancia se configura como lugar para celebrar de estos años surge la frase “vamos a plaza Italia a celebrar”, luego estas celebraciones se amplían a las relacionadas con deporte (triunfos de la selección de fútbol, tenis o de clubes de fútbol), conmemoraciones histórica (celebraciones relacionadas con el 9 y 10 de julio o la Guerra del Pacífico) y actividades culturales (conciertos al aire libre o performance artísticas) y políticas (convocatorias o celebraciones de candidatos a cargos políticos). También es un marcador espacial de exclusión “de la Plaza Italia arriba o los de Plaza Italia para abajo”, esta clasificación socioeconómica indica que quienes viven o se encuentran “de Plaza Italia para arriba” poseen mejores condiciones materiales de los de “la Plaza Italia para abajo”. En otras palabras, la Plaza Baquedano es un espacio performativo, donde se realizan acciones en tiempo real, donde se estimula la interacción de las personas (Tisi, 2023). El espacio performativo también incluye los entornos digitales como las páginas web, aplicaciones, redes sociales, entre otros (p. 95), porque en éstos también se produce la interacción social entre personas; sin embargo, es deslocalizada en el tiempo y en el espacio. Es lo que Marcela Fuentes (2015) denomina activismos tecnopolíticos, esto es, modos de acción concertados que integran ejercicios creativos a través de espacios y tiempos dispares.

Una de las imágenes¹²⁵ más icónicas de este activismo tecnopolítico que ha ocupado portadas de diarios y dio la vuelta al mundo como un símbolo del estallido

¹²⁵ El concepto de imagen se comprende a partir del texto de Belting (2007), el cual toma distancia de la definición de las artes visuales, que se relaciona con la interpretación y análisis iconográfico. A diferencia de esta, esta se centra en su carácter relacional y performativo en lugar de verla como un objeto estático. Para el autor, las imágenes no son solo representaciones visuales o meras reproducciones de la realidad, sino que son fenómenos que existen en la intersección entre el cuerpo, el medio y el acto de ver. De la

social es la imagen 61, pues el efecto de esta imagen es que la protesta pública ocurrió en el monumento y en la plaza Baquedano y “fue expandida y sostenida por los participantes de las redes” (Fuentes, 2020, p. 46), quienes moldearon la forma de la protesta bajo un modelo en que se entrelazan lo *offline* con lo *online*, permitiendo la unión de las espacialidades y temporalidades.



Imagen 49. Fotografía del Monumento a Manuel Baquedano 2019 (Fuente: Susana Hidalgo).

En relación con la composición de la fotografía, esta fue sacada de espalda al monumento, mirando hacia el oeste, que entrega en una imagen “romántica” de las protestas, el atardecer de Santiago; el humo que emanaba de las barricadas y bombas lacrimógenas representa la disputa por el símbolo. En él se observan las múltiples identidades que lo ocupan, la bandera chilena, la *Wenufoye* (bandera mapuche)

misma manera, Moscoso indica que las “imágenes deben ser entendidas como espacios de apertura a la multiplicidad de conexiones que componen la realidad, y no como algo que preexiste a la realidad” (Moscoso, 2024, p. 15).

enarbolada en lo alto, imitando con este gesto al montañista que llega a la cima. Este gesto representa la inversión de lo subalterno, pues Baquedano, al ser indicado como uno de los principales promotores de la Pacificación de la Araucanía y héroe de la Guerra del Pacífico, es considerado como uno de los principales próceres de Chile. Poner la bandera sobre el monumento se transforma en una acción ritual de limpieza, y se comprende como el proceso de descolonización simbólica del monumento.

La imagen que más circula en redes sociales y se ha quedado en el recuerdo de esa época en la audiencia es la de Susana Hidalgo, la cual surge a partir de la participación de la autora en la marcha. Se podría decir que es casual, en el sentido de que no hay una preparación de esta, sino que es parte de la espontaneidad y se considera como una imagen etnográfica, la cual, debido a esta iterabilidad, se convierte en performativa, vale decir, en un acto de habla, debido a la constante repetición en las redes sociales. La imagen, a partir de la circulación, crea presencia; es decir, crea y hace presente la realidad del performance y las experiencias vividas en torno a él, con el fin de generar diversas emociones¹²⁶, tal como se ha observado. con esta imagen con el correr de los años, la cual se ha configurado en una fotografía que representa la protesta pública de octubre del 2019. Estas emociones se generan a partir de las creencias, las formas de vida, convenciones y expectativas. Una vez que esta imagen circula hacia los formatos *online*, esta imagen performativa¹²⁷ (Soto, 2020) plantea, por

¹²⁶ El uso del concepto de las emociones se realiza siguiendo la idea de Bellentani y Panico, sobre la función axiológica de los monumentos, es decir, cómo se evalúan las esculturas en términos de una evaluación positiva o negativa hacia lo que representan, dependiendo de cada individuo.

¹²⁷ La idea de imagen performativa es adoptada del texto de Andrea Soto "Imágenes performativas" (2020), las cuales deben ser entendidas a partir de un triple desplazamiento: de la acción al movimiento, de la transmisión al encuentro y del esquema a la escena. (p. 76).

un lado, lo incorpóreo, es decir, la ausencia del cuerpo en el mundo digital abstracto y, por el otro, el rol de los participantes o espectadores, los que asumen un rol activo, transformándose en *co-performers* al posibilitar espacios discursivos de discusión y opinión. Por lo tanto, es la imagen la que permanece en el recuerdo sobre el espacio cívico virtual, no la acción del performance, porque ya quedó en el pasado.

En las siguientes fotografías (2, 3 y 4), se retratan distintos momentos de protesta posteriores al 18/0; en ellas es posible observar las marcas y las convenciones sociales del contexto sociopolítico. En ellas vemos cómo se van iterando las diversas constelaciones del performance, como rayados, banderas, grafitis, pinturas, que tienen distintas expresiones, contenidos, cuerpos y lenguajes sobre las diversas demandas sociales que salieron a la luz en ese momento.



Imagen 50. Registro fotográfico del 3 de noviembre 2019 (Fuente Diario Las Últimas Noticias).

En la imagen 50, se destaca la bandera chilena, pintada en negro, como un negativo fotográfico y representa el duelo o la versión “luto” de la bandera tricolor. Esta bandera se muestra como un “emblema que se caracteriza por los bordes blancos sobre un fondo completamente negro, donde solo destaca la solitaria estrella también oscurecida, pero con su contorno en blanco” (Tudela, 2020). El símbolo comenzó a circular por redes sociales a partir de la publicación en el Instagram de la artista chilena Paz Court, que en ese momento vivía en México, acompañada del mensaje relacionado con la violencia, el miedo y el recuerdo del pasado negro de la dictadura (@pazcourt). Esta bandera fue diseñada por Martín Gubbins, abogado que estudió posteriormente Literatura, pero encontró en el arte distintas lecturas para la expresión de su poesía visual. Fue creada en el año 2016 en una obra denominada *Post-Tenebras Lux*¹²⁸, cuyo significado es la oscuridad en la que vivía Chile antes del periodo de la independencia. El mencionado emblema dejó su significado original y se transformó en un símbolo performativo, cuya representación adopta en este contexto social y político y dejó de ser un elemento proyectable como imagen, adquirió forma y materialidad, en murales, en el piso, fue tela y enarbolada en las distintas marchas, porque representó para los distintos actores sociales la violencia del momento. La circulación de la bandera como performance se transforma en un proceso social, en el cual los performers, la despliegan hacia otros con un sentido, conscientes o no de su origen, y circula en esta nueva situación política y social. Es por ello que este tipo de performance parece

¹²⁸ La inspiración de Gubbins para el diseño de esta obra fue su lectura sobre los textos de la Aurora de Chile, del Libro de Job (Antiguo Testamento) y de Giorgio Agamben, entre otras referencias que se manifiestan en la experimental intervención sonora propuesta por el Colectivo Gubbins, presentada en septiembre del 2016, en el II Festival de Poesía y Música PM realizado en el Centro Cultural España. Se puede revisar la intervención en el siguiente video: <https://youtu.be/bzG6JQk8BgM>.

auténtica y permanece viva (Arteaga & Arzuaga, 2015), al ser apropiada y puesta en circulación de manera material e inmaterial, ya sea *offline* u *online*; por lo tanto, su uso se valora como un hecho real y un ejercicio de creatividad.

La circulación de la bandera como acción performativa, en el sentido comunicativo y afectivo¹²⁹ tiene por objetivo ir más allá de lo propiamente enunciativo (Moreno, 2020); esto implica mirar otros repertorios que están presentes en el plinto. Se identifican distintas firmas o tags y *crews*¹³⁰ de los diversos actores sociales que participaron en esos días de protesta; aquí se observa el papel de la iterabilidad, donde es posible identificar a los “yo” (tags) y los otros (*crew*) que se reproducen una y otra vez en el plinto. Lo anterior permite identificar los modos de agencia que participan en este ejercicio de identificación colectiva, pues esta técnica es utilizada mayoritariamente por jóvenes de género masculino.

Por otra parte, las únicas palabras o frases que se pueden descifrar son “Piñera asesino”, “ACAB” y “No + AFP”. Debido a que estas constelaciones del performance corresponden a las del drama social, como se ha expresado anteriormente, son rituales

¹²⁹ La idea de la afectividad se entiende desde la teoría performativa de Butler y Athanasiou (2017) en el sentido de que los afectos están relacionados con las normas sociales y las políticas de regular la vida. Sostienen que el afecto no es solamente una experiencia individual, sino que está mediada por estructuras sociales que determinan qué vidas son consideradas dignas de un duelo reconocimiento. Diana Taylor, por su parte, establece que lo afectivo es lo propio del performance y es una parte integral de él, debido a que las acciones corporalizadas son actos de transferencia de conocimiento, memoria y sentido.

¹³⁰ Los *crews* son colectivos cuya lógica responde a las expectativas de sus miembros y es integrada en general por jóvenes varones de diversas clases sociales. “Sus *crews* se erigen de acuerdo con las vivencias compartidas en el momento, la naturaleza de las experiencias y el reconocimiento de aquéllas”. Así, los integrantes de algún *crew* comulgan y respetan una lógica: “mover al *crew*” de acuerdo con el objetivo que lo defina” (Cruz, 2010). Si la meta del *crew* es la transgresión, son grupos ilegales que se dedican a realizar producciones que tienen menos tiempo para hacer (*tags*, *stickers*, *scratch*, *stencils*, entre otros). Los *crews* legales son “conversos”, cuyas destrezas en general son mayores y tienen mayor en trazos, combinación de estilos, diseño y color. Los *crews* legales realizan producciones más complejas como los murales (*ibid.*).

sociales cuyo lenguaje actúa como símbolo, que dan cuenta de los procesos sociales, porque filtran lo que los participantes ven, sienten y piensan acerca del mundo (Moreno, 2020). En las palabras y frases escritas se ponen en escena las situaciones de conflicto del espacio público en el monumento y su fuerza ilocucionaria. Es importante también el alcance comunicativo de estas palabras, ya que el monumento a Baquedano como elemento performativo es el que sintetiza de manera ejemplificadora las contradicciones y protestas del espacio público durante el estallido social. En consecuencia, estas palabras, al estar inscritas en este monumento, no son un hecho menor; adquieren una visibilidad y performatividad que está a la mirada de todo tipo de espectadores, no solo quienes asisten los viernes a las protestas, sino también los usuarios de las plataformas, ya que la imagen, al ser iterable, se repite “ene veces”, logrando que una se extienda en cada visualización. Por lo tanto, escribir estas palabras en el monumento le otorga un protagonismo al valor de este emplazamiento como objeto performativo, por su efecto multiplicable, ya que tiene una fuerza enunciativa que es aprovechada por los activistas.



Imagen 51. Protesta feminista en Plaza Italia-Dignidad, 23 de noviembre de 2020 (Fuente: Alejandra Fuenzalida).

La misma fuerza performativa de las frases sobre el monumento se observa en la fotografía del 23 de noviembre del 2020, cuando son convocadas las mujeres a entonar la canción del colectivo LASTESIS “Un violador en tu camino”. El himno entonado colectivamente se convierte en un ritual, donde el cuerpo está presente en el espacio público alrededor del monumento y lleva consigo los cuestionamientos, críticas y demandas hacia la violencia de género, en especial hacia las mujeres. El ritual, como drama social¹³¹ es un evento importante para todos los grupos sociales y culturales, que no solo ayudan a lidiar con las transiciones de un estado a otro del ciclo de vida de una persona, sino que también son eventos sociales, en el que se involucra a toda una comunidad y permite a sus participantes liberar tensiones y hacer catarsis sobre situaciones de conflicto o peligro (Turner, 1988). El performance es una canción que se interpreta participativamente a una sola voz; sin embargo, el momento al ser grabado y disponible en la plataforma *Youtube* permite que esta práctica sea atemporal, vale decir, se vuelva al tiempo presente y se rememore una y otra vez, por lo tanto, tiene un claro efecto performativo. También la reproducción permite que el monumento se desterritorialice y se vuelva a reterritorializar en otras ciudades de Chile y el mundo. Debido al impacto de esta performance, el 29 de noviembre del 2019, el grupo LASTESIS realiza un llamado a través de Instagram para que mujeres de otros países replicaran la acción, pero contextualizada en su realidad social, política y cultural. El llamado decía:

¹³¹ Tal como se expuso en el capítulo 1, el concepto de ritual se comprende como un patrón de conducta vinculado a las creencias compartidas de la cultura, cuyo comportamiento es socialmente restaurador para prevenir los acontecimientos desgraciados. En este caso en particular se refiere a la muerte de miles de las personas debido a la violencia y la discriminación de género.

LaTesis convoca a grupos de mujeres & disidencias para realizar intervención UN VIOLADOR EN TU CAMINO, durante el viernes 29 de noviembre desde sus propios territorios idealmente restando y/o incorporando elementos que la conviertan en su propia versión (por ejemplo, un grupo de Calama adaptó la canción al ritmo y vestimenta tinku¹³².

La publicación tiene más de 26 mil “me gusta” (dedo hacia arriba) y cientos de comentarios. Lo importante de esta intervención, como menciona Marcela Fuentes, son las *co-performers* (p. 13), es decir, los espectadores que dejan su rol observante para convertirse en ejecutores del performance mismo, porque se nutren de la contingencia para convertir este rito en un activismo performativo. A través de las redes sociales se difundían los textos y palabras en diversos idiomas, las imágenes y las coreografías generadas en cada territorio. Cada uno de estos videos era realizado en los lugares más icónicos de las ciudades. La iteración se hizo presente en la torre Eiffel en Francia, en India, Argentina, Colombia, Brasil y en alrededor de cien países. El éxito de esta acción radica en la presencia de miles de cuerpos femeninos en el espacio público. En esta performance es posible observar lo que Diana Taylor denominó actos vitales de “transfer” o transferencia, es decir, esa gran variedad de prácticas evocadas, “que van desde lo más artístico, pasando por lo político hasta lo más cotidiano -y viceversa- para entretejer de manera poderosa espacios y tiempos, experiencias y testimonios” (Taylor, 2015, p. 11) de mujeres y la separación entre artista y espectador se ha derribado, porque la vinculación entre ambos hace posible el performance.

