HAL open science

Deconstruir y replantear la comunidad nacional desde el espacio público: iconoclasia durante el ”estallido social chileno”

Mathieu Corp

▶ **To cite this version:**

Mathieu Corp. Deconstruir y replantear la comunidad nacional desde el espacio público: iconoclasia durante el ”estallido social chileno”. Coloquio internacional. Construcción y disolución de la comunidad. Prácticas, representaciones, teorías., Nov 2021, on line, Francia. hal-03633273

HAL Id: hal-03633273

https://amu.hal.science/hal-03633273

Submitted on 6 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Deconstruir y replantear la comunidad nacional desde el espacio público: iconoclasia durante el "estallido social chileno"

Un estudio del *Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena*, concebido por la artista Celeste Rojas Mugica

Mathieu Corp

Maître de conférences. Aix-Marseille Universidad
CAER (Centre Aixiois d'Études Romanes)
mathieu.corp@univ-amu.fr

Los monumentos: signos visibles de una concepción unívoca e inamovible de la comunidad nacional

El pasado 12 de marzo de 2021, en Santiago de Chile, el Consejo de Monumentos Nacionales determinó retirar de la Plaza Italia la estatua ecuestre del general Baquedano (*Figuras 1 y 2*), para protegerla de las ocupaciones repetidas desde el inicio del movimiento social en octubre de 2019, que dio luz al proceso constituyente en curso. Rebautizada Plaza de la Dignidad por los manifestantes, el sitio es el epicentro hacia el cual convergen todas las manifestaciones de la capital chilena. Aunque oficialmente el retiro de la estatua fue calificado de "medida preventiva para trabajos de restauración", gran parte de la clase política se conmovió y alzó la voz, en las redes sociales y la prensa, para denunciar: "el triunfo de la violencia", "del vandalismo" y "una derrota simbólica para el gobierno"[1]. Hasta un senador conservador declaró: "la violencia no le puede ganar a la historia" y le pidió al Gobierno "pantalones para defender el patrimonio de Chile"[2].

¿Cuál es la razón de tanto escándalo?

La clase política se indigna de que el gobierno, para tratar de disolver la comunidad formada cada semana por los manifestantes en torno a ese monumento, haya determinado quitar de la plaza una figura heroica del imaginario de la comunidad nacional. A través de un estudio de los gestos iconoclastas producidos en el contexto de la movilización nombrada "estallido social chileno", analizaremos la noción de comunidad nacional mediante la forma, a la vez concreta y simbólica, con la que se construye y se replantea políticamente desde el espacio público (*Figuras 3 y 4*).

Cabe señalar primero que, en la construcción de la nación, el arte participó a una apropiación de "los espacios públicos […] tanto por medio de la toponimia urbana como a través de la construcción de monumentos vinculados a la conformación de una memoria histórica nacional"[3]. Mediante el proceso de patrimonialización, los monumentos y la estatuaria mediatizan una concepción de la nación que se quiere inamovible. Al denunciar la violencia de

---

[1] Leer el registro de estas reacciones por parte de políticos publicado por el servicio de monitoreo y análisis de medios informativos de la empresa LitoralPress radicada en Santiago de Chile : https://www.litoralpress.cl/sitio/Prensa_Texto.cshtml?LPKey=MNYJ5NP7GSEC6FZCHLUENGO5CUCUOU4JQRAOTM6AM6EC4WKJMAUA
Consultado el 18 de octubre del 2021.

[2] https://www.meganoticias.cl/nacional/329677-sacaran-monumento-general-baquedano-plaza-italia-monumentos-nacionales-jrx07.html
Consultado el 18 de octubre del 2021.

[3] Gabriel Cid, "La nación bajo examen. La historiografía sobre el nacionalismo y la identidad nacional en el siglo XIX chileno", *Revista de la Universidad bolivariana*, *Volumen 11, n° 32*, 2012, p. 341. Ver también : Voionmaa, 2004, Salgado 2010.

los manifestantes sobre este patrimonio, los daños y las destrucciones, se trata de estigmatizar y deslegitimar la movilización social, invocando una amenaza al orden democrático. Rechazando lo político de la conflictividad en el espacio público, las reacciones de la clase política traducen una concepción de la comunidad nacional caracterizada por una representación organicista y unívoca. Procede del modelo del Estado-nación tal como estuvo planteado e impuesto durante el siglo XIX.

