

## Contranarrativas visuales en tiempos de iconoclasia en la escultura del general Manuel Baquedano durante el estallido social en Chile de 2019

*Visual counternarratives in times of iconoclasm in sculpture of General Manuel Baquedano during the social outbreak in Chile 2019*

**Manuel Riquelme Loyola**

Universidad Politécnica de Valencia, España

riquelmemanuel65@gmail.com

**Recibido:** 31/01/2024

**Aceptado:** 20/05/2024

### Formato de citación:

Riquelme Loyola, M. (2024). “Contranarrativas visuales en tiempos de iconoclasia en la escultura del general Manuel Baquedano durante el estallido social en Chile de 2019”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 102, 84-99, <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/mriquelme.pdf>

### Resumen

El presente artículo analiza las contranarrativas visuales y acciones de iconoclasia realizadas en la escultura del general Manuel Baquedano, emplazada en Plaza Dignidad (conocida como Plaza Italia, y renombrada de este modo por los manifestantes), en el contexto del estallido social chileno. Dicha escultura, ubicada estratégicamente en la ciudad, porta una cuantiosa historia ligada al territorio, siguiendo la vertiente de pensamiento de las esculturas en el espacio público de fines del siglo XIX. A partir de análisis de discurso e imaginarios sociales, entendemos que las acciones de iconoclasia al monumento no inhiben la memoria en la construcción del relato de la monumentalidad patria, pues las prácticas de iconoclasia ponen en disputa no solo el significado de la escultura, sino que también de Plaza Dignidad como territorio. Pervive la posibilidad de que a partir de la condición iterativa y de su sello ritual en tanto protesta, estos lugares se transformen y normalicen en sitios de transgresión.

### Palabras clave

Iconoclasia, contranarrativas, imaginarios sociales, estallido social, Chile.

### Abstract

This article analyzes the visual counternarratives and actions of iconoclasm carried out in the sculpture of General Manuel Baquedano, located in Dignitas Square (known as Plaza Italia, and renamed in this way by the protesters), in the context of the Chilean

social outbreak. This sculpture, strategically located in the city, carries a considerable history linked to the territory, following the line of thought of sculptures in public space at the end of the 19th century. Based on discourse analysis and social imaginaries, we understand that the actions of iconoclasm to the monument do not inhibit memory in the construction of the story of national monumentality, since the practices of iconoclasm dispute not only the meaning of the sculpture, but also of Dignitas Square as a territory. The possibility remains that, based on the iterative condition and its ritual seal as protest, these places will be transformed and normalized into sites of transgression.

### Keywords

Iconoclasm, counternarratives, social imaginaries, social outbreak, Chile.

## 1. Introducción

**Imagen 1. Plaza Baquedano, 25 de octubre 2019**



Fuente: Susana Hidalgo, 2019.

La fotografía que antecede el texto muestra la escultura del general Manuel Baquedano, captada por la actriz Susana Hidalgo durante la protesta del 25 de octubre de 2019 en Santiago de Chile. La escultura se ubica en la Plaza Italia, en el kilómetro cero de Santiago, la que fue renombrada por los manifestantes como Plaza Dignidad. En la imagen, los manifestantes, extasiados, trepan hacia la escultura, convirtiéndose en una prolongación física de la misma. Se aprecian banderas chilenas, y en la cima, entre la humareda, un manifestante sostiene la bandera Mapuche. En términos estructurales y psicológicos, la iconografía presenta similitudes compositivas y atmosféricas con la pintura de Delacroix *La libertad guiando al pueblo* donde se intersectan los cuerpos y las humeantes barricadas, y donde la libertad lidera la explosiva insurrección contra las restricciones de un régimen en un convulsionado París. Por su parte, la fotografía captura las pasiones colectivas y las memorias emergentes asociadas a la apropiación de un territorio, como señalan De Vivanco y Johansson (2021).

En el contexto de la destrucción de un monumento, este momento específico resalta la paradoja de otorgarle una atención intensificada y una notoria visibilidad. Como señala Taussig (1999), la estatua transita de la invisibilidad al exceso de visibilidad en el acto de iconoclasia. Es innegable que los monumentos han sido objeto de debate en los últimos años, y en el caso de Baquedano se cuestiona su valor en relación con la identidad y la construcción de la memoria. A la luz de estos acontecimientos, se observa en Chile una reinterpretación de la escultura pública y la resignificación de figuras que suscitan particular controversia. Estos sucesos pueden vincularse a la expresión ciudadana que se ve reflejada en el movimiento estudiantil del 2011, donde queda de manifiesto que la protesta callejera se legitima nuevamente en el espacio público como forma de lucha y reivindicación social. En 2019 la acción colectiva se expresa desde la performatividad en diversas formas contranarrativas, hasta la iconoclasia y la destrucción de la escultura pública, que se encarna en su grado superlativo en la figura de Baquedano.

El estallido social chileno ha conferido un nuevo significado al monumento, transformándolo en un objeto simbólico que ahora se encuentra sujeto a una intensa revisión. Se ha puesto en tela de juicio el propósito y la permanencia de los monumentos históricos que han sido validados y designados como patrimonio. Se observa, por tanto, una resignificación del monumento público y de la procerización de figuras militares, como es el caso de Baquedano, en la cual se tornan persistentes las acciones de iconoclasia, que surgen conforme se desarrolla el estallido social del 2019 y, junto con ello, se produce una reapropiación del espacio público como espacio de resistencia y de performatividad en sus diversas formas (graffitis, tags, pintadas, intervenciones corporales).