¹³² Véase el siguiente link con la convocatoria por redes sociales: https://www.instagram.com/p/B5X2BJ2IJ4H/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA=

La performance permitió la conquista del espacio público¹³³, vedado para las mujeres. A estas acciones solo eran convocadas mujeres, cuya organización era realizada por las redes sociales (<https://www.instagram.com/lastesis/>). En diversos post del Instagram del grupo se entregaban indicaciones sobre el vestuario que debía usarse, la ubicación tanto del lugar donde se realizaría, así como donde se juntaban los grupos para llegar a este. También recomendaciones de seguridad y el cronograma de las intervenciones. Esta performance se convierte en la “visibilidad conquistada desde los lugares simbólicos que representan los monumentos” (Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena, 2019, p. 5). Los elementos mencionados son importantes cuando se producen “actos vitales de transferencia”; todo es importante y representa la identidad, la memoria y la emoción que contienen los saberes de las mujeres de las distintas culturas y sus saberes (Taylor, 2015), es decir, el performance se constituye como un sistema de aprendizaje que permite expandir las expresiones a partir de diversos repertorios que requieren la presencia de mujeres que participan en su producción y reproducción (Stambaugh, 2015) de gestos, movimientos y cantos. Un violador en tu camino, al constituirse como conducta restaurada (repetida cuantas y tantas veces sean necesarias), la convierte en enunciado performativo que traspasó el tiempo y el espacio, y adquiere relevancia y significado porque son interpretados y corporalizados, después de esa primera vez, y que a pesar de su repetición no permanecen nunca igual a la original.

¹³³ A partir del 8M del 2019, la Coordinadora Feminista 8M que se crea durante la época, y como se explica en el capítulo anterior, se plantea la ocupación de las calles por parte de las mujeres como una forma de visibilizar la violencia de género. Una de las primeras performances del colectivo fue poner una pañoleta verde a varias esculturas del espacio público en la Región Metropolitana.

A pesar de esta creatividad y ocupación de los cuerpos en el espacio público, las performances articuladas entre los espacios *online* y *offline* ya habían estado presentes en el país en el movimiento estudiantil del año 2011, donde, por ejemplo, en el *flash mob* “*Thriller por la Educación*”, las redes sociales se utilizaron para crear tutoriales para el diseño del maquillaje, el vestuario y la coreografía, además de difundir la acción. Lo mismo sucede con el colectivo LASTESIS, quienes utilizan tácticas similares. Esto permite afirmar que, tanto la acción en vivo como su transmisión de manera simultánea en las redes forman parte de un mismo acontecimiento; se comprende como una performance de convergencia¹³⁴ (Fuentes, 2020, p. 154). Ambas performances tienen en común, además, que son acciones colectivas y manifestaciones que tienen un carácter estético-político al involucrar mujeres de distintas edades, condición social, cultural, educacional y/o religiosa y aunque ambas performances provocaron un gran impacto mediático, a punto de que el grupo LASTESIS recibió una denuncia en junio del 2020 de Carabineros de Chile, en ella la Fiscalía detalla:

Se hace evidente que el llamado en cuestión pretende crear una animadversión intencionada hacia dicha institución, destacando y derechamente imputando, en primer término, conductas represivas y alentadoras contra la integridad física del público en general (Editorial Cooperativa, 2020).

En la denuncia, además, se argumenta que la performance es una “incitación a la violencia contra los integrantes de la institución policial” (Editorial Cooperativa, 2020). A pesar de las graves acusaciones en contra del grupo, el 21 de enero del 2021 el

¹³⁴ Marcela Fuentes utiliza el concepto de actos de convergencias y se refiere al desplazamiento de las intervenciones en el espacio público a las redes sociales.

Juzgado de Garantía de Valparaíso dictó el sobreseimiento definitivo de la causa, por incitación a la violencia y amenazas contra la policía (Editorial, 2021 C.E.). Esta acusación en los círculos académicos y de derechos humanos fue vista como una censura y violación a la libertad de expresión. Cabe señalar que el colectivo contó con el respaldo de la Comisión Interamericana de los Derechos Humanos y un apoyo transversal de distintos actores a nivel nacional e internacional. A pesar de ello, la fuerza performativa de esta performance creó un fuerte lazo de identificación con las mujeres, que es posible observar en las distintas reproducciones de los videos de Chile y el mundo, donde se adaptaron las letras y su traducción del mensaje en cada país.

Se ha mencionado en esta tesis que el performance desde el punto de vista del drama social representa los conflictos sociales (enunciado constantativo) “para revelar, dar sentido e interpelar a los sistemas locales de poder” (Fuentes, 2020, p. 24) y, además, se ha convertido en un canal de comunicación de estos problemas (enunciado performativo). En la imagen N° 52, se observa cómo esos problemas se transforman en acciones; en ella vemos a ambos costados del caballo de Baquedano dos maniqués colgando, uno de ellos sin cabeza. Esta acción representa el cuerpo cercenado y privado de salud; de hecho, esta acción de protesta es realizada por las personas con cáncer quienes no han tenido un tratamiento idóneo en el sistema de salud. En esta performance se ve nuevamente cómo la vida cotidiana de los ciudadanos es representada en el espacio público, un espacio situado con una alta carga simbólica, y también es posible observar cómo los sujetos marginados ingresan al espacio sociopolítico (Fuentes, 2020, p. 129), permitiendo no solo la visibilizarían sus cuerpos,

sino también las enfermedades que permanecen silenciadas en la construcción del sujeto sano.



Imagen 52. Registro del 8 de enero 2020
(Fuente: Diario al Tercera).

Este sujeto sano, el cual es aceptado socialmente, se encuentra en oposición al sujeto enfermo, es decir, es el excluido y etiquetado socialmente. Por ello resuenan estos cuerpos, al ser mimesis del cuerpo vivo, desnudos y heridos no sólo en términos físicos o biológicos, sino que también se convierten en sujetos marginados social y culturalmente¹³⁵. Para analizar esta performance tomó las palabras de Judith Butler en relación con la idea del cuerpo, en el que éste no debe ser considerado como sedimentación de los actos del habla, ni como un lugar de inscripción, ni como superficie, sino como “un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir efectos de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia” (Butler, 2002, p. 28).

¹³⁵ Agamben (2006) en el libro *El Poder Soberano*, introduce el concepto de nuda vida y se refiere a la vida reducida solo a la existencia material y biológica del ser humano, sin derecho ni dignidad. En este contexto, un enfermo queda a merced del poder soberano, es decir, del Estado, quien decide sobre su vida, muerte sin considerar su categoría humana.

La materia en este caso es un cuerpo de plástico que fue intervenido intencionalmente para representar los tipos de cáncer más comunes en el país, esta representación del cuerpo al tener la necesidad de impactar al espectador utiliza las técnicas similares a las del *body art*, donde el artista utiliza su cuerpo como un lienzo para explorar distintas emociones frente al público. A través de esta metáfora del cuerpo se realiza una conexión directa con la burocracia estatal y las políticas públicas en relación con la salud de las personas y la censura que existe sobre la exposición del cuerpo de manera pública. La mediación de esta performance tiene relación con exponer la situación traumática¹³⁶ que viven las personas con enfermedades crónicas y la narrativa común frente al dolor que tienen todas ellas, a pesar de que cada una pueden ser distintas, todas sufren los mismos problemas. En esta performance, se observa el dolor de la enfermedad como una situación traumática que se transforma en intencionalidades comunicativas y simbólicas que agencian subjetividades a fin de una atención de salud digna.

Finalmente, esta performance tiene un doble significado: por un lado, la búsqueda de justicia social a partir de la exposición de cuerpos dañados en el espacio público que son una mimesis de los cuerpos enfermos y vulnerados, quienes no pueden estar presentes en los escenarios de protesta, por lo tanto, son doblemente excluidos. La iterabilidad de las imágenes en redes sociales, la acción se convierte en un acto performativo de reivindicación pública por el acceso a servicios de salud oportuno. El

¹³⁶ Se hace referencia a situaciones traumáticas, a las formas, vivencias o recuerdos traumáticos que son compartidos por un grupo de personas que han vivido inequidades o desbalances de poder (Triana Moreno, 2018) y a partir del performance se transforma en un acto compartido de denuncia pública, haciendo que los testigos lleguen “a ser partícipes y copropietarios del suceso” (Taylor & Fuentes, 2011, p. 412).

acto reiterativo no solo se convierte en una interpelación a la audiencia, sino también en un testimonio que adquiere una dimensión política y colectiva.

Las acciones del performance sobre el monumento dan cuenta de diversos repertorios relacionados con prácticas efímeras y materiales que presentan un hibridismo entre lo *offline* y lo *online*. Sin embargo, uno de los hechos que más llamó la atención fue el ocurrido el 16 de octubre de 2020, cuando la escultura fue cubierta por completo de pintura roja (Imagen 53), que dio pie para una disputa por la higienización y una retórica del borramiento (Bustamante & Placencia, 2023), pues al día siguiente, la escultura fue repintada con una gruesa capa de pintura negra, para volver o aparentar el estado “original”, hecho que se repitió durante tres días seguidos (Bahamondes, 2019). Esta medida, según el intendente de la época, tuvo la intención de “restablecer la correcta disposición de los elementos si es que hay conductas de desprecio a la historia, a los héroes, a los personajes que han contribuido a nuestra República” (Carvajal, 2020); es deber de la autoridad recuperarla por el bien de la comunidad.



Imagen 53. Imagen de la Escultura de Baquedano a un año del estallido social (Fuente: Radio Agricultura, 2020).

El borrado y limpieza del monumento a Baquedano se transformó en una lucha de fuerzas frente a las constantes intervenciones que se habían hasta ese momento, pero en particular, fue ésta la que produce un punto de inflexión con las autoridades de la época. El bañar la escultura con pintura roja representa la sangre derramada, no solo en las distintas guerras donde participó Baquedano, sino también por los heridos y fallecidos durante el estallido social. Por lo tanto, el acto de repintado se traduce en un ritual político que, en palabras de Turner, son acciones simbólicas, ejercicios de poder de ocupación del espacio público y la disputa monumental de los significados donde la autenticidad (Turner, 1988), es decir, volver a pintarla de color negro, sería una acción racional en defensa del poder político, mas no de la escultura. Este tipo de activación del monumento es altamente política, porque cualquier reivindicación que se plantee sobre él, se enfrenta con las diversas narrativas de concebir e interpretar la historia y la conmemoración nacional.

Además, el acto iterativo de pintar y repintar la escultura, lo que pretende también es borrar las huellas y la performatividad de la protesta en el monumento. Sobre este tema, Otero (en Bogart, et. al. 2022) realiza un análisis desde el punto de vista de su rol como restaurador, plantea que, a partir de la necesidad de limpiar las fachadas de los edificios, se ha creado una especie de ficción en torno al patrimonio y la ciudad. Cuestionar el “acto de limpieza”, como paradigma a revisar, ya que, al realizar un borrado de los rayados y grafitis, se elimina el sentido y significación en el objeto. Sobre esta idea es pertinente cuestionar si el monumento debe ser considerado como un objeto cultural, ya que la limpieza y eliminación de las acciones, lo concibe como un

elemento contaminado; en consecuencia, se relaciona precisamente con la idea de originalidad.

Esta postura es interesante, toda vez que, a partir de su práctica profesional, reflexiona sobre el concepto de pureza de los objetos y cómo éstos poseen una vida social al momento de definir los procedimientos de conservación. Lo que indica Otero es reconocer la capacidad performativa de los objetos y su potencialidad para reconstruir prácticas sociales y culturales que refuerzan y reproducen las normas (Tisi, 2023). En consecuencia, la conservación de los monumentos también se puede entender como un acto performativo, porque pretende borrar la memoria del objeto en el espacio público, como un elemento testimonial e histórico.

Esta escultura puesta en el espacio público fue performada una y otra vez hasta la actualidad, a partir de distintas constelaciones del performance, donde la creatividad fue uno de los elementos que más llamó la atención, porque cada una de ellas, implicaba una denuncia pública; la violencia de género, la enfermedad, el dolor y la muerte fueron temas recurrentes y se siguen viendo en los formatos *on line*, lo que permite mantener en la memoria estos hechos, es como una invitación a no olvidar.

3.5 Monumentos Digitales Performativos

La vida digital de los monumentos implica, además, abordar aquellas creadas virtualmente para concebir futuros posibles; en las siguientes imágenes se observan diversos elementos icónicos relacionados con distintas agencias enunciativas. Estas agencias son históricas, religiosas, políticas culturales, artísticas e incluso religiosas, las cuales conforman parte de la cosmovisión del Chile actual. La elaboración de estas

imágenes es parte de lo que denomino performance digital y abre la puerta para explorar nuevos elementos del performance. Si en la primera parte del capítulo se abordó la relación entre las acciones del performance en el monumento y su reproducción en las redes sociales, las cuales forman parte del activismo tecnopolítico, que no pueden ser pensadas de manera separada, ya que por la dinámica comunicacional y mediatizada de nuestra sociedad los registros del performance visibilizarían las acciones y la presencia de los *performers* en el espacio público, como un testimonio de su activa participación durante la protesta social.

Las performances revisadas hasta ahora son acciones participativas y han movilizado la creatividad, facilitando las “interacciones simbólicas que ampliaron el repertorio” (Fuentes, 2020, p. 90) alrededor del monumento a Baquedano. Según la misma autora, este potencial creativo también se traspasa hacia otros formatos como “performances en red” (p. 78), cuyo sentido es incorporado a partir de la idea de “redes que sienten” introducido por Anna Munster en el año 2006. Esta última las define como un espacio discursivo que incorpora configuraciones temporales y dinámicas, afectivas y relacionales políticamente¹³⁷, según se pueden observar en las imágenes 54, 55 y 56. Las “redes que sienten”, al constituirse como performances digitales generadas a partir de un devenir histórico y vivencial, se relacionan con elementos simbólicos identitarios que los colectivos o personas utilizan para hacer presencia en el espacio público. A diferencia de las imágenes del performance que iteran en redes sociales de manera

¹³⁷ Este concepto, además, adquiere otras denominaciones como aproximaciones políticas de las redes o “conceptualismo HTML”, que son formas de protestas colectivas disruptivas en espacios remotos que crean campos de posibilidad, cuyos métodos se basan en el funcionamiento abierto y contingente de la performance en redes sociales (estas ideas pueden ser revisadas en Elin Diamond en “Performance and Cultural Politics” (1996).

sincrónica, las imágenes de las performances en red también forman parte de las tácticas digitales, pero no tenían como objetivo convocar, organizar o difundir las acciones del performance, sino expandir la protesta, deslocalizándola (des-territorializándola) de una manera creativa, a partir de las intervenciones en vivo, y que finalmente, actuaron como verdaderos estímulos para la imaginación.

Estas imágenes hoy en día son concebidas como un recuerdo o “un testimonio” colectivo. Los activistas digitales se apropiaron del plinto de Baquedano, una vez retirado en el año 2021¹³⁸ y lo transformaron en un objeto cultural insertándole diversos tipos de proyecciones; es decir, es un *detournement*, ejercicio característico del situacionismo de los años '60 (Bentivegna, 2019). El ejercicio consiste en transformar un objeto de arte original y realizarle modificaciones con el fin de crear situaciones conscientes (p.142), con el fin de construir una nueva narrativa del héroe moderno, instalando en él, representaciones de diversos personajes contemporáneos que están circulando en el imaginario colectivo. En consecuencia, el plinto del monumento se transforma en “un otro objeto” por sí mismo, con capacidad de imaginación performativa.