El significado de la iconoclasia, concebida no solo como la destrucción de las imágenes sino como "cualquier alteración intencional de una imagen"[4], radica en una crítica y en el rechazo de cierta concepción de la comunidad nacional, y de las figuras heroicas a las cuales la nación rinde culto mediante ceremonias de conmemoración. En el caso chileno, como intentaremos mostrarlo, un examen de las estatuas y de las alteraciones perpetradas por los manifestantes revela cómo la iconoclasia expresa el rechazo de la concepción de la comunidad nacional forjada a partir del siglo XIX por un Estado-nación incipiente. Mediante el levantamiento de figuras históricas alternativas, los gestos iconoclastas expresan también un llamamiento en favor de una concepción renovada y pluralizada de la comunidad.

Construcción de una comunidad mediante la batalla por el acceso a la visibilidad en el espacio público

Nuestro estudio de la iconoclasia, llevada a cabo desde el inicio de las manifestaciones en octubre de 2019, está basado en un archivo compuesto por más de 2000 fotografías en blanco y negro, de las cuales alrededor 600 están juntadas en un sitio web creado por la artista chilena Celeste Rojas Mugica, y titulado "Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena". Los autores de las fotografías son los propios manifestantes y todas fueron publicadas en las redes sociales. Por medio de diferentes palabras claves, o hashtags, la artista identificó, siguió e interrumpió la circulación de las imágenes para extraerlas y constituir el archivo como colección.

Si hablamos de *gestos iconoclastas* es porque se trata de imágenes producidas por los propios manifestantes, que resultan visibles en ellas. No son huellas de las alteraciones sobre las estatuas grabadas *a posteriori*. La noción de "gesto" implica la participación de uno o varios

[4] Emmanuel Fureix, "Introduction", en *Iconoclasme et révolutions, de 1789 à nos jours*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014, p. 15.
Hay que recordar que "en su sentido original, la iconoclasia sólo se refiere a la destrucción de imágenes que se han convertido en objetos de culto, o en representaciones de la divinidad, y por tanto en imágenes religiosas" (Fureix, p. 16), pero el significado del término se ha ampliado y secularizado para abarcar la diversidad de formas de alteración de las imágenes.

cuerpos. El gesto no es simple movimiento, está cargado de significados. Además, permite abarcar el desarrollo del acto y su teatralidad. En muchas fotografías del archivo, distinguimos cómo la puesta en escena de los cuerpos participa del significado de las alteraciones de los monumentos, en particular cuando la iconoclasia se realiza en la muchedumbre y no como un acto aislado. Levantados sobre las estatuas, al pie de estas, o escalándolas, los cuerpos conquistan la visibilidad ofrecida desde los pedestales de los monumentos. En este contexto, la iconoclasia aparece entonces como una práctica colectiva que "actúa como un momento político unificador y fundador, cuya dinámica de agrupación popular procede de la fiesta y de la comunión, del alborozo o de la solemnidad"[5]. (*Fin del video*). En muchas imágenes, de hecho, no es tanto la transformación o la alteración de la estatua que podemos ver como tal, sino el modo en que ofrece a unos cuantos manifestantes un pedestal para expresar, la jubilación de la muchedumbre por ejemplo, tras el anuncio de los resultados del plebiscito que llevó al proceso constituyente (*Figura 5*). Muchas son las imágenes que muestran cómo la estatuaria, en cuanto obra de arte representando un ser o una entidad, está disfrazada o desaparece como figura y sirve de estructura que los manifestantes ocupan para elevar temporalmente su propia estatuaria.

Desde la altura del monumento, diferentes signos están exhibidos, van generando comunidad mediante el grado de reconocimiento público y el estatus de símbolo que adquieren poco a poco a través de su repetición. Varios mecanismos participan de la creación de lo común, la crítica o el rechazo, el reconocimiento mutuo dentro de una experiencia compartida, el hacer en común. La crítica se distingue mediante la denuncia o la caricatura de personajes públicos, como el presidente Sebastián Piñera en esta imagen (*Figura 6*). Aparece aquí rodeado de dos cadáveres decapitados que representan las víctimas de las políticas públicas, como lo señalan las pancartas alzadas al pie del monumento. En otra imagen, un grupo de manifestantes posa desnudo sobre el pedestal, a la manera de estatuas sin otro elemento textual que una pancarta preguntando, "¿Dónde están?", en referencia a los casos de desaparecidos durante la movilización (*Figura 7*). Los 360 casos de mutilaciones oculares, consignados en los informes de la CDH, hicieron que el ojo adquiera el estatus de símbolo de la represión así como del despertar del pueblo (*Figura 8*). El estigma fue reapropiado por los manifestantes a través de la consigna "Chile despertó", y del motivo del ojo, usado muy a menudo (*Figuras 9, 10, 11 y 12*) y plasmado en ciertas estatuas. Al simular la mutilación ocular de las estatuas (*Figuras 13, 14*