## **2. Breve reseña sobre Manuel Baquedano y la connotación conmemorativa de los monumentos**

Manuel Baquedano González, un destacado militar chileno, nació en Santiago el 1 de enero de 1823 y falleció en septiembre de 1897. Proveniente de una familia con fuertes lazos militares, participó activamente desde temprana edad en la guerra contra la Confederación Perú Boliviana (1836 a 1839), así como en las guerras civiles de 1841 y 1859. Baquedano desempeñó un papel fundamental al liderar las fuerzas chilenas durante la denominada “Pacificación de la Araucanía”. Entre 1868 y 1869, se producen los enfrentamientos contra los Mapuche. Considerando lo anterior, se refuerza la idea durante el estallido social, de un Baquedano que encarna la imagen militar que participa en la matanza de mapuches en la zona sur de Chile (Peralta, 2021)

Durante la guerra del Pacífico, desempeñó un papel crucial al liderar las tropas hacia la toma de Lima y participó en las batallas de Chorrillos y Miraflores. Posteriormente, estableció su residencia en un fundo cercano a la ciudad de Los Ángeles, en el sur de Chile, específicamente en la zona de La Jara. Además de su destacada carrera militar, Baquedano incursionó en la vida política, siendo senador en dos ocasiones y candidato presidencial en representación del partido Conservador de la época (Carvajal, 2021). Para el presidente Carlos Ibáñez, Baquedano seguramente cumplía las condiciones de héroe nacional, como figura de consenso en la historia de Chile. Una visión que, especialmente a partir del estallido social chileno, se ha ido transformando hasta convertirse en una memoria militar controversial, poniendo en discusión su valor actual como imaginario que se instala en el espacio público.

En cuanto a la escultura, podemos decir que se compone de la figura del general Manuel Baquedano y su caballo Diamante, creada en bronce por el artista Virginio Arias (1855-1941), escultor chileno, en conjunto con el arquitecto Gustavo García. A la fecha

no hay consenso de quien encargó su creación, pero la tesis que se mantiene es que fue mandatada por el Ministerio de Obras Públicas, bajo el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo. Podemos agregar que en la zona frontal de la escultura aparece una mujer (Gloria), la cual sostiene una flor de Copihues (flor nacional). En la elevación norte, se aprecia la placa que conmemora las batallas de Chorrillos y Miraflores, la cual se acompaña de un soldado que custodia la escena. En la zona poniente de la base de la escultura, se encuentran los restos mortales de un soldado desconocido (los cuales fueron vandalizados durante las protestas multitudinarias).

### **Imagen 2. General Manuel Baquedano**



Fuente: Memoria Chilena.

La introducción de monumentos conmemorativos en Chile tiene sus raíces en los primeros años del siglo XIX, marcando el inicio de una tradición conmemorativa. Se reconoce que las representaciones escultóricas juegan un papel crucial en la exaltación de la identidad, especialmente evidente en espacios públicos, donde estas imágenes se consideran herederas de la tradición monumental de estatuas y bustos de inspiración neoclásica francesa (Memoria Chilena, 2020).

La idea de erigir un monumento responde a la necesidad de recordar. Etimológicamente, la palabra “monumento” significa recuerdo (Cornejos, 2016). Este acto de recordar, simbolizado por el constructo, delinea un espacio específico; se trata de una estructura vertical en el entorno urbano que no solo transforma el espacio, sino que también contribuye a la configuración de las ciudades, al representar a figuras que han adquirido una notable connotación conmemorativa. Los monumentos, en diversas circunstancias, inciden en la generación de variadas prácticas sociales (Sahlins, 2008).

En este contexto, pasear y explorar los espacios dotados de monumentalidad nos lleva a involucramos de manera continua, renovando constantemente la narrativa histórica que dicha materialidad contiene (García Canclini, 1999).

### **3. Iconoclasia y vandalismo**

El concepto de iconoclasia y sus equivalentes, derivados del griego, denotan la acción de romper o destruir imágenes. Desde una perspectiva etimológica, la iconoclasia se refiere al acto deliberado de destruir arte, como ha sido señalado por Gamboni (2014).

Desde esta perspectiva, aquellos que llevan a cabo acciones de destrucción son identificados como iconoclastas o vándalos. En alemán, existen tres términos que se relacionan con estas acciones: *Iltonoltasmus*, *Bilkturm* y *Vanda/ismus*, así como *Ikonoklast*, *Biláerstürmn* y *Vanda~*. Durante el período de la Reforma, las traducciones a las lenguas primarias incluyeron *Biláersturm* y *Biláerstürmn*; *brisimage* tenía un significado similar al término francés de iconoclasta, aunque tuvo una duración limitada. Respecto al vandalismo, es una adaptación derivada de la palabra francesa *vandalisme*, asociada con la Revolución Francesa, específicamente con Abbé Grégoire, quien se atribuyó la creación del término, como se menciona en su Memorial (1807-1808): “Acuñé la palabra para matar la cosa” (Grégoire, citado en Gamboni, 2014).

El ámbito semántico que abarca tanto la iconoclasia como el vandalismo es amplio y complejo. La iconoclasia, originada en la destrucción de íconos religiosos debido a las connotaciones asociadas a las imágenes, así como de obras artísticas, constituye un componente central. Por otro lado, el vandalismo se asocia con una práctica considerada bárbara, sugiriendo ceguera y arbitrariedad en su ejecución. Aunque el término iconoclasia prevalece en el contexto de Bizancio, el vandalismo es más recurrente durante la Revolución Francesa, aunque en algunos casos se hace referencia al vandalismo revolucionario, que amalgama elementos de iconoclasia y vandalismo (Gamboni, 2014).