En la imagen 54, se identifican varios de elementos que estuvieron presentes durante la época de la protesta y tienen una representatividad heterogénea, donde se

¹³⁸ Es importante señalar que cuando se decidió el retiro de la escultura de Baquedano por parte del Consejo de Monumentos Nacionales, también se había decidido retirar el plinto, sin embargo, a la fecha esto no ha ocurrido. El historiador Rafael Sagredo opina sobre este asunto que “el monumento se transformó en un símbolo, pero no de nuestra historia como se supone que es una estatua, sino que de las representaciones existentes sobre la realidad social y política actual. De tal modo que sacarlo para unos es una claudicación del Estado ante la violencia, mientras que para otros mantenerlo en su sitio era una provocación, en realidad una excusa amparada en la noción que simboliza lo que hoy se repudia sin matices, esto es, el abuso, sobre todo si es del poder”. En <https://www.ciperchile.cl/2021/03/17/baquedano-nunca-se-gano-la-plaza-italia/>. Consultado el 16 de septiembre del 2024

pueden ver distintas capas de la historia (Tisi, 2023). Estas nuevas representaciones se entienden como una conducta restaurada, en el sentido de volver al presente elementos simbólicos, que en ese entonces fueron rescatados y valorados con la ciudadanía.



Imagen 54. Collage con propuestas de intervenciones sobre el plinto vacío del monumento al General Baquedano.

Los elementos reconocibles tienen diferentes representaciones y abordan desde lo deportivo, pasando por elementos cotidianos del vivir, hasta de personas y animales. Todos ellos son considerados “dignos” para estar en el plinto y con ellos ser una presencia. Andrea Soto (2020) plantea en este punto, la forma en cómo nos relacionamos, a partir de las imágenes, con nuestros modos de representaciones y las

formas de simbolización. Si bien este monumento público fue instalado siguiendo las normas de la presentación relacionada con la construcción del estado-nación, de alguna manera a partir de la crítica a las intervenciones durante el periodo de estudio y que fueron revisadas en el capítulo precedentes, las intervenciones dan cuenta de este asunto, porque éstas estaban orientada a desactivar las críticas a las narrativas y eliminar la producción de relaciones conflictivas hacia el pasado a partir de sus imágenes del espacio público.

Las nuevas formas de representación situadas en el plinto se observan en las imágenes de las láminas siguientes; si bien están numeradas, cada una de ellas se creó de manera independiente por distintas personas o colectivos, por lo tanto, no deben ser entendida como una jerarquización visual. Varias de estas, en términos temporales, se crean en los días previos al anuncio del retiro de la escultura de Baquedano. Es también importante recordar en este punto, que ha sido la única escultura retirada durante el estallido social por las autoridades (Consejo de Monumentos Nacionales), luego de un largo debate institucional. Así, en la imagen N° 7 se encuentra el “negro matapacos”, el cual se configuró como la mascota de las diversas marchas, un futbolista (probablemente Esteban Paredes) del club deportivo Colo-Colo y el número 7 en la espalda¹³⁹. Con el número tres se identifica a la caja de alcanfor marca “Mentholatum” utilizada por todas las familias chilenas para combatir el resfrío; sin embargo, en este contexto no se aludía a él como un remedio, sino que hacía referencia, según algunos reportajes de la época¹⁴⁰, de que algunos funcionarios

¹³⁹ Véase <https://dalealbo.cl/colocolo/colo-colo-los-hinchas-albos-tiraron-ideas-para-reemplazar-la-estatua-del-general-baquedano-20210312-0012.html>. Consultado 20 de septiembre del 2024.

¹⁴⁰ Véase el reportaje emitido por El Mostrador en febrero del 2020: <https://acortar.link/OHMZRn>

policiales salían a la calle bajo los efectos de drogas psicotrópicas. En la viñeta cuatro está la escultura del presidente chileno Pedro Aguirre Cerda, quien, a partir de la frase “Gobernar es educar” pronunciada en un discurso de 1938, fue uno de los mandatarios que más ha promovido la educación pública. Las figuras 5, 6 y 7 nos hablan de la influencia del anime y la cultura asiática en nuestro país con la figura de Dragon Ball Z, una pieza de sushi y la figura de Pokémon Arceus. En la imagen ocho vemos a la escultura “Sentados frente al Mar”¹⁴¹ ubicada en Puerto Montt y que había sido intervenida sin la autorización de su escultor y repintada varias veces y, finalmente, la figura nueve es el Hombre Araña, mítica figura de Marvel, pero no es esta figura sino el “sensual y estúpido *spiderman*”, personaje que baila en las principales esquinas de Santiago y se ha visto en reiteradas ocasiones en las jornadas de protesta.

Cada uno de estos personajes representa distintos episodios de la protesta y la interacción de las personas que asistían a ella, generando así la construcción de un imaginario colectivo del movimiento social, que se caracteriza por “la persistencia, la escalaridad y la accesibilidad a las imágenes de este acontecimiento” (Acevedo, 2021, p. 4). Todas estas imágenes creadas entretienen, informan, distraen, pero también organizan y desarrollan una fantasmagoría (Soto, 2020) que mantiene abierta una potencia interpretativa de la realidad. Para lograr una mayor comprensión de sus contenidos y las prácticas de compartir las imágenes en redes sociales, se propone realizarlo a partir de lo que Benjamin (2003) establece sobre las relaciones de <https://acortar.link/OHMZRn> producción de las imágenes, no se trataría solamente de intervenir activamente en la ideología, sino de levantar nuevos deseos que permitan

¹⁴¹ Imagen del twitter @llancapangui del 11 de marzo del 2021.

articular los diferentes cuerpos colectivos. En este orden de ideas, estas imágenes son performativas, en la misma línea de lo que afirmaba Austin sobre la fuerza transformadora del lenguaje, estas imágenes tienen el mismo carácter que aspiran a instituir y crear una nueva realidad, a partir de la repetición y circulación de las imágenes una y otra vez en las redes sociales. En consecuencia, las performances de protesta fueron trasladadas de la plaza Baquedano por medio de la creatividad al espacio en red; con ello es posible constatar el carácter rizomático¹⁴² del performance, pues, por un lado, como performance está presente como convergencia sincrónica entre el espacio físico y virtual (Fuentes, 2020) y, por otra, como imagen performativa asincrónica, que da cuenta de los lugares de enunciación¹⁴³ (Ribeiro, 2017) de los participantes en las redes, quienes exponen públicamente sus creencias, deseos, esperanzas y aspiraciones sobre la cultura y la sociedad.

Las imágenes que se generan durante el mes de marzo del 2021 dan cuenta de la variedad de lugares de enunciación, como hemos visto en la imagen anterior y en la próxima (imagen 55). En la viñeta siguiente, se identifica en el número uno al

¹⁴² Anne Jhonson (2014b) plantea que el concepto de performance es un concepto rizomático, aludiendo al concepto de rizoma de Deleuze y Guatari, pues aborda distintos campos académicos y artísticos y la utilización del término como objeto de estudio, metodología y perspectiva teórica e implica trazar conexiones entre textos, públicos, actores, tiras de conducta, acciones y representaciones estéticas.

¹⁴³ Según Ribeiro, los lugares de enunciación se refieren a los lugares o agencias donde los grupos o personas originan una idea. La autora concibe este concepto a partir del debate relacionado con el racismo y el feminismo en el sentido de quiénes pueden escribir sobre el tema. En relación, por ejemplo, a los escritos feministas escritos por hombres blancos, lo cual permite conocer el lugar social de dónde vienen, garantizando con ello la multiplicidad de voces. Postula, sin embargo, que estas visiones deben ser críticas y éticas, puesto que estas posturas tienen una responsabilidad con el poder. Si bien el término enunciación se empleó en la lingüística y se sistematiza a partir de Bally (1932) y Benveniste (1966), quienes desarrollan la teoría de la enunciación. Este último la define como el acto individual de apropiación de la lengua, donde el sistema lingüístico y el proceso comunicativo son inseparables en el hablante, ya que algunos elementos de la lengua adquieren significado solo cuando son actualizados por el hablante en el momento de la enunciación. Así, las personas, el tiempo y el lugar del enunciado se identifican por su relación con la situación de enunciación (Benveniste, 1977).

empresario chileno Matías Pérez Cruz, quien causó un revuelo en los medios de comunicación debido a que impidió el paso de unos turistas a la playa del lago Ranco, utilizando la frase “salgan de mi jardín”. En la viñeta dos, la imagen de una Araucaria¹⁴⁴ árbol autóctono de Chile y fuente de alimentación del pueblo *pehuenche*. En la siguiente imagen, la mítica figura del fallecido conductor nacional Felipe Camiroaga, quien murió en un accidente aéreo junto a otras personas, llevando ayuda a la Isla Juan Fernández, debido a las pérdidas sufridas por la población en el terremoto del año 2010. En la viñeta cuatro se realiza un montaje imitando las figuras originales del monumento a Baquedano, donde se encontraba la escultura al soldado desconocido y la escultura de una mujer alada. Esta nueva composición es un homenaje a la población originaria; se identifica a los *selk'nam*, mapuche y *aymaras*¹⁴⁵. En la siguiente imagen se hace una representación de ciudadanos comunes¹⁴⁶, o sea, los subalternos que nunca han tenido una trascendencia histórica como “héroes”, pero en función de este montaje pueden estar. En la viñeta 6, se refiere a un objeto que forma parte del patrimonio material, cotidiano y alimentario de Chile y es el plato *willow* de Lozapenco. En la línea de más abajo, nuevamente uno de los “Avengers chilenos”, el “perro matapacos”¹⁴⁷; luego la poetisa chilena Gabriela Mistral¹⁴⁸, vestida con ropa contemporánea, enarbolando la bandera negra; y finalmente *Snoopy*.

¹⁴⁴ Imagen del Instagram @monumentos incomodos, publicada el

¹⁴⁵ Imagen del Instagram @future.chile, publicada el 10 de marzo del 2021

¹⁴⁶ Imagen del Instagram @monumentosincomodos del 17 de diciembre del 2021

¹⁴⁷ Imagen de la página web <https://jaidefinichon.tv/96804-2/>

¹⁴⁸ Imagen del Instagram @fabcirao, publicada el 11 de marzo del 2021.

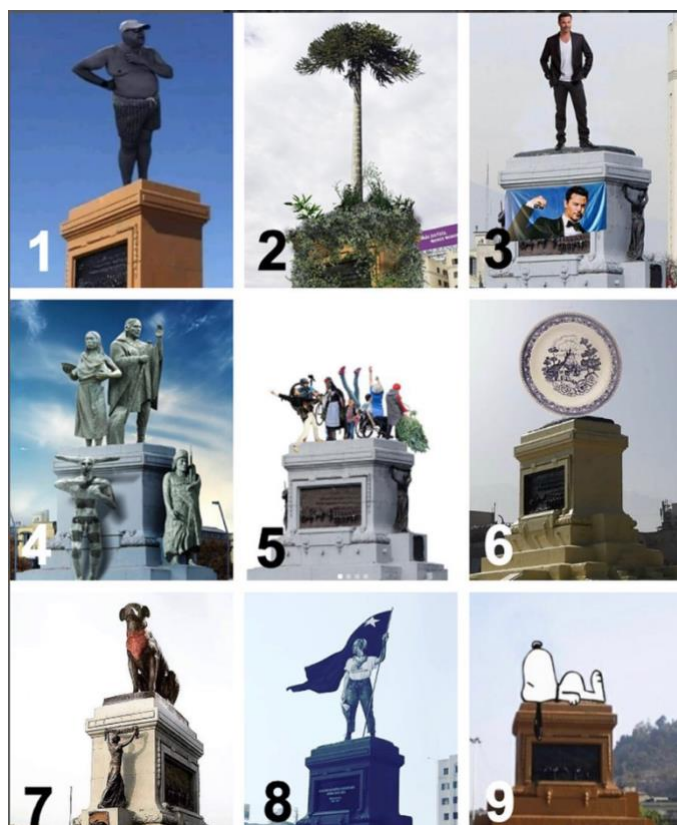


Imagen 55. Collage de propuesta de intervenciones sobre el plinto vacío del monumento al General Baquedano.

Se ha afirmado anteriormente que la protesta pública se ha trasladado a los espacios digitales y en red; cada una de las viñetas representa producciones de sentido, miradas y voces. Cada una de estas imágenes de manera individual, también representa lugares de enunciación distintos; sin embargo, al ser reunidas en una sola, por esta razón el montaje de las imágenes se articula como fragmentos históricos, con el fin de crear nuevas formas de compresión y memoria (Didi-Huberman, 2008). El montaje funciona como un articulador de elementos posicionales diferentes para influir en la percepción de la audiencia (Didi-Huberman, 2004); para ello se construye una estética que integra problemas, conceptos y referencias sociales y culturales basadas

en el estallido. Por lo tanto, entendiendo este asunto, la acción es convertida en imagen y dado que aparece de la imaginación, que poseen significados que no se “dejan gobernar por la sintaxis que les obligue a poner una figura después de otra acuerdo con un orden lineal” (Soto, 2020, p. 50). Esto permite, entonces, entender como las distintas imágenes dialogan y pueden ser clasificadas en consecuencia sobre sus representaciones. Por un lado se encuentran las imágenes relacionadas con el deporte, por otra la discriminación social y étnica que se representa con la imagen del empresario chileno y la de los pueblos indígenas, la valorización de la mujer en el espacio público a partir de la figura de Gabriela Mistral, el reconocimiento de lo cotidiano y los espacios domésticos (plato willow) propio de nuestra cultura, el reconocimiento de las agencias no-humanas a partir del reconocimiento de la animalidad (perro matapacos-Snoopy) y su importancia en la interacción con el ser humano y finalmente figuras de personajes “populares” de la televisión chilena, como Felipe Camiroaga, que debido a su trágica muerte se crea un mito sobre él, elevándolo a la categoría de santo en la cultura popular (Editorial El Desconcierto, 2018), el cual ya en el año 2011 su imagen acompañaba a los estudiantes en las marchas por la educación.

Cada uno de los personajes u objetos mencionados es reconocido por la cultura y nace de ella; por lo tanto, las imágenes se van compartiendo en el espacio en red, de tal manera que van expandiéndose y potenciándose de forma que, les permiten ser legitimadas socialmente. Cada una de estas imágenes alude a un imaginario colectivo que nace de la historia reciente, cuyos elementos significativos son reconocidos y jerarquizados como los elementos de representación social. Las cuales circulan y se cliquean; por consiguiente, se transforman en parte del repertorio del performance

porque son una herramienta colectiva para “la transformación de lo real, para la creación de horizontes múltiples de posibilidad” (Reguillo, 2017). En consecuencia, las imágenes logran una eficacia simbólica en la sociedad, a tal punto que se convierten en íconos del estallido social, dado que cuando aparecen en internet se asocian a este movimiento social y en particular, a lo que ocurrió con la escultura de Baquedano; por lo tanto, logran una eficacia en la presentación.