[5] Nuestra traducción de : "agit comme un moment politique fédérateur et fondateur, dont la dynamique de rassemblement populaire procède de la fête et de la communion, de la liesse ou de la solennité".
Bertrand Tillier, « La mort des statues. Imaginaires archaïques et usages politiques de l'iconoclasme », dans *Iconoclasme et révolutions, de 1789 à nos jours*, *op.cit.* p. 33

y 15) se busca mediatizar la represión del movimiento social y elevar las víctimas al estatus de mártir y héroe de la comunidad formada por los manifestantes. Como muestra de la voluntad de que exista una estatuaria que represente al pueblo, esta apropiación de los monumentos indica que los manifestantes no se reconocen en las figuras históricas monumentalizadas. Resulta sintomático de esta carencia de representatividad el hecho de que se haya escogido esculturas que representan personajes de la mitología grecorromana para plasmar la imagen de las víctimas, y no las que figuran personajes históricos del relato nacional.

Los monumentos también sirven de pedestales para mediatizar otros símbolos que remiten o explicitan las distintas reivindicaciones que convergieron durante las protestas. Se dejan distinguir puntualmente en el archivo: a través la identificación de la bandera mapuche y el guñelve (estrella de ocho puntas) (*Figuras 16 y 17*), el pañuelo verde para el derecho al aborto (*Figura 18*), o simplemente la lectura de pancartas (*Figuras 19, 20 y 21*). Estos símbolos remiten a las demandas de grupos particulares, fueron expresadas en movilizaciones anteriores. En ésta cohabitan juntas pese a sus diferencias y generan comunidad mediante la experiencia compartida de la ocupación reiterada del espacio público, de la conquista de visibilidad en este espacio, y de la represión que se les opone. Lo común se genera y se mediatiza a través del hacer en común, por ejemplo con el canto y la coreografía del performance iniciado por el colectivo Las Tesis (*Figura 22*).

Lo común aquí se construye a través del entrecruzamiento de experiencias particulares asumidas y enunciadas en el espacio público. Las denuncias y las demandas expresadas se encuentran en el paradigma de un cuestionamiento general del sistema político y de sus fundamentos ideológicos. En el ensayo, *Sobre la revolución*, Hannah Arendt sostiene que la pluralidad es la condición ontológica de una comunidad política y que el diálogo y la acción de los individuos en el espacio público se complementan para configurar ese mundo como común. De allí que la cuestión del acceso a la visibilidad resulte central y que cobre una dimensión performativa en cuanto a la formación de una comunidad que se cree y se reconozca como tal. Para el filósofo Etienne Tassin, lo "público significa menos lo común que lo visible", añade luego: "el sentido último del convivir político no puede entenderse desde la cuestión del ser-en-común, la cuestión de la comunidad, sino desde la cuestión del aparecer común de los seres, cuestión de la *polis*, del dominio público de la visibilidad"[6]. El ser-en-común no es entonces otra cosa sino un aparecer-en-común de los seres. La utilización del "nosotros" en pancartas (*Figura 23*) y la figura del pueblo que reivindican los manifestantes mediatizan y cristalizan la

[6] Étienne Tassin, "Espace commun ou espace public? L'antagonisme de la communauté et de la publicité", en *Hermès, n°10*, CNRS Éditions, 1992, p. 35.

conciencia colectiva de este aparecer-en-común. De hecho, usando los monumentos como pedestales para crear, aunque temporalmente, una estatuaria que les represente, señala que uno de los destinatarios de los gestos iconoclastas está constituido por los propios manifestantes. La iconoclasia participa entonces de la formación de esta conciencia colectiva, a través del reconocimiento mutuo que proporciona.

Apoderándose de un espacio desde el cual galvanizar a la multitud, al tiempo que mediatiza las reivindicaciones que motivan y unen las manifestaciones: "La iconoclasia impone lo espectacular y fomenta la producción de imágenes, que extienden y amplifican el acontecimiento"[7]. Así, en este acto de comunicación los destinatarios abarcan un público más amplio, sobre todo cuando la prensa registra y difunde estos gestos, llevando la clase política a comentarlos y, por tanto, a reconocer la conflictividad que habita el espacio público.