Durante los eventos del estallido social de 2019 en Chile, la práctica de la iconoclasia emergió de manera colectiva, en respuesta al clima político y social extremadamente tenso que prevalecía en el país. Como también surge en el año 2020, en Colombia, donde los indígenas Misak y Nasa, derriban la escultura de Sebastián de Belalcázar, español que funda la ciudad de Cali y Popayán, considerándolo un genocida, que participó en la desaparición de la comunidad Pubenence, empleando técnicas de tortura y prácticas de empalamiento. El 25 de mayo de ese 2020, en Minneapolis, Estados Unidos, la policía asesina a George Floyd, dando lugar a una escalada global de movilizaciones sociales antirracistas y configurando un movimiento en la misma línea, que se diversificó en diferentes acciones e intervenciones iconoclastas con la frase *#BlackLiveMatters*, así como también ocurría en Bristol, con el derribo de la estatua del esclavista Edward Colston, en el mismo el año.

En este contexto, resultaba más claro comprender los motivos detrás de los actos de iconoclasia dirigidos hacia figuras representativas de autoridad o símbolos de posiciones políticas específicas. En el caso particular del acto de iconoclasia realizado en relación con la escultura de Baquedano, se observa una combinación de vandalismo y creatividad, derivada de un bien existente. Es importante destacar que cualquier intervención, independientemente de su intención implica una transformación material, cuya importancia se incrementa conforme a su alcance y persistencia en el tiempo. En el caso del monumento al general Baquedano, se puede caracterizar como una forma de “iconoclasia completa”, evidenciada por la presencia de grafitis, carteles o pancartas que cubren su figura, con intentos de desaparecer su imagen de manera casi permanente, incluyendo actos como el chorreado de pintura y el manchado selectivo que transmite un mensaje y una narrativa de violencia contra la imagen. Estos actos no solo representan manifestaciones de violencia, sino también formas de destrucción con un componente de creatividad emergente (De Vivanco y Johansson, 2021).

La práctica de la iconoclasia constituye una forma de contranarrativa colectiva, haciendo referencia a cualquier tipo de inscripción, que va en contra de la narrativa oficial y que implique la participación ciudadana en el espacio público, como rayados, grafiti u otros elementos textuales, definiéndose como una configuración histórica intensamente revisitada, reinterpretada y subvertida (Márquez, 2019). Por otra parte, se

puede definir como un intersticio, una acción que implica a la calle y su temporalidad, dotándola de un nuevo significado, tal como indica Sanfuentes (2016).

En el contexto de este estallido social, que ocurrió cuarenta y seis años después del golpe militar en Chile, diversas formas de inscripción alteraron estéticamente el espacio público del monumento del general Manuel Baquedano. Estas inscripciones no solo fueron una respuesta a la movilización ciudadana, sino que también representaron contranarrativas visuales que fusionaron la tensión visual, la indignación acumulada y la necesidad apremiante de una ciudadanía cuyas voces no habían sido escuchadas. Este fenómeno reveló conflictos que trascienden las alteraciones inmediatas en el espacio público, extendiéndose a las percepciones colectivas a lo largo del tiempo, y dando lugar a transformaciones intelectuales y comportamientos sociales inconcebibles antes del movimiento social (Cadarzo, 2001).

Con el objetivo de profundizar en las contranarrativas e iconoclasia que aparecen en la escultura de Baquedano, desplegadas como formas de inscripción y de expresión léxica, a continuación se presenta un análisis de cuatro momentos significativos en la evolución de la iconoclasia dirigida hacia la escultura de Manuel Baquedano, examinando, a través del análisis de imágenes procedentes de diferentes fuentes y momentos temporales, los contenidos y discursos estéticos que ilustran este fenómeno dentro del contexto del prolongado estallido social.

#### 4. Metodología

El estudio que presentamos en este artículo es de corte cualitativo e interpretativo con diseño transeccional. El análisis se realizó con las pautas de Rose (2019) para el tratamiento de imágenes, incorporando el análisis de contenido cualitativo según Krippendorf (cit. en Rose, 2019) centrado en los imaginarios sociales, y el Análisis Crítico del Discurso propuesto por Fairclough (1995) para el análisis de contradiscursos.

Los puntos de análisis abordados son los siguientes:

- *Sistemas de producción de las inscripciones.* Se examina la materialidad de las inscripciones, las circunstancias en las que se llevaron a cabo y la forma de producción de los elementos gestuales, visuales y textuales. Se ahonda en el significado de las acciones de iconoclasia a través de la imagen, considerando personajes o situaciones relacionadas con el contexto analizado.
- *Contenido discursivo.* Se realiza la interpretación de imaginarios sociales y construcciones políticas expresadas a través de manifestaciones estéticas de resistencia en el espacio público. Se analizan las inscripciones e intervenciones que surgen, desaparecen o reaparecen en la escultura, junto con los contradiscursos asociados.

Respecto a los imaginarios sociales, se entiende que “lo imaginario no es imagen de, sino una creación constante e inherentemente indeterminada de figuras/formas/imágenes” (Castoriadis, 2013: 12). Se trata, en palabras de Arribas (2006: 18), de una “herramienta de interpretación y conocimiento de la realidad social”. Por su parte, Baeza (2000) lo define como una representación mental compartida del espacio y el tiempo por grupos de personas. De tal forma, lo imaginario se va construyendo a través de la psiquis y la historia social de los pueblos. De ahí la idea de lo instituido y lo instituyente en el autor, considerando lo instituido como lo que se configura en instituciones consolidadas, y lo instituyente, como lo que surge desde lo colectivo sin nombre, y le otorga dinamismo a los cambios sociales, permitiendo la

legitimación o deslegitimación de los patrimonios en el contexto del análisis de la iconoclasia.