El plinto, como objeto performativo, se ha transformado en una vitrina de la representación de los cuerpos en el espacio público expandido y abre un campo de posibilidades en este contexto social, político y cultural. De esta manera, en la siguiente imagen (N°56), se identifican nuevos montajes digitales en el plinto. Con el número uno se superpone a un bombero con su hacha en mano; en la siguiente, el inflable de Pikachu, en la tercera viñeta hay una inversión de la clásica escultura de Baquedano, donde las cabezas se intercambian el caballo con la cabeza de Baquedano y viceversa. En la segunda línea de imágenes, el ojo como el órgano del cuerpo humano que sufrió más lesiones durante los días de protesta, en el número cinco, corresponde al antiguo vendedor de leche de burra que antiguamente circulaba en las calles de las ciudades y hoy es un oficio casi extinto. Con el número seis se identifican a dos personajes de una serie infantil chilena: Diego y Glot. En la tercera línea y el número siete, al cantante puertorriqueño Chayanne, posteriormente el dibujo animado de She-Ra. La Princesa del Poder, creada en 1985. En la última viñeta, el montaje se llama “Los Estudiantes”, cuya ilustración es de Carla Infante y tiene su referencia al acto en el que los estudiantes de los liceos emblemáticos de Santiago, que los días previos al 18 de octubre del 2019 saltaron el torniquete en las principales estaciones de metro de la región Metropolitana.



Imagen 56. Collage con propuestas de intervenciones sobre el plinto vacío del monumento al General Baquedano

En la introducción de esta tesis se indicó que una de las características del estallido social fue la confrontación de las subjetividades en el espacio público, situación que es posible observar en la Imagen 8 y anterior. Con la experiencia de la performance de protesta en vivo fue posible que se generara una comprensión subjetiva de cada una de estas experiencias vividas (Van Dijk, 2009), a partir de la cual los performers forman sus propias representaciones y perspectivas, intereses y emociones basados en su historia personal única, a pesar de que la experiencia sea colectiva. Esta transmisión de saberes Diana Taylor (2015) los denomina “cognición corporalizada” o saber

localizado, que se transforma en actos de transferencia; o sea, estas imágenes se convierten en una nueva dimensión de la performance, relacionada con la transmisión de memoria e identidad cultural a partir de estas acciones encarnadas (p. 18-19) en el espacio físico.

El carácter iterable de estas imágenes que se repiten en las viñetas no abandona la idea del acto performativo, pues mantiene la presencia del plinto que se materializa en otros formatos que se distribuyen en las redes y abre sus significaciones dependiendo qué elementos se ubiquen en él. La identificación de los espectadores con cada una de estas formas se produce a través de la provocación sobre sus emociones. Dicho de otro modo, el poder comunicativo de las viñetas al transmitir experiencias sobre la realidad, como por ejemplo con la número nueve, hace referencia a un hecho social, entrega la posibilidad de conectarse con él. De esta manera lo expresa Butler: “los cuerpos expuestos como sinónimo de reclamación, logran incidir porque hacen que otros cuerpos se reúnan y que a partir de ellos se pongan en juego significativo político más allá del discurso oral o escrito” (Butler & Athanasiou, 2017, p. 15).

Los movimientos sociales, a partir de la irrupción de las redes sociales, han cambiado los modos de comunicar las acciones de los performances. Entre ellas surge una nueva alianza entre las acciones colectivas del espacio público y la virtualidad; esto implicó, para el caso del monumento al general Baquedano, que se identificaran un gran número de repertorios de acciones y mediaciones.

Dado que las intervenciones al monumento se inician con el estallido social, se reconoce su historia performativa, desde los años '80. El espacio de la plaza es el lugar

que convoca a las distintas conmemoraciones políticas, deportivas, sociales o culturales. Sin embargo, con el movimiento social del 2019, las intervenciones en el monumento permiten preguntarse sobre su fuerza performativa más allá de las movilizaciones sociales. En este sentido, Touraine (2018) establece que rescatar el lugar donde se desarrollan las manifestaciones es fundamental para conocer los campos de esa conflictividad, ya que se relaciona con los contextos de enunciación y las formas de organización. La plaza Baquedano se convirtió en un espacio catártico del movimiento social, en el cual simbólicamente se inscribieron identidades de clase, género y las memorias de protesta. En estas acciones, además, se confrontaban las memorias subalternas e institucionales sobre las intervenciones físicas o virtuales del monumento, donde se observan distintos símbolos que se disputan el plinto (imágenes 66, 67 y 68), para lo cual se utilizan distintos dispositivos mediáticos.

La plaza era cercada y copada por la policía cada viernes desde el 18 de octubre en un continuum de tiempo donde convivían el quehacer de la vida cotidiana de los transeúntes y trabajadores con la ciudad de los activistas. Estas acciones, al repetirse semanalmente, nunca fueron iguales entre sí, ni tampoco fueron una consecuencia de la otra; por ello las fotografías muestran que cada una de las intervenciones se interpreta como ritual en función del concepto de conducta restaurada (Schechner, 2000) y responden a distintos fines políticos.

Con la vida digital de los monumentos se pone en cuestionamiento el performance desde el punto de vista de la presencia del cuerpo y la temporalidad del

presente del “aquí y el ahora” como epistemología de la acción¹⁴⁹. Con la introducción del concepto de activismo tecnopolítico, se permite concebir la presencia de la corporalidad sobre la base de diversas materialidades y la imagen se convierte en un recurso fundamental de la performatividad del performance, no sólo porque permite la presencia desterritorializada de las intervenciones en el monumento a Baquedano, sino que además la intervención a los monumentos públicos en el resto del país logra convertirse en una discusión de carácter nacional e internacional, pues impacta a los espectadores de la performance en vivo, como en la red.

Al inicio del capítulo se propuso que las intervenciones en clave tecnopolítica realizadas en el monumento de Baquedano buscaban ir más allá de lo dado como cierto, natural; y con ello se abren nuevas posibilidades o, en palabras de Benson, recalibran «las formas de hacer política». La imagen no solo es el registro del performance que acompaña o registra a los repertorios, sino que también es otra forma de expresar las acciones, como, por ejemplo, las viñetas, que son creaciones realizadas considerando otros lugares de enunciación. Es importante en este punto, recordar la idea de Phelan sobre la inmaterialidad y desaparición del performance, al indicar la incapacidad del performance en convertirse en objeto, debido a su carácter subversivo, sobre la circulación de las imágenes a los espacios en red. Se produce un desplazamiento del espacio público (Borja & Muxí, 2003) al mundo digital. Según Goffman (2006) y Turner (2007), en cada interacción entre personas, esta tiene como

¹⁴⁹ Este término se encuentra en el ámbito de la metodología de la investigación-acción y se hace alusión a la generación de conocimiento provocando cambios en la realidad estudiada (Duque, 2013) y, en términos filosóficos, se refiere a la comprensión del conocimiento de las personas a partir de sus acciones.

propósito comunicar. Sin embargo, esta comunicación no se limita a la mera transmisión de información sobre sí mismo o sobre una situación específica, sino que va más allá, y es precisamente este aspecto el que se traslada a las redes sociales.

El retiro del monumento es una acción performativa de carácter institucional, que tomando en consideración la fuerza perlocutiva, amplía aún más los efectos del plinto vacío, pues sigue presente y ausente a la vez, porque hace referencia no solo a un objeto, sino también a un espacio social y políticamente tensionado. Con esto nos damos cuenta de que los conflictos sociales no son situaciones abstractas ni generalizadas que se construyen sobre la base de ciertas narrativas; por el contrario, las movilizaciones sociales, considerando los activismos tecno-políticos, se materializan en acciones de repetición subversiva (Butler & Athanasiou, 2017), en pinturas, dibujos, murales, cantos, bailes, poesía, ya sea en formatos *online* u *offline*, que están cuestionando al monumento.

3. Conclusiones finales

En el presente trabajo de investigación doctoral me he preguntado por qué se intervinieron los monumentos públicos durante el estallido social en Chile y cuál es el significado de estas acciones.

Uno de los objetivos de la investigación fue analizar la intervención a los monumentos a partir de los repertorios del performance, lo que ha permitido ampliar la noción e interpretación de estos hechos, los cuales habían sido interpretados desde los procesos de desmonumentalización o un cuestionamiento a nuestro pasado.

Al mismo tiempo, explorar las acciones, desde los estudios del performance y desde la teoría fundamentada, ha permitido entender dónde, cómo y por qué ocurren las acciones. Para lo anterior, se inició con la idea de que las acciones no pueden ser interpretadas exclusivamente como lo indica la prensa, como hechos vandálicos o como acciones iconoclastas por disciplinas ligadas al arte, porque están confabulando una serie de acciones de distinta índole, como por ejemplo la multiterritorialidad. Al buscar cuál era el mejor concepto o modelo teórico para describir estos hechos, nos encontramos con limitaciones teóricas y epistemológicas al respecto, sobre todo, porque están funcionando distintas textualidades, corporalidades y materialidades que necesitaban análisis diferenciados. El carácter multiformal del fenómeno entrega distintos significados y efectos de las acciones sobre los monumentos públicos, por lo tanto, se deben estudiar caso a caso, no solo los motivos de reclamación y sus efectos, sino también las acciones mismas.

Desde los estudios de casos de los capítulos uno y dos es posible identificar al menos cinco afirmaciones. La primera es que la intervención de los monumentos

públicos es un fenómeno que se presenta de manera generalizada en América y en Chile; en el resto del continente comienza en el año 2015 aproximadamente y, en nuestro país, en el año 2019. Esto se puede comprender como un fenómeno tardío, sin embargo, se presentan antecedentes de que el performance de protesta se ha desarrollado en nuestro país desde fines de los años '70, lo que coincide con los años de la dictadura militar.

El performance de protesta como acción performativa, a partir de los casos estudiados, muestra diferentes matices, los cuales se caracterizan por la creatividad (Alexander, 2011a), es decir, la capacidad de concebir nuevas ideas o repertorios. Con los hallazgos identificados, las performances de protesta y reclamación, más que proponerse como un hecho constatativo, buscan irrumpir, en otras palabras, cambiar los códigos culturales e ideológicos para desafiar su fuerza mediante la generación de nuevos sentidos (Butler, 2002). La creatividad y novedad en la performance de protesta, además, utiliza diversos tipos de mediación para provocar ese cambio social o cultural, siendo las redes sociales las que se utilizan con mayor frecuencia en el 2019.

El performance se relaciona con la creatividad como herramienta de denuncia de verdades incómodas y, al mismo tiempo, cuestiona la normalización de ciertos hechos. Situación que es posible observar en las temáticas relacionadas con la violencia de género o el racismo; en este sentido, las esculturas que más han sido intervenidas son las de personajes masculinos, que en su vida privada tuvieron comportamientos morales que, de acuerdo con los actuales marcos sociales y legales, no son aceptables. Por lo tanto, se quiera o no, existe una actualización de los discursos sobre los monumentos que se convierten en el detonante de su intervención y que en

reiteradas ocasiones son denominados de manera generalizada como vandalismo y se identifican como “símbolos manchados” (Frank & Ristic, 2020).

En términos performativos se puede establecer que las acciones van mucho más allá del quehacer del lenguaje, como lo proponía Austin. Lo performativo opera en diferentes lenguajes (visual, oral y corporal) y se extiende, también, más allá de lo discursivo (como acto ilocucionario), situación que se reafirma con la combinación de los diferentes tipos de enunciaciones. A partir de la iteración, el monumento como enunciado performativo posee significaciones que permiten la reflexión y su activación histórica, temporal y territorial.

Sobre la idea de que la performance se reitera o reproduce una acción, se afirma que estas tienen una impronta histórica y cultural, sobre todo, en los casos de Chile, por ejemplo, con el uso de la frase “No +”. Aquí se pone en discusión la afirmación de Phelan con respecto al registro del performance; la autora afirma que la repetición no es el performance mismo, pero su reproducción en distintos soportes y materialidades hace posible la continuidad de su esencia. La iteración en esta acción creativa permite ver cómo las distintas mediaciones y materiales (videos, proyecciones, carteles, etc.) del performance establecen determinados sentidos de acuerdo con el contexto. Donde se remarca que el mensaje inicial está siempre presente, pero adquiere múltiples versiones con el objeto de renovar su significado. Se suma a lo anterior que, con la llegada de las redes sociales, se produce una reduplicación del performance, donde es transformado, reproducido y reelaborado. continuamente, produciendo distintos efectos, como podrían ser de adherencia o de rechazo.

Las performances de protesta como acciones colectivas utilizaron diversos repertorios, como se ha señalado anteriormente, y algunas de ellas las formas tradicionales de expresión como marchas, mitin y cantos. En función del estudio de estas expresiones, hemos visto que las formas y las intenciones de reclamación han cambiado a lo largo del tiempo, de acuerdo con los nuevos contextos políticos mundiales.

Otro elemento importante es el relacionado con la grabación y registro del performance artístico, ya que prevalece la idea de la transmutación a una performance del drama social. Como el caso de las performances realizadas en Argentina, específicamente en la ciudad de Bariloche, donde se usan diversos elementos artísticos, es posible identificar elementos estéticos y artísticos que son utilizados como elementos simbólicos, los que, a su vez, representan la exclusión territorial de las poblaciones indígenas en la zona.

Performance como rito se entiende desde dos aspectos. El primero es entender el performance como una puesta en escena, que implica la planificación, la organización y la presencia de los cuerpos en el espacio público, los que adoptan distintos repertorios performativos que interpelan a la construcción del discurso oficial. Además, son altamente comunicativas, porque impactan a la población. El bañar de pintura roja una escultura, o la de Caupolicán con la cabeza de su mano, logra desacralizar al monumento, pues con estas acciones en términos metafóricos se baja a la escultura del pedestal, otorgándole cierta vitalidad (Freedberg, 2021). El segundo elemento es el poder de la acción redensiva (Turner, 1974) del performance, es decir, lo que se puede o no hacer en términos normativos con el monumento. Esto se

entiende, por ejemplo, con las ceremonias conmemorativas que son y forman parte del rito para mantener los valores del monumento, pero este tipo de performance, lo que hace es dramatizar los conflictos y crisis sociales. Esto quiere decir que la repetición de este tipo de performance es una transgresión social y serviría para comprender la vida en sociedad. De la misma manera, estas transgresiones se comprenden como acciones correctivas que permiten la reparación de los grupos excluidos.

El performance como drama social tiene la característica de eliminar la barrera entre el actor y el espectador, pues este último rompe con la barrera de lo contemplativo (Moreno, 2020); en consecuencia, se modifican los papeles. Por lo tanto, el *performer* participa en los diversos roles en el performance, como, por ejemplo, participa en los bailes, cantos, se caracteriza, sacando fotografías y subiéndolas en las redes sociales y las comparte. Por lo tanto, la performance está mediada por la co-presencia física de actores y espectadores en un lugar y tiempo concreto, donde se permite que ambos interactúan en el proceso de ejecutar acciones y experimentarlas de manera conjunta (Alcázar, 2014).

Con respecto a la hipótesis de trabajo, se planteó inicialmente que la intervención a los monumentos públicos es una forma de manifestar el descontento social y el performance es una herramienta teórica para reinterpretar los espacios y monumentos públicos. Al respecto se afirma que la intervención no solo es una forma de manifestar el descontento social, sino que también, a partir del año 2015, se transformó en una de las principales alternativas de ocupación del espacio público en contextos de protesta, porque el monumento representa la tensión social, política y cultural de cada país.