El "Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena" no se conforma con poner a disposición las fotografías, que están publicadas sin datos de autoría ni fecha. Abierto dos meses tras el inicio de la movilización, la forma del archivo sigue siendo provisional, inestable, puesto que la introducción de nuevas imágenes modifica la disposición del conjunto en el sitio web (*Figura 24*). Tiene la forma constelar de un rizoma, imagen de la proliferación, de un desarrollo que no obedece a un plan preestablecido, a semejanza del movimiento social. La intervención de la artista se deja percibir en ciertos acercamientos, produciendo un efecto de repetición y desmultiplicación de los puntos de vista. Junto con el número de fotografías, la forma con la que se enmarañan, se solapan, una imagen de la muchedumbre está producida desde la forma del archivo. La carencia de informaciones en cuanto a la autoría y la fecha de producción de las imágenes descarta la posibilidad de seguir la cronología de los acontecimientos, para figurar mejor la amplitud del movimiento social, la visibilidad conquistada desde los lugares simbólicos que representan los monumentos.

El rechazo de la concepción de la comunidad nacional heredada del siglo XIX

En este espacio disputado, mediante la ocupación reiterada que proporciona visibilidad y genera comunidad, si las estatuas y los monumentos proveen un pedestal para la mediatización de la movilización, están también atacados porque constituyen expresiones del poder y de una historia oficial:

[7] Bertrand Tillier, *op.cit.* p. 33.

> En el tiempo incierto en el que la revolución aún no se llama como tal, pero en el que todo parece posible, los signos visuales del poder se vuelven *sobresignificados*. Entramos entonces en un régimen de soberanía disponible. De ser intangible, el signo del poder pasa a ser disponible, manipulable y destructible. Este es el momento en el que, a través del gesto iconoclasta, se puede jugar con la apropiación de la soberanía[8].

En muchas fotografías los manifestantes aparecen ejerciendo una dominación física sobre las estatuas (*Figuras 25, 26 y 27*). En estas ocupaciones provisionales y espectaculares, se pone simbólicamente en escena la posibilidad de derrocar el poder. Al situarse por encima de la estatua, revierten la relación de fuerzas que traduce la diferencia de escala entre el cuerpo de las estatuas y el de los ciudadanos. Las dimensiones monumentales de la estatuaria participan de la afirmación de la grandeza de los personajes y de su heroísmo dentro del relato nacional. Al levantarse por encima de las estatuas, los manifestantes desacralizan la imagen del poder (*Figura 28*). La bandera nacional que a menudo ostentan muestra una reapropiación de los símbolos tradicionales de la comunidad nacional (*Figura 29*), mientras que la introducción de símbolos descartados hasta la fecha, como la bandera mapuche por ejemplo, demuestra la voluntad de pluralizar el significado de lo común, de ampliar su representatividad. La mayoría de las fotografías están tomadas desde la muchedumbre, al pie de los monumentos. El contrapicado acentúa el efecto de dominación física. El esfuerzo para escalar y levantarse en la estatua (*Figura 30*) aparece entonces como un gesto de conquista, conquista simbólica del poder y conquista real de visibilidad. Convirtiendo al blanco y negro las fotografías sacadas de las redes sociales, la artista unifica la apariencia del archivo y reduce así el contraste entre estatuas y manifestantes, que el color hubiera realzado entre la vestimenta y los materiales de la estatuaria. Además, la instantaneidad congela los gestos hasta tal punto que los cuerpos, a veces, parezcan fundirse con la estatua (*Figuras 31 y 32*). Está acentuado en ciertas fotografías en las que la artista invirtió los valores luminosos de la imagen, poniéndola en negativo (*Figuras 33 hasta 37*). La silueta blanca se desprende del fondo oscuro y los cuerpos y los materiales fusionan para presentarse como una nueva estatuaria. El "Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena" contribuye entonces a acentuar y prolongar la puesta en escena, y en imagen, del derrocamiento simbólico del poder, confiriendo a los gestos iconoclastas la apariencia de una estatuaria.

Monumentos y estatuas están también tomados y atacados porque constituyen la expresión de una concepción estructural e histórica del poder. No remiten a un estado del poder en un momento dado, sino al relato de su constitución, a la ideología sobre la cual está basado.