En cuanto al concepto de contradiscurso, se conceptualiza como un discurso opuesto al discurso predominante, proporcionando argumentos para desafiar lo considerado legítimo por las élites. Así, se concibe como un discurso de oposición y resistencia (Vigil, 2018), que busca desnaturalizar lo legitimado por las élites.

Para el trabajo de campo y evidencia visual, se llevó a cabo un muestreo intencionado de imágenes relacionadas con situaciones de iconoclasia e intervención en la escultura del general Baquedano. En tal sentido, se seleccionaron cuatro imágenes representativas de los momentos más relevantes de dichas intervenciones, obtenidas a través de un sistema de registros de fotografías de diversos autores y archivos personales.

## 5. Resultados y discusión

### 5.1. El inicio de las inscripciones

**Imagen 3. Escultura general Baquedano. Estallido social, octubre 2019**



Fuente: Francisca Márquez, 2019.

En el ámbito de la materialidad, las inscripciones en el monumento a Baquedano se llevaron a cabo mediante el uso de pintura aerosol. Estas intervenciones, surgidas durante la movilización de octubre de 2019, se caracterizaron por la presencia de inscripciones textuales y actos de iconoclasia, que se manifestaron como tachaduras gráficas.

Las primeras intervenciones evidencian la presencia de la palabra “evade”, grafiteada en el caballo del monumento, utilizando aerosol como medio. Este término adquiere connotaciones de apropiación tanto en la escultura como en el espacio público. En conjunto, se observa una superposición de textos, a veces ilegibles a simple vista, configurando un palimpsesto que revela la persistente reintervención de áreas específicas de la escultura.

La consigna “evade” rememora el llamado previo al estallido social, cuando estudiantes de educación secundaria incitaron a evadir los torniquetes de pago en el Metro de Santiago como protesta ante el aumento de treinta pesos chilenos en la tarifa. La idea plasmada léxicamente como “Chile despertó” se entiende como una forma de darse cuenta del pueblo, en tanto representación simbólica, exigiendo cambios radicales que cruzan diversas demandas ciudadanas, las cuales son provocadas por la imposición del modelo neoliberal en dictadura y que fue en detrimento paulatino de los sistemas de educación, salud y pensiones. Por otro lado, la palabra “asesinos” en color amarillo sella

con aerosol el relieve de bronce que representa la batalla de Chorrillos y Miraflores. Este término se convierte en un elemento simbólico que refleja las intensas tensiones y demandas ciudadanas. Esta intervención contribuye a la idea de un espacio público transformado, donde el color añade valor y facilita la congregación ciudadana (Endres y Senda-Cook, 2011). Adicionalmente, en Chile, el color amarillo se percibe como representativo de aquellos que evitan comprometerse políticamente o que cambian sus posturas según sus propios intereses. Esto sugiere que los “asesinos” también podrían asociarse con este grupo. El color desempeña un papel significativo en el grafiti, un elemento recurrente en las intervenciones.

Periódicamente, la escultura es repintada con sus colores originales por orden de la Intendencia Metropolitana, en un esfuerzo constante por “normalizar” su apariencia mediante el borrado de las intervenciones. La acción de rayar adquiere así una importancia fundamental, ya que no solo cuestiona al gobierno de turno, sino que también desafía todo un sistema social. Esto puede ser comparado con revoluciones como la francesa, que cuestionaron el orden totalizador de una sociedad monárquica y elitista, afectando no solo retratos del monarca sino cualquier obra encargada por él y exhibida en el espacio público (Gamboni, 2014).

Es esencial recordar que la estigmatización de quienes practicaban la iconoclasia buscaba señalarlos como individuos que destruían objetos sin comprender sus acciones, actuando de manera deshonrosa hacia la nación. Esta estigmatización no se dirigía solo hacia las figuras más emblemáticas, sino también hacia objetos de valor artístico u obras que representaban un valor particular, no exclusivamente de la clase social dominante, sino incluso considerado como “universal”. Sostenemos que los gestos en estas intervenciones no responden a una elaboración artística, sino que se definen más por la efímera circunstancia de la protesta, donde la iconoclasia se manifiesta como una intención más que como una acción totalizadora de negación y rayado. Con ello no podemos dejar fuera la idea instituida por el presidente Ibáñez, quien decide instalar la escultura de Baquedano en el centro de la ciudad de Santiago como un acto de plena visibilidad del militar, que se reconfigura como héroe, y que con el paso del tiempo se podría vincular con la dictadura de Pinochet, donde su figura se mantuvo incólume en tanto monumento militar.

En cuanto al contenido discursivo, los imaginarios sociales y la construcción política buscan redefinirse en el caso de Baquedano, no solo en términos patrimoniales sino también a nivel nacional. La protesta refleja que los ciudadanos no se sienten parte del espacio público, crucial para la formación de un imaginario identitario. La revuelta adquiere así importancia en la resignificación del Estado y en el papel destacado que el arte juega en relación con la ciudadanía y la construcción de la memoria (Gamboni, 2014).

Además, los contradiscursos se refuerzan a través de lo que se ha definido como el giro afectivo desde los años 90 en el ámbito académico (Moraña, 2012). Se reconoce que las emociones arrojan una luz diferente sobre la percepción y construcción sociocultural, influyendo en la identificación con figuras históricas en el espacio público. Los afectos, al estar entrelazados en la vida social, introducen un análisis de los sujetos movilizados, desde deseos anárquicos y violentos hasta intervenciones artísticas en el espacio público como formas de protesta. Esto potencia la agencia desde la dimensión emocional atenuada, contribuyendo a la construcción de nuevos imaginarios en un país que lucha por sus derechos y los comunica a través de inscripciones cargadas de contradiscursos, desafiando las hegemonías oficiales mediante la apropiación espacial y la iconoclasia como acción simbólica en ese discurso.