Las intervenciones en los monumentos públicos durante el estallido social en Chile se representan como una forma de resistencia y reconfiguración del espacio público, promoviendo una reflexión crítica sobre la historia y la identidad colectiva. Estas acciones no solo transforman los monumentos, sino también la manera en que las comunidades se relacionan con ellos y con su propia historia, tomando en consideración la activación del monumento desde el performance.

Se ha identificado sobre las intervenciones a los monumentos que estas presentan no solo motivaciones políticas, históricas o estéticas, sino también de tipo psicológico porque involucran la participación de las comunidades y se caracterizan principalmente por los conflictos con la identidad, ya sea nacional o local. Un ejemplo de esto son las acciones de decapitación, remoción y destrucción, pues son formas eficaces de llamar la atención que buscan la publicidad y la difusión en redes sociales con el fin de lograr un impacto en la ciudadanía. Tal como hemos visto, existen performances más perturbadoras que otras, como, por ejemplo, la cabeza instalada en la escultura de Caupolicán, a partir del gesto de la inversión, lo que implica una reflexión sobre el rol de lo indígena en la sociedad occidental y, al mismo tiempo, la incorporación de nuevas narrativas y sistemas de valores asociadas a los pueblos ancestrales. Asimismo, resulta fundamental generar un diálogo permanente entre las identidades nacionales y locales, desestabilizando la jerarquización de los discursos históricos institucionales para reconocerlos como legítimos en la definición de las identidades.

En este sentido, conocer los actos y acciones del colonizado, que se convierte en sujeto, lo hacen visible en el espacio público. Este movimiento colectivo conmueve

al espectador occidental y oblia, a una reinterpretación emocional y cognitiva (Bellentani & Panico, 2016).

A partir de los casos de estudio, es posible manifestar que eliminar un monumento por sí solo no cambia el futuro, ni la historia, pero sí ayuda a comprender el presente, porque estos procesos son acompañados de una reflexión sobre el significado de los monumentos y las historias que encarnan en el espacio público. Conocer el alcance de la intervención sobre los monumentos implica reconocer de manera pública cómo y por qué los monumentos fueron creados, lo cual contribuye a revelar sus secretos y, al conocerlos, se les quita poder (Freedberg, 2021) e influencia, por tanto, disminuye su valor de representación en el espacio público.

Cada monumento tiene su propia historia, y son las comunidades quienes escuchan las versiones que se cuentan sobre ellos. Lo crucial es comprender a fondo los significados de los monumentos en el presente, para entender su impacto en la vida cotidiana de quienes pasan de cerca o los observan. Recientemente, ha aumentado la atención hacia los monumentos (Widrich, 2023), y esto se ha notado, ya que sus intervenciones han ofrecido una perspectiva diferente sobre su existencia y el pasado, mostrando que estos monumentos están en constante cambio de sus significados y sus posibles retiros o recontextualizaciones a partir de distintas constelaciones de los performances. Y es en este contexto es que el rito como parte del ser social de las culturas adquiere importancia como conducta restaurada, porque permite subvertir el orden imperante.

Siguiendo con la idea anterior, el discurso imperante en la prensa y las instituciones del Estado hacia este fenómeno ha sido bajo la lógica del

conservacionismo y la visión donde prevalece el discurso del vandalismo y el daño hacia el pasado. Esta visión sobre la preservación, sin embargo, obliga a aceptar la idea de que una escultura se debe mantener por el solo hecho de glorificar a un héroe sin una interpretación crítica; en otras palabras, en muchos casos omitir la verdad histórica del pasado, silenciando en algunos casos hechos graves que en la actualidad no pueden ser aceptados. Con esto se afirma que un monumento siempre tiene dos o más interpretaciones; dicho de otra manera, un monumento no es sólo materialidad, sino que también es lo que representa, proyecta y lo que excluye. Esta última idea se encuentra en la dimensión de la percepción del espectador hacia el monumento; para algunos representa los honores y la dignidad del héroe, en cambio para otros la denigración de la dignidad de otro/a.

Como se ha señalado, una de las principales características de los monumentos es que se constituyen como una huella sobre la cual se construye el discurso de exclusión social. Por tanto, el performance de protesta tampoco debe ser entendido solo como un proceso de eliminación de la imagen masculina del conquistador¹⁵⁰ en clave binaria, sino como una reconfiguración del presente a partir de la percepción del pasado y los hechos significativos para una comunidad específica. En palabras de Taylor, el performance al tener incorporada la presencia de los cuerpos se convierten en instrumentos de las memorias corporalizadas de estas comunidades en el espacio público, las que podrían sostener un “gesto iconoclasta”, que no termina con la anulación de la imagen, sino con la reconfiguración de nuevas imágenes a partir de los

¹⁵⁰ Los primeros artículos académicos sobre las acciones sobre los monumentos se indica que son resignificaciones de la historia y los personajes representados.

espacios de experiencia compartidos. Pedro Cayuqueo, por su parte, afirma que "es imposible ver su derribo como simples actos vandálicos, creo que encierran un simbolismo muy potente en medio del estallido social que vivimos en Chile". Más adelante en la entrevista indica que es sanador para las primeras naciones sincerar la historia dolorosa, la cual se ha maquillado de forma grotesca (Bahamondes, 2019).

Finalmente, con respecto al aporte de esta tesis, los campos disciplinarios de circulación del Doctorado en Estudios Americanos se sitúan en la aplicación de los marcos teóricos y metodológicos de la Literatura y la Historia del Arte, que permiten comprender cómo las prácticas artísticas pueden influir en los movimientos sociales y en las construcciones de identidades colectivas. Además, aporta una nueva perspectiva sobre la ocupación del espacio público, su utilización y su resignificación a partir de las acciones del performance. De la misma manera, al realizar un análisis de estudios de casos de América y Chile, permite dar cuenta de una visión comparativa y multiterritorial sobre las intervenciones a los monumentos públicos, hecho que resulta útil para entender cómo los fenómenos sociales se manifiestan en diferentes contextos geográficos y espacios culturales. En definitiva, es fundamental reflexionar sobre la importancia de los monumentos en la construcción de diversas narrativas sociales y políticas.

4. Bibliografía

- Agamben, G. (2006). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida* (Segunda). Pre-Textos.
- Aguilera, C., & Badilla Rajevic, M. (2022). Human Rights Memorials in Turmoil: antagonistic memories in contemporary Chile. *Political Geography*, 98, 102731. <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2022.102731>
- Aguilera, Oscar; Álvarez, J. (2017). El ciclo de movilización en Chile 2005-2012: Fundamentos y proyecciones de una politización. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 29, 5–32. <https://doi.org/https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2015.n29-01>
- Albert, C. (2019). Fueguinos y patagones en zoológicos humanos: el exterminio como espectáculo. *Ciperchile*.
- Alcázar, J. (2014). *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad* (Primera). Siglo Veintinuno Editores.
- Alcázar, J. F. F. (2005). *Performance y arte de acción en América Latina* (Primera). Citru. Ex Teresa.
- Alegría, L. R. H. y D. F. (2022). *Arqueología de una Exhibición. La Exposición del Coloniaje 1873*. (Primera). Museo Histórico Nacional.
- Alegría Licuime, L., & Acevedo Méndez, P. (2017). Política de patrimonio cultural en dictadura militar. El caso de la región de Magallanes 1973-1990. *Sophia Austral*, 20, 31–54. <https://doi.org/10.4067/s0719-56052017000200031>
- Alegría, Luis y Landaeta, R. (2019). En los límites del patrimonio. Políticas de patrimonialización en dictadura militar: Los casos de Chile y Uruguay 1973-1989. *Sophia Austral*, 23. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.4067/S0719-56052019000100033>
- Alexander, J. (2011a). *Performance and power* (Polity, Ed.; Primera).
- Alexander, J. (2011b). Social Performance Between Ritual and Strategy. In Jeffrey C. Alexander (Ed.), *Performance and Power* (Primera, pp. 25–81). Polity Press.
- Alexander, J. G. B. M. J. (2006). *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual* (Cambridge University Press, Ed.; Primera).

- Aloy Ricart, R., & Sola Rubio, N. (2021). Something is coming: La iconoclasia anticolonial hispánica en los Estados Unidos. *Diablo Texto Digital*, 10, 27–48. <https://doi.org/10.7203/diabltexto.10.21505>
- Alvarado Lincopi, C., & Vásquez Quezada, I. (2021). Derribar, sustituir y saturar. Monumentos, blanquitud y descolonización. *Corpus. Archivos Virtuales de La Alteridad Americana*, 11. <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.4560>
- Andes, E. L. (2022). Delito que persiste: vandalismo en obras de arte. *Los Andes*. <https://www.losandes.com.ar/editorial/delito-que-persiste-vandalismo-en-obras-de-arte/>
- Andreu, J. (2001). Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada. In *Hispania* (Vol. 43, Issue 2). <https://doi.org/10.2307/334486>
- Ardenne, P. (2005). *Un Arte Contextual. Creación Artística en Medio Urbano, en Situación, de Intervención, de Participación*. (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Ed.). Ad Literam.
- Armijo, L. (2007). La centralidad del discurso del ‘Héroe’ en la construcción del mito nacional: una lectura de la historiografía conservadora desde el género. *Revista de Sociología*, 21.
- Arquembourg, J. (2010). Des images en action. Performativité et espace public. *Réseaux*, 5, 163–187. <https://doi.org/10.3917/res.163.0163>
- Arteaga, Nelson & Arzuaga, J. (2015). Performances políticos y sociología cultural. *Revista Diario de Campo*, 2, 62–69.
- Assmann, J. (1997). *La memoria cultural* (Einaudi Editore, Ed.; Primera).
- Augé, M. (2000). Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. In Gedisa (Ed.), *Anales de Investigación en Arquitectura* (Quinta edi). <https://doi.org/10.18861/ania.2011.1.1.3045>
- Austin, J. (1955). *Cómo escribir cosas con palabras* (Universidad Arcis-Universidad de Chile, Ed.; Tercera en). https://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf
- Badilla, M. (2024). Seminario Movimiento (des)monumental: Registros, proyecciones y desafíos. *Presentación de Resultados*.
- Badilla, M., & Aguilera, C. (2021). The 2019-2020 Chilean Anti-neoliberal uprising: A catalyst for decolonial de-monumentalization. *Memory Studies*, 14(6), 1226–1240. <https://doi.org/10.1177/17506980211054305>

- Bahamondes, P. (2019, October 31). ¿Contra la historia? Los próceres en entredicho. *Diario La Tercera*. <https://www.latercera.com/culto/2019/10/31/historia-proceres-entredicho/>
- Barreda, M. D. (2020). *Las Medallas de la AEPE: Juan Bautista Adsuara*. <https://apintoresyescultores.es>. <https://apintoresyescultores.es/tag/juan-bautista-adsuara-ramos/>
- Batthyány, K., & Cabrera, M. (2011). Metodología de la investigación en Ciencias Sociales: apuntes para un curso inicial. In *Meto* (Primera). Universidad de la República Uruguay.
- Bellentani, Federico; Panico, M. (2016). The meanings of monuments and memorials: toward a semiotic approach. *Punctum*, 2, 28–46. <https://doi.org/10.18680/hss.2016.0004>
- Belting, H. (2007). Medio, imagen y Cuerpo. In *Antropología de la Imagen* (Katz Editó).
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Itaca, Ed.; 1°).
- Bentivegna, A. (2019). Concepto y empleo del détournement en el ámbito del proyecto de renovación social de la Internationale Situationniste (1958-1972). *Fedro. Revista de Estética y Teórica de Las Artes.*, 19(16978072), 136–159.
- Beriain, Josetxo y Pérez-Agote, J. (2012). La performatividad como creatividad de la acción social. In *Dialécticas de la Postsecularidad, Pluralismo y Corrientes de Secularización* (Primera). Anthropos. <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2045961>
- Berrios, Camila; García, C. (2018). *Ciudadanías en conflicto* (USACH, Ed.; Primera).
- Besançon, A. (2006). La iconoclasia moderna. In E. U. de Navarra (Ed.), *Actas del V Simposio Internacional fe Cristiana y Cultura Contemporánea "Cristianismo en una cultura postsecular"* (Primera, pp. 217–225).
- Bianciotti, M., & Ortecho, M. (2013). La noción de performance y su potencial epistemológico en las ciencias sociales. *Tabula Rasa*, 19(19), 119–137.
- Bogart, M. (2018). *Sculpture in Gotham. Art and urban renewal in New York city* (Reaktion Books, Ed.; Primera).
- Bogart, Michele; de la Cerda, Emilio; Durán, Andrés; Quinteros, Pilar; Otero, Jorge; Pérez, Fernando; Sanfuentes, Olaya; Vicuña, C. (2022). *Sobre monumentos* (Ediciones Universidad Católica, Ed.; Primera).
- Borja, J., & Muxí, Z. (2003). *El espacio público, ciudad y ciudadanía*. October.

- Borri, C. (2016). El movimiento estudiantil en Chile (2001-2014). La renovación de la educación como aliciente para el cambio político-social. *Otras Modernidades, Numero Esp*, 141–160. <https://doi.org/https://doi.org/10.13130/2035-7680/7057>
- Bourdieu, P. (1989). *O Poder Simbólico* (Editorial Bertrand Brasil, Ed.; Primera).
- Bouvet, N. (2021). Monumentos en tiempos de deconstrucción: cuando nuestros próceres ya no generan orgullo. *Infobae*.
- Bredekamp, H. (2022). Acto de imagen: Tradición, horizonte, filosofía. *Tábano*, 20, 8–35. <https://doi.org/10.46553/tab.20.2022.p8-35>
- Bronfman, P., & Bronfman, N. (2022). *Performance, ciudadanía y activismo en Chile. 2010-2020* (Primera). FONDART. <https://www.researchgate.net/publication/367338505>
- Bruna, J. (2020, October 13). La gran ola feminista y su protagonismo en el movimiento social a un año del estallido. *El Mostrador*.
- Bruno, G. (2014). *Surface. Matter of aesthetics, materiality and media* (Primera). The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/9780226114835.001.0001>
- Buch, N. (2020). Bronce y genocidio: historias de un monumento en disputa. *Agencia Paco Urendo*.
- Burch-Brown, J. (2022). Should slavery's statues be preserved? On transitional justice and contested heritage. *Journal of Applied Philosophy*, 39(5), 807–824. <https://doi.org/10.1111/japp.12485>
- Bustamante Danilo, J. (2023). Monumentos, íconos y símbolos. Infografía de la intervención de monumentos y patrimonio urbano en Chile. *ARIES, Anuario de Antropología Iberoamericana*, 2023. <https://doi.org/doi:>
- Bustamante, J. (2014). *Las voces de los objetos: Vestigios, memorias y patrimonios en la gestión y conmemoración del pasado* [de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/10803/286873>
- Bustamante, J. (2021). Baquedano y el muro. Patrimonio blindado y lugares de memoria. *Corpus. Archivos Virtuales de La Alteridad Americana*, 11. <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.4575>
- Bustamante, Javiera; Placencia, Jorge. (2023). Estado-nación, monumentalidad nacional y contranarrativas patrimoniales. Réplicas de las prácticas de activación patrimonial desde lo oficial (1925-1970) en las acciones contemporáneas de