[8] Emmanuel Fureix, *op.cit.,* p. 21.

Durante el "estallido social chileno", la denuncia de estos fundamentos ideológicos ha constituido un programa político y quizás la reivindicación matricial de la movilización (*Figura 38*), de allí la voluntad de redactar una nueva Constitución.

El rechazo de la concepción de la comunidad nacional vinculada por la estatuaria se deja evidenciar a través de la elección de las estatuas que fueron destruidas o mutiladas durante la movilización social: en particular aquellas que representan conquistadores españoles y figuras militares celebradas por la historia oficial como héroes de la nación.

El 14 de noviembre de 2019, la estatua de Pedro de Valdivia, en la ciudad de Concepción, fue tumbada. Provenía de una donación de la España franquista, para celebrar los 400 años de la fundación de la ciudad, en 1950. Las fotografías en el archivo documentan la caída de la estatua en un esfuerzo colectivo (*Figura 39*). Pisoteada, arrastrada y exhibida triunfalmente (*Figuras 40 y 41*), la estatua está tratada como un cuerpo de carne y hueso, a la manera de un linchamiento. Sin embargo, no se asimila a una negación de la historia, sino a un rechazo a celebrar el papel desempeñado por los colonos en la historia que llevó a la creación de Chile. Es el colonialismo de esta historia lo que está denunciado, sus consecuencias, así como su supervivencia en el presente[9]. En Temuco, capital de La Araucanía, territorio histórico de las comunidades mapuches, otra estatua de Pedro de Valdivia fue destruida por manifestantes que llevaban la vestimenta tradicional mapuche. Estas destrucciones están llevadas a cabo a la manera de una venganza simbólica sobre una historia colonial que condujo a la muerte de millones de indios y a la negación de sus culturas. Se nota también en la puesta en escena anacrónica de la cabeza del militar chileno Dagoberto Godoy (que vivió durante la primera mitad del siglo XX). Fue colgada por los manifestantes de la mano de Caupolicán, cacique indígena mapuche del siglo XVI, que lideró la resistencia contra los conquistadores españoles (*Figura 42*).

El significado de estas destrucciones no se agota en la función catártica que parecen cumplir para la muchedumbre, ni en la expresión de un pedido de reparación en memoria de los crímenes del pasado colonial. Cumplen una función crítica situada en el presente. En Concepción, la estatua de Pedro de Valdivia fue tumbada durante una manifestación organizada para conmemorar la muerte de Camilo Catrillanca, joven mapuche asesinado por la policía el año interior, cuyo rostro está muy presente en las manifestaciones (*Figuras 43 y 44*). Las

[9] Otra estatua destruida fue la de García Hurtado de Mendoza, en la Plaza de Armas, en la ciudad de Cañete, en el sur de Chile. García Hurtado de Mendoza fue gobernador de Chile y virrey de Perú durante el siglo XVI. Contribuyó activamente a la Guerra de Arauco, cuyo objetivo era someter a las poblaciones indígenas del sur de Chile.

circunstancias de su muerte constituyen para los manifestantes el síntoma de una persistencia, en la historia nacional y en la actualidad, de la violencia colonial y de la ideología racista de la cual procede.

El estudio glotopolítico de Elvira Narvaja de Arnoux, en cuanto a *Los discursos sobre la nación y la formación del Estado (Chile, 1846-1862),* muestra como el objeto "Nación Chilena" fue construido durante el siglo XIX, desde una etnicidad criolla, descartando lo indígena. En los ámbitos jurídico, administrativo, político, educativo y económico, lo nacional se concibió, con pretensión homogeneizadora hacia un territorio que todavía no estaba bajo el control del poder central[10]. Al sur, la anexión de La Araucanía fue ejecutada durante el siglo XIX, reactivando la larga Guerra colonial de Arauco cantada por Alonso de Ercilla a finales del siglo XVI. Al norte la Guerra del Pacífico llevó a la anexión de pueblos peruanos y aymaras. Desde los estudios de Max Weber sabemos cuan importante ha sido la cuestión del control del territorio en la definición del Estado moderno durante el siglo XIX.