## 5.2. Baquedano al rojo

Imagen 4. Escultura general Baquedano intervenida, 16 octubre 2020



Fuente: @pauloslachevsky/UOL.

El 16 de octubre de 2020, con motivo del primer aniversario del estallido social, un grupo de individuos encapuchados aplica pintura roja a la escultura de Baquedano, recubriendo de este color la totalidad de la obra. No obstante, por instrucciones del entonces alcalde de Santiago, se ordena restaurar la escultura a su color original.

La palabra “pátina” tiene su origen en el latín *patīna*, que significa plato, y está asociada a un tipo de barniz o película transparente que se aplicaba a los platos en la antigüedad clásica para cubrir su porosidad. Al observar la escultura de Baquedano, se aprecia que ha sido cubierta por una pátina roja. Esta acción refleja la intención de renombrar y subvertir la figura de Baquedano mediante múltiples capas de pintura roja en aerosol. No solo se trata de pintura roja, sino de todas las posibles connotaciones que este color podría evocar, como la sangre y la mancha que se instala en un contexto de desorden social y violencia, marcado por personas asesinadas, desaparecidas o con mutilaciones oculares. Pintar de rojo a Baquedano como un acto de iconoclasia es un gesto recurrente, cotidiano, una forma de clausurar su imagen por parte de los manifestantes, de manera que tapar, cubrir y repintar forma parte de las dinámicas performativas de la calle en movimiento. Es esencial destacar que los monumentos en el espacio público relatan una forma específica de memoria y la establecen como parte de la historia patria. Las reacciones frente a los repintados, provenientes del municipio de Santiago, plantean la interrogante sobre el verdadero significado del patrimonio y qué artefactos se deben preservar como monumento público. Esta situación plantea la cuestión de qué historias se intentan proteger y preservar en la calle. Bajo esta lógica, la municipalidad sugiere que hay ciertos lugares y memorias que deben ser cuidados y protegidos porque son considerados oficiales, mientras que otros no lo son.

En relación con los imaginarios, el grafiti representa una acción táctica de naturaleza estético-cultural que cuestiona y descontextualiza el papel identitario de Baquedano, escapando así al control oficial. Consideramos que el grafiti constituye una expresión visual que ha sido excluida de las puertas del museo convencional, manifestándose en contextos al margen de lo artísticamente aceptado. Un ejemplo de esto es el caballo con el acrónimo “A.C.A.B”, proveniente de la expresión anglosajona underground “*All Cops Are Bastards*” (en español, todos los policías son bastardos). Esta versión apareció por primera vez en una publicación británica en 1977, donde un periodista observó las siglas en las paredes de una cárcel en Newcastle y también como tatuaje de los reclusos.

Desde la perspectiva de los contradiscursos, las polémicas siglas ACAB se integran en el repertorio callejero de grafitis durante el estallido social, reflejando el marcado desacuerdo de la ciudadanía con la actuación de Carabineros de Chile como institución policial represora en situaciones de movilización social. Para respaldar este sentimiento, se destaca en el borde del pedestal la inscripción “Ariel Moreno”, en memoria de un joven asesinado en la comuna de Padre Hurtado, Santiago de Chile, en 2020, fuera de un cuartel policial. De esta manera, se asume que la denigración de la institución cobra significado a través de esta sigla. Además, se incorpora la textualidad con los nombres de aquellos que han perdido la vida o han desaparecido durante el estallido social. Este gesto busca reafirmar de manera persistente estas memorias en la efímera realidad de la calle, enfatizando la necesidad de justicia y recordando a las víctimas.

### 5.3. Baquedano en llamas

**Imagen 5. Escultura general Baquedano incendiada, 5 marzo 2021**



Fuente: EFE / Esteban Garay, 2021.

Presenciamos el primer intento de incendio de la escultura de Baquedano el 5 de marzo de 2021, en el que los grafitis se destacan entre las llamas que buscan consumir la escultura de bronce. Esta acción de iconoclasia refleja una premisa inicial, la cual señala que los escombros generados por el estallido social perturban y desestabilizan los fundamentos del progreso urbano (Gordillo, 2018). El fuego se convierte en el punto de convergencia para cuerpos, bienes, deidades, arte, leyes, ancestros, animales, creencias e ideologías (Ingold, 2000). A pesar de las llamas, la forma de la escultura no se ve desestabilizada y el incidente se traduce en un acto vandálico, generando una narrativa en la que se intenta destruir la figura de Baquedano a través del fuego, un elemento que daña, destruye y reduce a cenizas. Ver a Baquedano en llamas simboliza la ruina de la escultura, utilizando las llamas como medio de inscripción, dibujo y espectáculo, para desencadenar la catarsis social en Plaza Dignidad.

El discurso militar representado por Baquedano a caballo se desvanece en medio de las llamas. Temporalmente, la escultura se vuelve invisible y frágil. Aunque su imagen

sólida de piedra y bronce queda incólume, sus significados oficiales instituidos se desvanecen. La materialidad quemada y fragmentada nos lleva a cuestionar la naturaleza fetichista que encarna (Mena, 2011). Este momento nos insta a reflexionar sobre el espesor connotativo con el que los monumentos, muros y edificios son intervenidos cada día durante la revuelta. Aquello nos obliga a interrogarlos más allá de sus propias existencias e incluso más allá de sus funciones originales (Márquez, 2019).