- desmonumentalización tras el “estallido social” en Chile (2019-2021). *Historia*, 56, 313–363. <https://doi.org/dx.doi.org/10.4067/s0717-71942023000200313>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (Paidós, Ed.; Primera en).
- Butler, Judith; Athanasiou, A. (2017). *Desposesión de lo performativo en lo político* (Eterna Cad).
- Calderón, C. R. M. R. C. S. A. (2021). El Rol de las Redes Sociales en la Génesis del Estallido Social. *Revista de Ciencias Sociales*, 30, 66–106.
- Canal TV 24Horas.cl. (2019, October 29). Manifestantes derriban busto de Pedro de Valdivia y Diego Portales en Temuco. *Canal 24 Horas*. <https://www.24horas.cl/regiones/araucania/manifestantes-derriban-busto-de-pedro-de-valdivia-y-diego-portales-en-temuco-3691905>
- Canales, P. (216 C.E.). Los Mapuche y la Lucha por la autonomía en Chile, 1990-2005. *Revista de Historia Regional*, 21, 551–574.
- Cárdenas Neria, Camila; Pérez Arredondo, C. (2021). Prácticas discursivas insurgentes y ocupación de espacios urbanos: Análisis de los paisajes semióticos creados en dos ciudades de Chile durante la revuelta social (2019-2020). *Bulletin of Spanish Studies*, XCVIII, 27.
- Carlos, L., & Tamayo, T. (2019). Las imágenes en la construcción de las memorias. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 1984, 255–261. <https://doi.org/10.5354/0719-4862.52451>
- Carolina Aguilera, A. C. R. F. M. G. B. M. L. J. L. G. L. L. G. L. R. F. M. M. O. V. R. (2019). *Patrimonio. Contranarrativas urbanas* (F. Márquez, Ed.; Primera). Ediciones Universidad Alberto Hurtado. <https://play.google.com/books/reader?id=gDidDwAAQBAJ&hl=es&pg=GBS.PT8>
- Chile, R. (2017). Decapitaron el monumento a los Héroes del Morro de Arica en Chile. *RPP Perú*.
- Choay, F. (2007). *La Alegoría del Patrimonio* (Gg, Ed.; Primera).
- Chon, M.-G., & Park, H. (2020). Social Media Activism in the Digital Age: Testing an Integrative Model of Activism on Contentious Issues. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 97(1), 72–97. <https://doi.org/10.1177/1077699019835896>
- Claro, H. (2019, November 26). Ataque a la cultura: la historia tras los ocho monumentos más vandalizados del país. *Diario El Dínamo*.

<https://www.eldinamo.cl/pais/2019/11/26/la-historia-tras-los-ocho-monumentos-mas-vandalizados-de-chile/>

Colectivo desde El Margen. (2020). *Luchas Anticoloniales, Antirracistas y Decoloniales: Políticas, Estrategias y Tácticas*.

Consejo de Monumentos Nacionales. (2016a). *El norte de Chile a través de sus Monumentos Públicos*.

Consejo de Monumentos Nacionales. (2016b). *El sur de Chile a través de sus Monumentos Públicos*.

Consejo de Monumentos Nacionales. (2020). *Catastro georeferenciado para recuperación patrimonial*.

Consejo de Monumentos Nacionales de Chile. (2021). *Estudio de monumentos públicos a mujeres*.

Contesse, J. (2012). *El Convenio 169 de la OIT y el derecho Chileno. Mecanismos y obstáculos para su implementación*. (U. D. Portales, Ed.; Primera).

Contreras, F. (2022). Estudio crítico sobre la actual destrucción política del monumento urbano. *Ge-Conservacion*, 21(1), 64–71. <https://doi.org/10.37558/gec.v21i1.1047>

Correa, P. (2022). 12 de octubre, Encuentro de Dos Mundos: Nombrar el atropello innombrable. *Radio Universidad de Chile*.

Cortés, C. (2020). Patrimonio e Identidad: la quema de la estatua de Francisco de Aguirre. *Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultural*, 33. <https://doi.org/https://doi.org/10.11144/Javeriana.apu33.piqe>

Cresswell, T. (2006). *The production of mobilities: an interpretive framework* (pp. 1–24).

Cruces Villalobos, F. (2011). Símbolos en la ciudad: lecturas de antropología urbana. In UNED (Ed.), *UNED - Universidad Nacional de Educación a Distancia* (Primera, Issue August).

Cruz, T. (2010). Writers, Taggers, Graffers y Crews* Identidades Juveniles en Torno al Grafito. *Nueva Antropología*, 23, 103–120.

De Certeau, M. (2000). *La Invención de lo cotidiano. Artes de hacer* (A. Pescador, Ed.; Primera en español). Universidad Iberoamericana.

De la Fuente, A. (2017). El cuerpo en acción: arte y protesta bajo la dictadura militar en Chile. *Congreso Internacional Latin American Studies Association*.

- De Luelmo Jareño, J. M. (2021). The iconoclastic machine in the digital era. *Artnodes. Revista de Arte, Ciencia y Tecnología*, 28(28), 1–11. <https://doi.org/10.7238/a.v0i28.385081>
- De Nordenflycht, J. (2021). *Iconoclasia, patrimonio y arte en el espacio público*.
- De Sousa Santo, B. (2001). *Los nuevos movimientos sociales*.
- Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología* (Catarata, Ed.; Segunda). Catarata.
- Delgado, M. (2013, May 15). El espacio público como representación. *Conferencia En La Orden Dos Arquitectos de Oporto*.
- Di Loreto, J. A. (2021). Esto no es un pañuelo: todo lo que usted quería saber sobre los pañuelos verdes y no se atrevía a preguntarle a la moda. *Discusiones*, 10, 87–137. <https://doi.org/10.52292/j.dsc.2011.2524>
- Díaz Cruz, R. (2017). Iconoclasia, performance y la opacidad de la presencia. *Alteridades*, 27(54), 13–26.
- Didi-Huberman, G. (2008). La disposición de las cosas: Desmontar el orden (I. Bétrolo, Trans.). In *Cuando las imágenes toman posición* (Primera, Vol. 53, Issue 9, pp. 1689–1699). A. Machado Libros.
- Dierkens, A. B. G. G. S. J.-C. (2010). *Las performaces des imagen* (Primera, Vol. 1). Ediciones Universidad de Bruselas.
- Duque, A. (2013). *Metodologías de Intervención Social Palimpsestos de los Modelos en Trabajo Social* (EpiLogos, Ed.; Primera, Vol. 1).
- Duque, F. (2011). Arte urbano y espacio público. *Res Publica. Revista de Historia de Las Ideas Políticas*, 26, 75–93. https://doi.org/10.5209/rev_RPUB.2011.n26.47834
- Durán, L., Quintal, E. F., Alvarado, C., Quezada, I., Danilo, J. B., Magnani, G. C., Góngora, A., & Masotta, C. (2021). Comentarios del debate Carlos Masotta, Paolo Vignolo, Lucía Durán, Ella F. Quintal y Esteban Krotz, Claudio Alvarado Lincopi y Ivette Quezada Vásquez, Javiera Bustamante Danilo, José Guilherme Cantor Magnani,. *Corpus*, 11(Vol. 11, N°. 1). <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.4783>
- Durand, A. (2016). Estudios sociológicos sobre los movimientos sociales: enfoque teóricos, problemática y agendas de investigación. *Espacio Abierto*, 25, 5–16.
- Dwyer, O. J. (2004). Symbolic accretion and commemoration. *Social and Cultural Geography*, 5(3), 419–435. <https://doi.org/10.1080/1464936042000252804>

- Earle, R. (2002). "Padres de la Patria" and the Ancestral past: Commemorations of independence in Nineteenth-Century Spanish America. *Journal of Latin American Studies*, 34(4), 775–801. <https://doi.org/10.1017/s0022216x02006557>
- Echeverría García, Jaime; López Hernández, M. (2010). La decapitación como símbolo de castración entre los mexicas —y otros grupos mesoamericanos— y sus connotaciones genéricas. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 41.
- Editorial Front Line Defenders. (2021, June). *Amenaza judicial en contra del colectivo feminista LasTesis*. Front Line Defenders. <https://www.frontlinedefenders.org/es/case/judicial-threat-against-feminist-collective-lastesis>
- Editorial. (2020, June 6). Estatuas históricas bajo ataque en todo el mundo. *DW Español*.
- Editorial Arica al Día. (2023, March 29). Retiran en forma definitiva el busto de Cristóbal Colón de la Plaza. *Diario Arica al Día*.
- Editorial Cooperativa. (2020, June 16). Carabineros denunció a LasTesis por "incitación a la violencia y al odio" contra la institución. *Cooperativa*.
- Editorial Diario Austral. (2000). Caupolicán domina nuevamente su avenida. *Diario Austral*.
- Editorial Diario El Día. (2016). Francisco de Aguirre: Un monumento con historia y polémica. *Diario El Día*.
- Editorial Diario El Pingüino. (2019, September 15). Rayados y vandalismo: violencia y falta de respeto con nuestros monumentos. *Diario El Pingüino*. <https://elpinguino.com/noticia/2019/09/15/rayados-y-vandalismo-violencia-y-falta-de-respeto-con-nuestros-monumentos>
- Editorial El Espectador. (2021). Razones por las que indígenas tumbaron la estatua de Gonzalo Jimenez de Quesada. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/bogota/razones-por-las-que-indigenas-tumbaron-la-estatua-de-gonzalo-jimenez-de-quesada-article/>
- Editorial El Morrocotudo. (2017, October 12). La historia se repite: Vándalos tiñeron de rosa monumento de Cristóbal Colón en Arica. *Diario El Morrocotudo*. <https://www.elmorrocotudo.cl/noticia/cultura/la-historia-se-repite-vandalos-tineron-de-rosa-monumento-de-cristobal-colon-en-arica>
- Editorial El Tiempo. (2020). Las estatuas de esclavistas derribadas durante protestas antirracistas. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/mundo/europa/cuales-son-las->

estatuas-que-han-caido-en-el-mundo-durante-las-protestas-contr-el-racismo-505712

Editorial Himer Noticias. (2019). La “destrucción” de un monumento, ¿qué implicaciones tiene para los movimientos feministas? *Himer Noticias*. <https://noticias.imer.mx/blog/la-destruccion-de-un-monumento-que-implicaciones-tiene-para-los-movimientos-feministas/>

Editorial La Semana. (2020). El pasado no perdona ¿Qué hacer con las estatuas de personajes controvertidos? *Diaria La Semana*.

Editorial La Voz del Norte. (2019, October 25). Mujer Diaguita reemplaza de manera simbólica a destruida estatua de Francisco de Aguirre en La Serena. *Diario La Voz Del Norte*. <https://www.lavozdelnorte.cl/2019/10/mujer-diaguita-reemplaza-de-manera-simbolica-a-destruida-estatua-de-francisco-de-aguirre-en-la-serena/>

Editorial TVN Red Coquimbo. (2019, October). *Instalan busto de mujer diaguita en reemplazo de Francisco de Aguirre* [Broadcast]. TVN Red Coquimbo. <https://www.univision.com/noticias/esclavistas-racistas-y-confederados-las-estatuas-derribadas-en-las-protestas-por-la-muerte-de-george-floyd-fotos-fotos>

Escobar, S. H. (2019). *Restauradoras con Glitter destaca la relevancia social, histórica y simbólica de las pintas*. <https://gatopardo.com/noticias-actuales/pintas-en-el-angel-de-la-independencia-un-grito-a-la-memoria/>

Fernández, D. (2019, October 28). Desde diferentes países y ámbitos condenan el atentado al monumento a Magallanes. *Diario El Pingüino*. <https://elpinguino.com/noticia/2019/10/28/desde-diferentes-paises-y-ambitos-condenan-el-atentado-al-monumento-a-magallanes>

Fernández Droguett, R. (2017). La producción social del espacio público en manifestaciones conmemorativas, Santiago de Chile, 1990-2010 [Tesis Doctoral, Complutense de Madrid]. In *Eure* (Vol. 43, Issue 130). <https://doi.org/10.4067/s0250-71612017000300097>

Fernández, J. (2013). Movimiento estudiantil en Chile (2011): Repertorio de acción, Marcos de acción colectiva, impactos y Desafíos para la política pública. *Circunstancia*, 31.

Fernández, Jorge; Hernández, Víctor y Sanz-Marcos, P. (2018). Influencers, Marca Personal e Ideología Política en Twitter. *Cuadernos INFO*, 42, 19–37. <https://doi.org/doi.org/10.7764/cdi.42.1348>

Fernández, R. (2013). El espacio público en disputa: Manifestaciones políticas, ciudad y ciudadanía en el Chile actual. *Psicoperspectivas*, 12(2), 28–37. <https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol12-issue2-fulltext-278>

- Ferrada-Aguilar, M. (2021). Estallido social en Chile y procesos de patrimonialización: un paradigma de resignificación de las memorias. *Arquitecturas Del Sur*, 38(59), 44–67. <https://doi.org/10.22320/07196466.2021.39.059.03>
- Ferrer, C. (2019). A un día del 8 de marzo: Cómo se articula el movimiento feminista y quiénes son sus principales exponentes. *EMOL*.
- Figueroa, M. (2014). *Poder y ciudadanía*.
- Fischer-Lite, E. (2015). *Estetica de lo performativo* (D. M. D. González, Trans.; 1º). Abada Editores.
- Flores, G. (2015). *¡Basta de conciliar es la hora de luchar! Sobre las disputas discursivas dentro de la dirigencia estudiantil chilena en los años 2006 y 2011*. Universidad de Concepción.
- Frank, S., & Ristic, M. (2020). Urban fallism: Monuments, iconoclasm and activism. *City*, 552–564. <https://doi.org/10.1080/13604813.2020.1784578>
- Freedberg, D. (2017). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes* (Sanssoleil, Ed.; Primera en).
- Freedberg, David. (1985). *Iconoclasts and their motives*.
- Freedberg, David. (2021). *Iconoclasm* (The University of Chicago Press, Ed.; Primera).
- Fuentes Carrasco, M. (2008). Posiciones situacionistas sobre el arte. *Boletín de Arte. Universidad de Málaga*, 29(29), 393–407. <https://doi.org/10.24310/bolarte.2008.v0i29.4439>
- Fuentes, M. (2020). *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance* (Universidad de Michigan Press, Ed.; M. López, Trans.; Primera en español). Eterna Cadencia.
- Gamboni, D. (2014a). *Iconoclasia. La destrucción del arte* (Primera en español). Ediciones Cátedra.
- Gamboni, D. (2014b). *La Destrucción del Arte. Iconoclasia y Vandalismo desde la Revolución Francesa* (1º). Reaktion Books.
- Gamboni, D. (2018). Iconoclasme, histoire de l'art et valeurs. *Perspective. Actualité En Histoire de l'art*, 2, 125–146. <https://doi.org/10.4000/perspective.11401>
- Ganter, Rodrigo; Zarzuri, Raúl; Henríquez, Karla; Goecke, Ximena. (comps.). (n.d.). *El Despertar chileno. Revuelta y Subjetividad Política*.