El historiador chileno Alfonso Salgado recuerda que "La estatuaria y la nomenclatura conmemorativa convirtieron a las ciudades en un espacio privilegiado de discusión simbólica, culto heroico y propaganda nacionalista. [...] cimentaron un discurso identitario de nuevo cuño, que puso el acento en la herencia racial y en la tradición guerrera del país"[11]. Las estatuas que representan las figuras de esta tradición han sufrido ataques constantes durante el estallido social chileno (*Figura 45*). El desarrollo del nacionalismo chileno impuso una concepción de la comunidad nacional como un todo orgánico. La fantasía de la fusión de una pluralidad en un cuerpo social homogéneo constituyó el paradigma, importado de Europa, de desarrollo del Estado-nación en América latina. Este proyecto solo pudo realizarse de forma hegemónica y colonial, negando lo heterogéneo de los elementos que poblaban el territorio. (*Figura 46*) En esta imagen la negación de su pertenencia a la identidad nacional chilena, por parte de los manifestantes, y la afirmación de su identidad mapuche, constituye el síntoma actual de esta exclusión de lo indígena dentro de la construcción de la comunidad nacional.

En el archivo, podemos identificar gestos iconoclastas que manifiestan la voluntad de renovar y pluralizar esta concepción de la comunidad. Aquí por ejemplo la estatua del Manuel Bulnes (*Figuras 47 y 48*), figura militar de la independencia y presidente de la República que dictó la primera ley de colonización de la Patagonia, fue distorsionada con la introducción de

[10] Elvira Narvaja de Arnoux, *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del Estado (Chile, 1846-1862). Estudio glotopolítico*, Buenos Aíres, Santiago Arcos editor, 2008.
[11] Alfonso Salgado, "Memoria, heroicidad y nación: monumentos, topónimos, estampillas, monedas y billetes en Chile, 1880-1930", en *Bicentenario. Revista de Historia de Chiley América*, Vol. 9, n° 2, Santiago de Chile, 2010, p. 30.

una máscara utilizada en las ceremonias rituales de la comunidad Selk'nam, que documentó en los años 1920 el misionario y fotógrafo alemán Martin Gusinde (*Figura 49*). La introducción de este elemento es el indicio de una conciencia histórica crítica y la expresión de una voluntad de elevar una estatuaria capaz de mediatizar la memoria de los pueblos indígenas oprimidos por la violencia colonial.

Los propios manifestantes a veces toman a cargo esta voluntad (*Figuras 50 y 51*). Aquí la destrucción de la estatua de José Menéndez Braun fue seguida del levantamiento de una estatuaria indígena acompañada de la inscripción: "En memoria de los pueblos originarios asesinados por el Estado chileno y los terratenientes de la época". Menéndez Braun fue uno de los mayores contribuyentes a la colonización del sur de la Patagonia. Creó un imperio económico apropiándose de las tierras donde vivían las comunidades indígenas y contribuyó a lo que se considera hoy como un genocidio[12]. El pedestal de la estatua elevada en 1975, durante la dictadura de Pinochet, celebraba este "pionero del desarrollo económico y del progreso social".

Tales transformaciones recrean una estatuaria que hace memoria, pone de manifiesto la conflictividad de la historia nacional y pluraliza la concepción de la comunidad, subrayando su carácter pluriétnico. Otros ejemplos de la capacidad de la iconoclasia a replantear la comunidad nacional están presentes en el archivo. Son figuras que denuncian el patriarcado y desafían el poder. Frente a la Universidad Católica de Santiago, dos estatuas de prelados fueron destruidas (*Figuras 52 y 53*). Se le substituyó a la primera un retrato de Gladys Marín, diputada comunista exiliada tras el golpe de Estado, que regresó clandestinamente a Chile en 1978 y que fue detenida en 1996 por su denuncia del control de Pinochet sobre la vida política postdictatorial. En el segundo caso, la estatua del arzobispo fue reemplazada por la del escritor y artista homosexual Pedro Lemebel, autor en 1986 de un manifiesto famoso titulado "Hablo por mi diferencia".