Respecto a los imaginarios sociales y la construcción política, la imagen de Baquedano en llamas deconstruye el imaginario asociado a la materialidad visible de la memoria militar, que, a pesar de encontrarse en llamas, no llega a consumirse por completo. Este acto representa un discurso iconoclasta, similar a la ideología del grupo global antisistema conocido como “Black Bloc”. Este grupo, originado en Alemania en 1977 bajo el nombre original de “Autonomen”, es una extensión del movimiento de autonomía italiana de las décadas de los 60 y 70. El “Black Bloc” simpatiza con discursos ecologistas, anarquistas y feministas radicales. Este término, también llamado “Bloque Negro” en español, se asocia a la práctica de vestirse de negro y utilizar tácticas de acción directa durante manifestaciones.

En cuanto a los contradiscursos, la escultura de Baquedano en llamas se difunde ampliamente a través de las redes sociales. Su narrativa no solo se trata de “quemar a Baquedano”, también se convierte en un llamado a “quemar Chile”. Este simbolismo refleja la apropiación de las calles por parte del saqueo y el fuego, expresando la intención de refundar el territorio desde las cenizas y los escombros. Baquedano emerge como una imagen que ilumina, comparable a una antorcha y una pira monumental en medio de la ciudad, sugiriendo tiempos sombríos donde la destrucción y la reconstrucción se entrelazan. Los manifestantes intervienen, destruyen y queman de modo organizado el patrimonio urbano, lo cual incluye ataques frontales a negocios, marcas icónicas de comida rápida y ropa, ataques y saqueos semejantes se observaron en los inicios del estallido social en especial en el centro de la ciudad (D’Angelo, 2014).

#### 5.4. El plinto como ruina

**Imagen 6. Plinto escultura general Baquedano, Plaza Dignidad**



Fuente: Foto del autor, 2021.

Las inscripciones en el plinto o pedestal se presentan en forma de grafitis, destacando el acrónimo ACAB, que ha sido recurrente en muros y esculturas durante todo el proceso, reafirmando la percepción de los Carabineros como “bastardos”. La inclusión de la palabra “violadores” evoca nuevamente la probabilidad de abusos sexuales perpetrados por agentes del Estado o Carabineros. En relación con la escultura del general Baquedano, alcanza un punto culminante al ser exhibida en el espacio público. El Gobierno, en colaboración con el Consejo de Bienes Nacionales, decide retirar la escultura de su ubicación original para someterla a un proceso de restauración, hecho que tiene lugar el 11 de marzo de 2021. Previamente, la escultura había sido pintada tanto por manifestantes como por orden gubernamental, generando diversas capas de pintura y mensajes. Esto llevó a acciones contranarrativas de ambos lados, con tachaduras e inscripciones superpuestas, creando palimpsestos de manera constante. Plaza Dignidad se convierte así en un proceso de reificación del lugar y sus objetos, organizando y controlando nuestra experiencia de existir en el mundo (Agamben, 2006).

Se produce una transición de la imagen de Baquedano, que va desde lo lleno hasta lo vacío, llegando al punto en que la escultura desaparece, creando un vacío en el espacio público. La base queda como un soporte residual que habla desde la ausencia de la imagen de Baquedano, señalando el lugar que se silencia, pero no desde la protesta. Es relevante recurrir a la definición de monumento de Françoise Choay (2007) para comprender su significado en el espacio público. En latín, *monumentum* significa “emoción de la memoria”, adquiriendo connotaciones estéticas y de prestigio vinculadas a una emoción de grandeza y poder. El monumento a Baquedano no es un patrimonio intocado, inmutable o inmóvil; gradualmente pierde su significado debido a que las narrativas y emociones a lo largo de la historia han sido modificadas y resignificadas. Esto problematiza la narración de hechos históricos y el sentido representativo que tradicionalmente se ha atribuido al patrimonio de la ciudad. Pierre Nora (2009) introduce la noción de “lugares de memoria”, proporcionando una mayor comprensión del patrimonio en Francia a principios de la década de 1980. Así, queda claro que el patrimonio es el vínculo entre los ciudadanos y los objetos, reflejando las discordias sociales constantes en la sociedad y encarnando una memoria oficial que se legitima a través de las costumbres y la hegemonía. El patrimonio que Baquedano representa no es solo un tema del pasado, sino fundamentalmente del futuro y de cómo se recordará. La condición inmaterial del patrimonio posee una gran persistencia, ya que el acto de recordar está cargado de emotividad, con la reflexión como una acción ulterior.

En relación con los imaginarios sociales y la construcción política, es importante recordar que Baquedano, al igual que varias esculturas a lo largo de la historia, ha sido objeto de ultrajes que reflejan la desafección ciudadana hacia el monumento. En su caso, la movilización voluntaria y coordinada surge como una respuesta a un proyecto de aniquilación política de un imaginario impuesto. Esto cuestiona el papel del monumento como un sostenedor de la identidad de los grupos sociales basado en hazañas y actuaciones cercanas a la memoria colectiva. El despojo de la escultura de su pedestal implica repensar cómo se desea recordar o qué se quiere recordar en Plaza Dignidad. Este acto sugiere un deseo latente de los ciudadanos de contribuir con nuevas prácticas y acciones en relación con la resignificación de este lugar.