- García Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad* (Grijalbo, Ed.; Primera).
- García Canclini, N. (2011). *La Sociedad sin Relato. Antropología y Estética de la Inminencia* (K. Editores, Ed.; Primera).
- García Molina, Jose; Sáez Carreras, Juan; Venceslao Pueyo, M. D. M. (2013). *Sociología de la exclusión social* (Editoria UOC, Ed.; Primera).
- Gargus, C. (2021). Derriban estatua de Ryerson en Toronto y “no será restaurada ni sustituida.” *ICL*. <https://ici.radio-canada.ca/rci/es/noticia/1799614/derriban-estatua-ryerson-toronto>
- Garnica, A. M. (2021). Sobre la estúpida destrucción de monumentos. *Criterio*.
- Garretón, M. (2011). Movilizaciones y movimiento social en la democratización política chilena. In B. Nueva; (Ed.), *La sociedad Española en la Transición. Los Movimientos Sociales en el Proceso Democratizador* (Primera, pp. 107–119).
- Gas Barrachina, S. (2020). La historia fragmentada de los monumentos públicos: el proceso de identificación y su significado en la actualidad. *Arte y Políticas de Identidad*, 23. <https://doi.org/10.6018/reapi.461221>
- Glitter, R. con. (2020). Las leyes que nos protegen en México: mujeres, sitios y monumentos [Broadcast]. In *Restauradores con Glitter*.
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis* (Harper & Row, Ed.; Primera).
- González Castro, F. y L. L. y S. B. (2016). *Performance art en Chile. Historia, procesos y discursos* (Metales Pesados, Ed.; Primera).
- González, J. Antonio. (2018). *La iconoclasia. Un motor histórico*. Centro de Investigación y Docencia.
- González, V. (2019). Francisco de Aguirre hecho barricada: emblemática estatua fue lanzada al fuego en La Serena. *Biobío*.
- Gonzalo, L., Jaramillo, E., Salge, M., & E, L. G. J. (2017). *Las disputas simbólicas* *Contenido*. 3199.
- Gutiérrez Nuñez, A. (2021). Academia colombiana de historia rechaza destrucción de monumentos en el Paro Nacional. *La República*.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2009). “La ‘democratización’ del monumento público. Notas latinoamericanas”. En: “Celebración. Memoria y culto”. *Escala*, 217, 89–94.

Gutiérrez Viñuales, R. (2014). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica* (Issue January 2004).

Habermas, J. (2001). *Teoría de la acción comunicativa* (E. Taurus, Ed.; Primera).

Haesbaert, R. (2013). El mito de la desterritorialización: del fin de los territorios a la multiterritorialidad. *Cultura y Representaciones Sociales*, 8(15), 9–42. <http://www.extension.unc.edu.ar/vinculacion/instituciones-sociales-y-salud/acciones-realizadas/2010/seminario-extensionista-aportes-de-la-epidemiologia-comunitaria/unc-seu-mito-desterritorializacion.pdf>

Halart, Sophie; Polgovsky Ezcurra, M. (2016). *Sabotage Art. Politics and Iconoclasm in Contemporary Latin America* (1°). I.B. Tauris & Co. Ltd.

Halbwachs, M. (2004). *Los Marcos Sociales de la Memoria* (Universidad de Concepción, Ed.; Primera).

Halbwachs, M. (2009). *La Memoria Colectiva*.

Hall, S. D. G. P. (1996). *Cuestiones de Identidad Cultural* (Amarortu Editores, Ed.; Primera).

Harambour, Alberto y Barrerna, J. (2018). Barbarie o justicia en la Patagonia occidental: las violencias coloniales en el ocaso del pueblo kawésqar, finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. *Historia Crítica*, 71, 25–48. <https://doi.org/doi.org/10.7440/histcrit71.2019.02>

Henríquez Ayala, M. (2011). Clicactivismo: Redes virtuales, movimientos sociales y participación política. *Revista F@ro - Monográfico*, 7.

Hirschler, K. (1967). Monumentalising the Past. In Edinburdg University Press (Ed.), *A Monument to Medieval Syrian Book Culture* (1°, Vol. 1, Issue 1, pp. 1–64). http://www.nutricion.org/publicaciones/pdf/prejuicios_y_verdades_sobre_grasas.pdf%0Ahttps://www.colecterolfamiliar.org/formacion/guia.pdf%0Ahttps://www.colecterolfamiliar.org/wp-content/uploads/2015/05/guia.pdf

Horst Bredekamp. (2017). *Teoría del Acto Icónico* (Ediciones AKAL, Ed.; Segunda en).

Huberman, D. (2008). *Cuando las Imágenes Toman Posición* (Machado Libros, Ed.; Primera).

Huenchumil, P. (2022). 12 de octubre de 1992: a 30 años del día que marcó las luchas indígenas en América Latina. *Diario Interferencia*.

- Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena. (2019). *Chileno”, Deconstruir y replantear la comunidad nacional desde el espacio público: el caso de la iconoclasia durante el “estallido social*.
- Jara Ibarra, C. (2019). Desmovilización social: violencia política, memoria emblemática y post-trauma colectivo. In Ariadna Ediciones (Ed.), *(Des)movilización de la sociedad civil chilena* (Primera).
- Jara, R. (2020). Destruyen dos estatuas de Cristóbal Colón en medio de protestas contra el racismo en EE.UU. *El Mercurio*. <https://www.emol.com/noticias/Internacional/2020/06/10/988734/Estatua-Cristobal-Colon-EEUU.html>
- Jay, M. (1995). La crisis del antiguo régimen escópico. *Artefacto*, 55–68.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (University of California Press, Ed.; Primera en español). AKAL.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social* (S. V. Editores, Ed.; Primera). Siglo Veintiuno Editores.
- Jelin, Elizabeth y Langland, V. (2003). Monumentos, memoriales y marcas territoriales. In *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (Primera en español, pp. 1–23). Siglo Veintiuno Editores.
- Jhonson, A. (2014a). ¿Qué hay en un nombre? Una apología del performance. *Alteridades*, 24(48), 9–21.
- Jhonson, A. (2014b, January). De Raíces y Rizomas: el Devenir del Performance. *Cuaderno de Campo*, 9–14.
- John Searle. (1969). *Actos del habla. Ensayo de filosofía del lenguaje* (L. Valdés, Trans.; Primera). Planeta Editores.
- Joigant, Alfredo; Garretón, Matías; Somma, Nicolas y Campos, Tomás. (2020). *Informe anual del Observatorio de Conflictos 2020*.
- José Urrejola. (2019). Chile: destrucción de monumentos como protesta contra la historia oficial. *DW*. <https://www.dw.com/es/chile-destrucción-de-monumentos-como-protesta-contra-la-historia-oficial/a-51202577>
- Kaplan, T. (2020). Trump critica a los líderes estatales “débiles” por permitir la eliminación de estatuas y monumentos históricos. *Fox News*. <https://www.foxnews.com/media/trump-blasts-weak-states-for-allowing-targeting-of-statues-to-happen>

- Kemmer, Laura; Sgibnev, Wladimir; Wicker, Tonio y Woods, Maxwell. (2022). Spaces of exposure: Re-thinking 'publicness' through public transport. *Cultural Geographies*, 1–15. <https://doi.org/ps://doi.org/10.1177/14744740211068097>
- Kidd, D., & McIntosh, K. (2016). Social Media and Social Movements. *Sociology Compass*, 10(9), 785–794. <https://doi.org/10.1111/soc4.12399>
- Koselleck, R. (1993). Espacio de experiencia y horizonte de expectativa. Dos categorías históricas. In *Futuro Pasado. Para una smántica de los tiempos históricos*. file:///C:/Users/User/Downloads/fvm939e.pdf
- Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna* (Akal, Ed.; 1°).
- Krauss Rosalind. (1979). *La escultura en el campo expandido*.
- Kwai, A. A. (2017). Monument-building and Nation-building. In *Solomon Islanders in World War II* (Australian, pp. 93–117). Anu Press.
- Lacarra Ducay, M. del C., & Giménez Navarro, C. (2003). Historia y política a través de la escultura pública. 1820-1920. In *Fernando El Católico (CSIC) Zaragoza*.
- Lai, T.-H. (2020). Political Vandalism as Counter-Cpeech: A Defense of Defacing and Destroying Tainted Monuments. *European Journal of Philosophy*, 28, 602–616. <https://doi.org/https://doi.org/10.1111/ejop.12573>
- Lamas, M. (2013). *El Género. La Construcción Cultural de la Diferencia Sexual* (Universidad Nacional Autónoma de México, Ed.; Primera).
- Lara, E. (2019, November 5). Puntarenenses arrojan busto de exterminador selk'nam a los pies de monumento al indio patagón. *Radio Biobio Chile*. <https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/region-de-magallanes/2019/11/05/puntarenenses-arrojan-busto-de-jose-menendez-el-rey-de-la-patagonia-y-exterminador-selknam.shtml>
- Le Goff, J. (1994). *Historia y Memoria* (Editora da Unicamp, Ed.; 3 edición en español).
- Lefebvre, H. (2013). *La Producción del Espacio* (Capitán Swing Libros, Ed.; Primera ed). Ministerio de Cultura de España.
- Lim, C. (2020). Vandalizing Tainted Commemorations. *Philosophy & Public Affairs*, 48(2), 185–216. <https://doi.org/10.1111/papa.12162>
- Linthicum, K. M. P. (2020). En México, la ira por la violencia contra las mujeres se muestra en las calles. *Los Ángeles Times*.

- Lissardy, G. (2020). Puedes derribar todos los monumentos del mundo, pero eso no cambia necesariamente lo que ocurrió. Estamos obligados a aprender de ese pasado. *BBC Mundo*.
- Lozano Bachioqui, E. (2010). La interpretación y los actos de habla. *Mutatis Mutandis. Revista Internacional Del Filosofía*, 3, 333–348.
- Lukinovic, J. (2020). Intervención y destrucción de monumentos públicos en América Latina como respuesta ante el dominio cultural e ideológico del espacio público. *Contenciosa*, 10. <https://doi.org/10.14409/rc.v0i10.9147>
- Manterola, C., Rivadeneira, J., Delgado, H., Sotelo, C., & Otzen, T. (2023). ¿Cuántos Tipos de Revisiones de la Literatura Existen? Enumeración, Descripción y Clasificación. Revisión Cualitativa. *International Journal of Morphology*, 41(4), 1240–1253. <https://doi.org/10.4067/S0717-95022023000401240>
- Mardones, Pablo y Fernández, F. (2016). Cinco siglos resistiendo: la marcha del 12 de octubre en Buenos Aires y Santiago de Chile como memoria colectiva cronotrópica y de reivindicación amerindia en Abya Yala. *Si Somos Americanos*, 16. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.4067/S0719-09482016000200006>
- Mare, F. (2021). EEUU: ‘Black Lives Matter’ y la iconoclastia contra los monumentos confederados. *Sin Permiso*. <https://www.sinpermiso.info/textos/eeuu-black-lives-matter-y-la-iconoclastia-contra-los-monumentos-confederados>
- Márquez, F. (2014). Poder y disputa en la monumentalidad de la nación: Buenos Aires, Brasilia y Santiago. In E. K. G. y M. Lacarrieu. Lucía Durán (Ed.), *Habitar el Patrimonio. Nuevos aportes al debate desde América Latina* (Primera, pp. 174–196).
- Márquez, Francisca; Colimil, Marcelo; Jara, Daniela; Landeros, Víctor; Lycan, C. (2020). Paisaje de la protesta en Plaza Dignidad de Santiago, Chile. *Revista Chilena de Antropología*, 42(December). <https://doi.org/10.5354/0719-1472.2020.60487>
- Martínez Herrera, M. (2011). La función social y psicológica del mito. *Kañina*, 1, 187–199. <https://www.redalyc.org/pdf/442/44248789014.pdf>
- Martos, Aitana; Matos, E. (2016). Las perspectivas performativas en las ciencias sociales y en las prácticas alfabetizadoras de educación ambiental. *Caracteres. Estudios Culturales y Crísticos de La Esfera Digital*, 5(1), 10–40.
- May, N. (2012). *Iconoclasm and text. Destruction in the ancient near east and beyond* (U. of Chicago, Ed.; Primera).
- Medel, Matías y Montres, V. (2018). Imaginarios urbanos sobre topofilia y topofobia: el caso de la ciudad de Chiguayante, Región del Biobío. *Revista de Urbanismo*, 38.

- Millaleo, Salvador y Velasco, P. (2013). *Activismo digital en Chile. Repertorios de contención e iniciativas ciudadanas* (Universidad Andrés Bello, Ed.; Primera).
- Miller, D. (2005). Materialidad: una introducción. In Duke University Press (Ed.), *Materiality* (Primera, pp. 1–50).
- Miranda, D. F. (2020). Critical commemorations. *Journal of Global Ethics*, 16(3), 422–430. <https://doi.org/10.1080/17449626.2021.1873166>
- Montes, L. (2008). *La escultura posible: Resistencia y perspectiva del cuerpo en la contemporaneidad* [Tesis Doctoral]. Universidad Politécnica de Valencia.
- MonumentLab. (2018). *Report the city*.
- Munizaga, G. O. C. (1983). *El discurso público de Pinochet: (1973-1976). Políticas de Comunicación Bajo Regímenes Autoritarios: El Caso de Chile* (CLACSO, Ed.; Primera, Vol. 1).
- Nación, E. La. (2023). La Argentina sin Roca (Última parte). *La Nación*.
- Nora, P. (1992). Les Lieux de Mémoire. In *Romantisme* (Tercera en español, Vol. 15, Issue 49). Trilce Ediciones. <https://doi.org/10.2307/27583708>
- Núñez, Consuelo; Osorio, Rodrigo; Petit, M. (2018). ¿Empoderamiento Ciudadano? Evolución y Determinantes de la Participación y Politización en Chile. 1990-2016. In Ariadna Ediciones (Ed.), *Ciudadanía en Conflicto. Enfoques, Experiencias y Propuestas* (Primera).
- Olmos Aguilera, M. (2007). *Antropología de la frontera* (Colegio de la Frontera del Norte, Ed.; Primera).
- Orellana, N. (2020, December). Performance, ritual y movilización social. Primero de mayo y acción encapuchada en Santiago. *Izquierdas*, 1912–1932.
- Otero, C. (2012). *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada* (J. L. A. Gallego, Ed.; Primera). La Oficina de Arte y Ediciones.
- Otero, J. F. A. S. F. S. (2021). Rehaciendo el patrimonio arquitectónico controvertido , repensando el espacio público Rehacer el patrimonio arquitectónico en disputa repensar el espacio público. *ZARCH. Revista Del Departamento de Arquitectura. U. de Zaragoza*, 16.
- Otero, Jorge; Widrich, M. (2018). Ex-Situ: On Moving Monuments. *Future*, 15, ii–vii.
- Paats, W. (2016). El imaginario colectivo en ruinas. In Grupo de Estudios sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP-Latinoamérica) (Ed.), *Pasados Presentes: Debates por las Memorias en el Arte Público en América Latina* (Primera, Vol. 1).

- Pérez, Ricardo; Camacho, Osvaldo; Arroyo, G. (2014). Las redes sociales y el activismo. *Paakat. Revista de Tecnología y Sociedad*, 7, 3.
- Pernett, N. (2020, November 2). El ocaso de los ídolos: sobre la destrucción de estatuas. *Diario La Razón Pública*. <https://razonpublica.com/ocaso-los-idolos-la-destruccion-estatuas/>
- Perniola, M., & García-Ormaechea, Á. (2008). Los situacionistas : historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. In *Acuarela Libros* (Primera). Acuarela Libros.
- Phelan, P. (2011). Ontología del performance: representación sin reproducción. In Instituto Hemisférico de Performance y Política (Ed.), *Estudios Avanzados del Performance* (Primera, pp. 91–122). Fondo de Cultura Económica.
- Pierpaoli, B. (2017). *El monumento continuo. Una propuesta crítica en tiempos de cambio* [Universidad Politécnica de Madrid]. http://oa.upm.es/47975/1/BARBARA_PIERPAOLI_01.pdf
- Pleyers, G. (2024). *El cambio nunca es lineal: Movimientos sociales en tiempos polarizados* (CLACSO, Ed.; Primera).
- PNUD. (2015). *Desarrollo humano en Chile. Los tiempos de la politización*.
- Ponce, J. S., & Martínez, M. A. G. (2020). Factores generadores de desviación social: un análisis desde factores sociales. In *Hegemonia: Revista de Ciências Sociais* (Issue 29, pp. 130–153). <https://doi.org/10.47695/hegemonia.vi29.309>
- Quezada Vásquez, I., & Alvarado Lincopi, C. (2020). Repertorios anticoloniales en Plaza Dignidad: Desmonumentalización y resignificación del espacio urbano en la revuelta. Santiago de Chile, 2019. *Aletheia*, 10(20), 1–16. <https://doi.org/10.24215/18533701e049>
- Radio Cooperativa. (2019, October 29). Manifestantes mapuche derribaron estatua de Pedro de Valdivia en Temuco. *Temuco al Día*. <https://cooperativa.cl/noticias/pais/manifestaciones/manifestantes-mapuche-derribaron-estatua-de-pedro-de-valdivia-en-temuco/2019-10-29/154658.html>
- Reguillo, R. (2017). *Paisajes insurrectos. Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio* (Primera). NED Ediciones.
- Reyes, R. (2012). *Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C.A.D.A a Mujeres por la Vida*. Nacional Autónoma de México.
- Riaño, P. (2021). *Decapitados. Una historia contra los monumentos racistas, esclavistas e invasores* (Editorial B, Ed.; Primera).

- Ribeiro, D. (2017). *O que é: lugar de fala?* (Letramento, Ed.; Primera).
- Richard, N. (1987). *Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad* (FLACSO, Ed.; Primera).
- Richard, N. (2004). *Revista cultural y artística*. 100.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia y el olvido* (Fondo de Cultura Económica, Ed.; Primera en español).
- Riegl, A. (2017). *El culto moderno a los monumentos Caracteres y origen* (Primera, Vol. 1). Machado Grupo de Distribución,.
- Riffo-Pavón, I., Basulto, Ó., & Segovia, P. (2021). El estallido social chileno de 2019: un estudio a partir de las representaciones e imaginarios sociales en la prensa. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 66(243). <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2021.243.78095>
- Riquelme, P. (2022). *Intervención escultórica. Catálogo de acciones de diseño sobre esculturas públicas durante el estallido social* [Tesis de Licenciatura]. Universidad de Chile.
- Robledo, K. (2021, April 8). No es vandalismo, se llama iconoclasia ¿Por qué se criminaliza la protesta feminista? *Plumas Atómicas*. <https://plumasatomicas.com/explicandolanoticia/no-es-vandalismo-se-llama-iconoclasia-por-que-se-criminaliza-la-protesta-feminista/>
- Rodríguez, A. A. (2022). Iconoclasia; ¿por qué se destruyen monumentos? *El Sol de Tlaxcala*. <https://www.elsoldetlaxcala.com.mx/analisis/iconoclasia-por-que-se-destruyen-monumentos-8053250.html>
- Rodríguez-Plaza, P. (2001). La pintura callejera chilena. Manufactura estética y territorialidad. *Aisthesis (Santiago)*, 34, 20.
- Roitman Rosenmann, M. (2015). Los indignados el retorno de la política. In *Diario La Vanguardia* (Primera). Pensamiento crítico.
- Rojas Cabezas, C., & Alvarado Villarroel, J. E. (2021). Desmonumentalización de un espacio público controvertido para constituir un lugar de nuevos significados encarnados. El caso de la Plaza Dignidad en Santiago de Chile. *Zarch*, 16, 154–167. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2021165096
- Rojas, J. F. V. (2020). ¿Derribar estatuas coloniales servirá para reinterpretar la historia de Colombia? *Agencia Andalu*. <https://www.aa.com.tr/es/análisis/-derribar-estatuas-coloniales-servirá-para-reinterpretar-la-historia-de-colombia/1897934#>

- Rojas-Sotelo, M. (2022). Iconoclastia, justicia indígena, historia y memoria. Actos de fabulación y soberanía. *Estudios Artísticos*, 8(12), 20–47. <https://doi.org/10.14483/25009311.18012>
- Rossi, A. (2015). *La Arquitectura de la Ciudad* (Editorial Gg, Ed.; Tercera, Vol. 1).
- Rozas-Krause, V. (2019). ¿Deben resistir los monumentos? *Arq*, 105, 150–154.
- Rubio, J. R. (2021). Pintas de monumentos en marchas: ¿Vandalismo o iconoclasia? *Diario Mérida*. <https://www.yucatan.com.mx/merida/2021/3/11/pintas-de-monumentos-en-marchas-vandalismo-iconoclasia-242725.html>
- Ruka Atuq, D. (2021). La simbología detrás de ‘vandalizar’ monumentos. *Pesquisa Javeriana*.
- Salcedo Hansen, R. (2002). El espacio público en el debate actual: Una reflexión crítica sobre el urbanismo post-moderno. *EURE (Santiago)*, 28(84). <https://doi.org/10.4067/S0250-71612002008400001>
- Salgado, F. (2017). *El libro de la brigada muralista*. De Chile.
- Salge, M. (2021). Es hora de repensar los símbolos de la opresión. *Razón Pública*.
- San Martín, D. (2014). Teoría fundamentada y Atlas TI: recursos metodológicos para la investigación educativa. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 16(1), 104–122.
- Santos, A. (2017). Os Scripto-Monumento como instauracao Poética e utópica- A Monumentalidade na era da desmaterialicao da Arte. In J. C. L. Abreu (Ed.), *Arte Pública na Era da Criatividade Digital. Atas do Colóquio Internacional* (Primera, Vol. 1, pp. 32–61).
- Sarti, Graciela; de Gyldenfeldt, Oscar; Buchar, Inés; Lutereau, Luciano; Oliveras, Elena; Ares, María Cristina; de los Reyes, Graciela; Bandieri, Betina. (2013). *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas del arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas* (Emece, Ed.; Primera).
- Schechner, R. (2000). *Performance teoría y prácticas interculturales* (U. de B. Aires, Ed.; 1 edición). Universidad de Buenos Aires.
- Schechner, R. (2011). Restauración de la conducta. In D. Taylor (Ed.), *Estudios Avanzados del Performance* (Primera en español). Instituto Hemisféricos de Performance y Política.

- Schlagwein, F. (2020). Remover, reubicar o repensar: ¿Qué hacer con los monumentos controvertidos? *Diario DW*. <https://www.dw.com/es/remove-reubicar-o-repensar-qué-hacer-con-los-monumentos-controvertidos/a-53849638>
- Schragger, R. C. (2020). What is “Government” “Speech”? The Case of Confederate Monuments. *Kentucky Law Journal*, 108(2019–2020), 665-undefined.
- Sepúlveda, C. (2021). *Monumentos Públicos en disputa. Apropiación y resignificación Patrimonial en el marco de las revueltas urbanas post 18 de octubre en La Serena*. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Sepúlveda Infante, D. (2021). *Praxis iconoclasta y disputas representacionales en el espacio público: Destrucción de monumentos históricos en el “estallido social” chileno*. Universidad de Chile.
- Seydel, U. (2014). La constitución de la memoria cultural. *Acta Poética*, 2, 187–214.
- Siegal, N. (2020). El destino de las estatuas derribadas. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2020/06/22/espanol/mundo/estatuas-protestas.html>
- Sierra, F. (2019). Movimientos urbanos y comunicación transformadora: Elementos de análisis del nuevo activismo digital. *Perspectivas de La Comunicación*, 12(2). <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.4067/S0718-48672019000200195>
- Sigüenza Martín, R. (2022). Sobre cabezas de santos y cuerpos decapitados. Fragmentos para la piedad cristiana. *Mover El Alma: Las Emociones En La Cultura Cristiana (Siglos IX-XIX) San Lorenzo Del Escorial*, 593–612. <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>
- Simmel, G. (1986). Las grandes ciudades y la vida del espíritu. *Cuadernos Políticos*, 45, 5–10.
- Sirimarco, M. (2019). Lo narrativo antropológico. Apuntes sobre el rol de lo empírico en la construcción textual. *RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, 40(1), 37. <https://doi.org/10.34096/runa.v40i1.5545>
- Somma, Nicolás; Cavieres, Julia; Medel, R. (2024). Revueltas urbana en América Latina: Revisión bibliográfica y propuesta conceptual. *Desafíos*, 36, 1–35.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes* (Primera Edición). Metales Pesado.
- Spíndola, O. (2016). Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 228, 27–56.

- St John, G. (2008). *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance* (G. St. John, Ed.; First Edition). Berghahn Books.
- Stambaugh, A. T. M. (2015). Performance: entre el Teatro y la Antropología. *Diario de Campo*, 6–7.
- Steiner, H. (2015). Surface as Screen and Performative Monuments: A Review of (1) Giuliana Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* and (2) Mechthild Widrich, *Performative Monuments: The Rematerialisation of Public Art*. In *Architectural Histories* (Vol. 3). <https://doi.org/10.5334/ah.cg>
- Stevens, Q. (2014). Vague Recollections: Obscurity and Uncertainty in Contemporary Public Memorials. In P. M. M. Barron (Ed.), *Terrain Vague: Interstices at the Edge of the Pale* (First, pp. 182–195). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203522172>
- Stevens, Q. F. K. F. R. (2018). Counter-monuments: The Anti-monumental and the Dialogic. *The Journal of Architecture*, 17, 951–972. <https://doi.org/10.1080/13602365.2012.746035>
- Suazo, Cristián. E. (2020). *De la revuelta de octubre a la rebelión popular. Ensayos de interpretación* (A. U. M. P. S. V. D. Aravena, Ed.; Primera). Historia en movimiento.
- Sztulwark, P. (2005). Ciudad Memoria: Monumento, lugar y situación urbana. *Revista Otra Mirada*, 1–10.
- Tambiah, S. J. (2014). Performative Approach to Ritual. In *Culture, Thought, and Social Action: Vol. LXV*. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674433748.c6>
- Taylor, D. (2009). Performance e historia. *Apuntes de Teatro.*, 131(4), 105–123. <https://doi.org/10.2307/346362>
- Taylor, D. (2016). *Performance* (Primera en español). Asunto Impreso Ediciones.
- Taylor, D. (2017). *Archivo y repertorio* (Universidad Alberto Hurtado, Ed.; A. Contreras, Trans.; Primera en español). Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, Diana; Villegas, J. (1994). *Negotiating Performance. Gender, Sexuality, & Theatricality in Latino América* (Duke University, Ed.). Duke University Press.
- Thompson, E. (2022). *Smashing Statues. The Rise and Fall of America's Public Monuments* (W. W. N. Company, Ed.; Primera).
- Thompson L, E. (2020). ¿Cuál es el punto de decapitar una estatua? *Art in América*.
- Tisi, R. (2023). *Objetos y espacios performativos* (E. ARQ, Ed.; Primera).

- Touraine, A. (2006). Movimientos sociales. *Revista Colombiana de Sociología*, 27, 255–278. <https://doi.org/10.2307/j.ctv86dh6v.7>
- Trillo, M. T. (2021). De monumentos, conquistas e historia. *Nexos*.
- Tuan, Y. F. (2007). *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno* (Primera en español). Editorial Melusina.
- Tudela, C. (2020). Cuando la bandera se tiñó de negro: Historia de un símbolo de resistencia. *La Voz de Los Que Sobran*.
- Turner, F. (1974). *Dramas, Fields and Metaphors*, (Cornell University Press., Ed.; Primera).
- Turner, Vi. (1988). *The Anthropology of Performance* (A Division of Performing Art Journal, Ed.; Segunda). Paj Publication.
- Valenzuela, M. Á. (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.
- Van Dijk, T. (2009). *Society and Discourse. How Social Contexts Influence Text and Talk* (Cambridge University Press, Ed.; Primera).
- Van Dijk, T. A. (2009). *Discurso y Poder*. (1° edición). Gedisa Editorial.
- Van Dijk, T. A. (2016). Análisis Crítico del Discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 30, 203–222. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2016.n30-10>
- Van Dijk, T. M. I. (1999). *Análisis del discurso social y político* (Escuela de Comunicación Social. Universidad Politécnica Salesiana, Ed.; Primera). Ediciones Abya-Yala. <http://www.abayala.org>
- Vargas Álvarez, S. (2021). Desmonte de la historia y apropiación del espacio público. Derribo e intervención de monumentos durante el Paro Nacional en Colombia (2021). *Crisol*, 21, 1–32.
- Vargas, S. (2021). Monumentos, Vandalismo e Iconoclasia. In Fundación Publicaciones La Sorda (Ed.), *Atacar las estatuas. Vandalismo y protesta social en América Latina* (Primera).
- Vergara-Perucich, F. (2024). The Spatial Impact of Crowds in the Chilean Social Explosion: A Case Study of Postpolitical Democracy. *Papers in Applied Geography*, 10(3), 195–206. <https://doi.org/10.1080/23754931.2024.2340475>

- Von Tunzelmann, A. (2021). *Fallen Idols. Twelve Statues That Made History* (Headline Publishing Group, Ed.; Primera).
- Watson, J. (2019, November 29). Temuco: Más justicia, menos monumentos. *Diario El Desconcierto*. <https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2019/11/29/temuco-mas-justicia-menos-monumentos.html>
- Widrich, M. (2009). *Performative Monuments: Public Art, Commemoration and History in Postwar Europe*. Massachusetts Institute of Technology.
- Widrich, M. (2014). *Performative Monuments. The Rematerialisation of Public Art* (Manchester University Press, Ed.; Primera, pp. 53–101).
- Widrich, M. (2018). Moving Monuments in the Age of Social Media. *Future Anterior*, 15(2), 132–144. <https://doi.org/10.5749/futuante.15.2.0133>
- Widrich, M. (2020). Performative Material and Activist Commemoration. *Public Art Journal*, 2, 6–13.
- Widrich, M. (2023). *Monumental Cares. Sites of History and Contemporary Art* (P. D. L. U. DE MANCHESTER, Ed.; Primera).
- Woods, M. (2022). On the Chilean social explosion. In *On the Chilean Social Explosion*. <https://doi.org/10.4324/9781003224594>
- Xin, Y. (2016). *La teoría de los actos de habla. Una sinopsis* [Master]. Universidad de Oviedo.
- Young, C. (2021, June 7). Manifestantes derriban la estatua del ideólogo de las escuelas para asimilar a indígenas en Canadá. *Europapress*. <https://www.europapress.es/internacional/noticia-manifestantes-derriban-estatua-ideologo-escuelas-asimilar-indigenas-canada-20210607194636.html>
- Zamorano Pérez, Pedro; Cortéz López, Claudio; Gazitúa Costabal, F. (2011). Arte estatuario en Chile durante la primera mitad del siglo XX: Del monumento público a la escultura. *Revista Universum*, 1, 205–223.