En cuanto a los contradiscursos, el retiro de la escultura crea un vacío, pero moverla a otro sitio genera una nueva narrativa, que podríamos llamar la narrativa de los escombros. Desde este enfoque, la protesta se relata a través de los restos, y el lugar sigue siendo un soporte y muro que atrae nuevas intervenciones como si estuviera habitado por un nuevo espíritu, regalado por la ausencia de Baquedano. El pedestal,

rayado, vandalizado y desprovisto de la escultura, se conceptualiza como un vestigio y hallazgo etnográfico, casi residual de la protesta, resultado de un lenguaje avasallador y violento, como un proceso desatado por la movilización social. Plaza Dignidad y el plinto se fusionan en un solo cuerpo, considerando su historia como un lugar de reunión y celebración ciudadana, independientemente de las diversas emociones que genera en quienes lo producen, ocupan, temen o admiran. En este contexto, los objetos derruidos se observan como la expresión del lazo social que nos une y desune en el tiempo pasado, pero también como la manifestación material de conflictos, desórdenes y voluntades que se incuban en el presente de nuestra sociedad contemporánea.

## 6. Conclusiones

Plaza Dignidad, con el plinto de la escultura, se convierte en un escenario de performances superpuestas, como rayar, chorrear pintura, pegar paste-ups, lo que implica una agencia intensiva que emana de las subjetividades de la calle, encarnando actos de remembranza y conmemoración, mientras se negocia y construye un sentido de lugar perteneciente, y entendido en el presente (Smith, 2006). La profanación y deslegitimación de la escultura de Baquedano, a través de la iconoclasia y su posterior traslado, se asemeja en cierto sentido a eventos históricos como la Revolución Francesa, donde la monumentalidad de figuras como Luis XIV fue cuestionada y deslegitimada como estatuaría pública.

En el contexto chileno, la revuelta puso en riesgo una variedad de objetos en el espacio público que representaban memorias oficiales, convirtiéndose en un acto de protesta contra el orden establecido, construyendo contranarrativas en cuanto inscripciones. La iconoclasia al monumento, y su traslado, no detienen la construcción del relato de la monumentalidad patria, ya que estas prácticas ponen en disputa el significado de la escultura y de Plaza Dignidad como territorio.

La repetición de la iconoclasia sugiere que estos lugares podrían transformarse en sitios de transgresión y disputa a través del tiempo, cuestionando qué se desea recordar y cómo se quiere conservar la memoria. Las emociones generadas por monumentos y esculturas públicas no se borran con acciones oficiales de limpieza, ya que las voces y sentimientos diversos necesitan repensar cómo conservar la monumentalidad ausente después del retiro de la escultura. El pedestal se convierte en un residuo material, un escombros de la monumentalidad, pero continúa siendo un lugar de intervenciones y protestas.

La iconoclasia, al producir daño y ruina, propone una redefinición política del espacio público alterado. En este caso, Plaza Dignidad se convierte en un espacio donde coexisten la performance, la iconoclasia y el vandalismo. Siguiendo a Didi-Huberman (2014), el análisis nos brinda la oportunidad de concebir la iconoclasia como un proceso creativo que engendra múltiples interpretaciones dentro del ámbito del espacio público. Es a través de este proceso de iconoclasia permanente durante el estallido social, que se da cuenta de diversas contranarrativas, desarrolladas a partir del análisis de los contradiscursos e imaginarios sociales asociados a cada una de las etapas de la escultura estudiadas. La estética de la escultura de Baquedano, fue siempre fluctuante durante el estallido social, reflejando diversas expresiones y formas de protesta. La escultura se convirtió en un blanco de tiro, un lugar de catarsis colectiva y enfrentamiento callejero persistente, donde se disputaba el uso del espacio público como parte de la lucha política. Reconocemos, en definitiva, la iconoclasia como un medio de expresión creativa que está intrínsecamente vinculado a lo político, donde el gesto de profanación subraya la determinación de erradicar cualquier aspecto significativo de la escultura de

Baquedano. Esta devaluación material aumenta con el tiempo y alimenta el deseo de derribar completamente la escultura.

La canonización pública de figuras como Baquedano ha sido transgredida, por lo tanto, su vandalización busca atraer la atención pública para promover el logro de objetivos políticos durante la revuelta. La iconoclasia se convierte así, en una forma de rechazo y deseo de eliminar la presencia vital de la escultura. Las intervenciones en Baquedano, a menudo anónimas, presentan contenidos polisémicos y son difíciles de comprender e interpretar.

La desaparición de monumentos implica generar impacto y provocar respuestas violentas, frecuentemente en quienes presencian los actos de vandalismo. Estos eventos nos afectan profundamente, ya que presenciamos la destrucción o mutilación de cuerpos, de una manera que parece reflejar nuestra propia vulnerabilidad ante la violencia. Desde el simple rayado hasta la desfiguración completa de una escultura, estos actos parecen evidenciar la persistencia de una esencia vital en las imágenes, que puede ser eliminada. Las intervenciones silenciosas en la estatua de Baquedano, al ser anónimas, presentan características polisémicas, clandestinas y enigmáticas, lo que hace que las acciones de iconoclasia sean difíciles de comprender e interpretar completamente en términos de intencionalidad. Es importante tener en cuenta que los individuos que cometen actos de vandalismo suelen ser personas comunes, actuando en circunstancias particulares (Jiménez, 1981). En cuanto a los imaginarios sociales, coincidimos con Castoriadis (2013) cuando hablamos de una representación basada en la configuración social e histórica, que incluye a las instituciones, sus lineamientos y símbolos, que se da de manera compartida generando su propio concepto del mundo. Donde lo instituido implica las construcciones de lo legal o ilegal, lo que se permite o prohíbe, por tanto, es un principio de ordenamiento social que se repite. En cambio, lo instituyente es lo disruptivo, ya que genera una ruptura en el orden dado o establecido, produciendo una acción radical, en tanto creación psíquica, de nuevas formas de representación y significación en el contexto de la iconoclasia.

Las representaciones simbólicas que emergen del análisis revelan ciertos valores arraigados en una sociedad, como el heroísmo y la lealtad, entre otros. Esta valoración emocional y social de las figuras históricas implica un substrato ideológico que es cultivado por la comunidad. Por consiguiente, al referirnos al imaginario social, nos estamos refiriendo a una construcción colectiva que alberga la memoria de los grupos y comunidades. Esta dimensión en la que imaginamos a Baquedano, ya no constituye un estándar para el juicio y la acción valorativa, sino más bien se percibe como una figura arcaica que revela una intención latente de validar lo militar. Por ende, se erige como un hito significativo en la configuración del imaginario del país, basado en su figura que, además, refleja las tensiones de la civilidad contemporánea chilena, que demanda la aparición de figuras diversas que al menos sugieran la posibilidad de cambio y promuevan un giro anhelado en la conmemoración del espacio público.

De esta manera, la iconoclasia infligida a Baquedano, y su traslado al Instituto histórico militar, generaron una serie de nuevos significados y debates en torno a la memoria, el espacio público y la reinterpretación del imaginario social de los chilenos.

## 7. Bibliografía

- Agamben, G. (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pretextos.
- Arribas, L. (2006). El imaginario social como paradigma del conocimiento sociológico. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 5(1), 13-12. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38050102>

- Baeza, M. (2000). *Los caminos invisibles de la realidad social. Ensayo de sociología profunda sobre los imaginarios sociales*. Santiago: RIL.
- Cadarso, P. (2001). *Fundamentos teóricos del conflicto social*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Carvajal, C. (2021, 06 de marzo). Sergio Grez y fuego a monumento a Baquedano: “Hay un cuestionamiento de las historias oficiales hegemónicas”. *Diario Uchile*. <https://radio.uchile.cl/2021/03/06/sergio-grez-y-fuego-a-monumento-a-baquedano-hay-un-cuestionamiento-de-las-historias-oficiales-hegemonicas/>
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. México: Tusquets Editores.
- Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cornejos, M. (2016). *El contra monumento como construcción social*. Material del curso Arte y Espacio Público, impartido en UAbierta, Universidad de Chile.
- D’Angelo, V. (2014). Violencia contra violencia. Un análisis de la táctica ‘Black Bloc’. *Revista Española de Ciencia Política*, 36, 13-33. <https://recyt.fecyt.es/index.php/recp/article/view/37637>
- De Vivanco, L. y Johansson, M. T. (2021). *Instantáneas en la marcha: Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Cortezas*. Santander: Contracampo-Shangrila.
- Endres, D., y Senda-Cook, S. (2011). Location matters: The rhetoric of place in protest. *Quarterly Journal of Speech*, 97(3), 257-282. <https://doi.org/10.1080/00335630.2011.585167>
- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis. The critical study of language*. New York: Routledge.
- Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte: iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Gordillo, G. (2018). *Los escombros del progreso: Ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el norte argentino*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ingold, T. (2000). *The perception of environment. Essays in livelihood, dwelling and skills*. Londres: Routledge.
- Jiménez, F. C. (1981). Síntesis del III Seminario Internacional sobre ‘El vandalismo de menores’. *Anuario de Derecho Penal y Ciencias Penales*, (1), 209-222. [https://www.boe.es/biblioteca\\_juridica/anuarios\\_derecho/abrir\\_pdf.php?id=ANU-P-1981-10020900222](https://www.boe.es/biblioteca_juridica/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-P-1981-10020900222)
- Márquez, F. (2019). Introducción. En: en Márquez F. (Ed.) *Patrimonio: contranarrativas urbanas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 11-33.
- Memoria Chilena (2020). Esculturas públicas. Arte en el espacio público. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-132284.html>
- Mena, M. I. (2011). El lugar del fetiche en el discurso de Freud y de Marx a la luz de la época actual. *Anuario de Investigaciones, Universidad de Buenos Aires*, 18, 95-99. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=369139947062>
- Moraña, M. (2012). Postscriptum: el afecto en la caja de herramientas. En: Moraña, M. y Sánchez Prado, I. (Coords.). *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 313-337
- Nora, P. (2009). *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.
- Peralta, G. [Vía X] (2021). ¿Quién fue el General Manuel Baquedano? Gonzalo Peralta en #StockDisponible [Video]. <https://youtu.be/EK3fYy5Tpx8>

- Rose, G. (2019). *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia: CENDEAC.
- Sahlins, M. (2008). *Islas de Historia. La muerte del Capitán Cook, metáfora, antropología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Sanfuentes, O. (2016). Reflexiones en torno al rol del monumento en el espacio público. En: Marsal, D. (Ed.) *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 279-291.
- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. New York: Routledge.
- Taussig, M. (1999). *Defacement: public secrecy and the labor of the negative*. California: Stanford University Press.
- Vigil, N. (2018). El contradiscurso asháninka como herramienta de disidencia y afirmación cultural frente al estado y la sociedad mestiza del Perú. *Tonos Digital*, 34. <http://hdl.handle.net/10201/55735>

\* \* \*

**Manuel Riquelme Loyola** es Doctor en Producción e Investigación en Arte de la Universidad Politécnica de Valencia, Máster en Artes Visuales de Universidad de Granada, y Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas de Universidad Complutense de Madrid. Es licenciado en Bellas Artes y titulado como profesor de Pedagogía en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus líneas de investigación se han centrado en la memoria, tanto en términos de la memoria que construye la identidad de un país y su relación con la historia de los pueblos originarios, como en términos de las inscripciones, contranarrativas e iconoclasia en el espacio público en contextos de protesta social. Se ha desempeñado en el ámbito de las artes visuales como profesor en diversas instituciones, dibujante y pintor, y ha expuesto su obra en diversos museos y galerías.