La iconoclasia no solo expresa el rechazo de las figuras que difunden una representación unívoca y discriminante de la comunidad nacional, se presenta también como un llamamiento en favor de una concepción renovada y pluralizada de lo común. Por consiguiente, y al contrario de las vituperaciones de la clase política que se niega a reconocer el alcance político de estos

---

[12] Ver:

- Mateo Martinic Beros, "El genocidio selknam: nuevos antecedentes", en *Anales del Instituto de la Patagonia*, n°19, 1989-1990, Punta Arenas, pp. 23-28.
- Anne Chapman, *Fin de un mundo: los selk'nam de Tierra del Fuego*, Taller experimental Cuerpos pintados, coll. "Cuerpos pintados, culturas tradicionales – Patagonia", Santiago, 2002.
- José Luis Alonso Marchante, *Selk'nam. Genocidio y resistencia,* Editorial Catalonia, Santiago de Chile, 2019.

gestos, “la iconoclasia se inscribe en un horizonte de regeneración cultural”[13]. Los gestos iconoclastas son “pedazos de ética”, que nos informan en cuanto a las representaciones que los manifestantes poseen de su historia y del espacio social en el cual reivindican protagonismo. Sin embargo, y para concluir, resulta necesario hacer hincapié en el carácter provisional de las alteraciones y transformaciones de los monumentos. Debido a ese carácter, hay que considerar la iconoclasia como el indicio de las modificaciones sustanciales que los manifestantes desean e idealizan. Si contribuyen a replantear lo común desde el espacio público, expresan la urgencia a replantearlo dentro del imaginario nacional, a pluralizarlo, tanto en el ámbito histórico como en el futuro, a través de las aspiraciones que la nueva Constitución deberá traducir jurídicamente.

[13] Emmanuel Fureix, *op.cit.*, p. 13.

Bibliografía

- José Luis Alonso Marchante, *Menéndez. Rey de la Patagonia*, Ediciones Catalonia, Santiago de Chile, 2014.
- José Luis Alonso Marchante, *Selk'nam. Genocidio y resistencia,* Ediciones Catalonia, Santiago de Chile, 2019.
- Marc André, "Casser ? Une question légitime", en *Raison présente*, vol. 216, no. 4, 2020, pp. 3-14.
- Hannah Arendt, *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza Editorial, 2013 (primera publicación en 1963).
- Bronislaw Baczko, "Vandalisme", en François Furet et Mona Ozouf (dir.), *Dictionnaire critique de la révolution française*, Paris, Flammarion, 1988, pp. 903-912.
- Anne Chapman, *Fin de un mundo: los selk'nam de Tierra del Fuego*, Editions Pehuén, Santiago de Chile, 2002.
- Arauco Chihuailaf, "La prolongada Guerra de Arauco: ¿un mito plurisecular?", en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 19 | 2010, Publié le 6 janvier 2011, consulté le 10 mars 2021.
  URL: http://journals.openedition.org/alhim/3421
- Gabriel Cid, "La nación bajo examen. La historiografía sobre el nacionalismo y la identidad nacional en el siglo XIX chileno", en *Polis*, revista de la Universidad Bolivariana, vol. 11, n° 32, 2012, pp. 329-350.
- Gabriel Cid, Alejandro San Francisco (editores), *Nacionalismo e identidad nacional en Chile. Siglo XX*, Santiago de Chile, Centro de Estudios Bicentenario, 2010.
- Enrique Dussel, *1492: el encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad*, La Paz, Plural, 1994.
- Michel Foucault, "Des espaces autres", en *Empan*, vol. nº54, no. 2, 2004, pp. 12-19.
- Emmanuel Fureix (dir.), *Iconoclasme et Révolutions, de 1789 à nos jours*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014.
- Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 1997.
- Ramón Grosfoguel, "Les immigrés caribéens dans les métropoles du système-monde capitaliste et la 'colonialité du pouvoir' ", en *Philosophie de la libération et tournant décolonial*, *Cahiers des Amériques latines*, n° 62, IHEAL Editions, 2009, pp. 59-82.
- Hugo Herrera, *Octubre en Chile: Acontecimiento y comprensión política : hacia un republicanismo popular*, Santiago, Editions Katankura, 2019.
- Mateo Martinic Beros, "El genocidio selknam: nuevos antecedentes", en *Anales del Instituto de la Patagonia*, n° 19, Punta Arenas, 1989, pp. 23-28.
- Alberto Mayol Miranda, *Bing Bang. Estallido social 2019. Modelo derrumbado-Sociedad rota-Política inútil*, Santiago, Éditions Catalonia, 2019.
- Elvira Narvaja de Arnoux, *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del Estado (Chile, 1846-1862). Estudio glotopolítico*, Buenos Aíres, Santiago Arcos editor, 2008.
- Aníbal Quijano, "'Race' et colonialité du pouvoir", en *Mouvements*, vol. 51, no. 3, 2007, pp. 111-118.
- Aníbal Quijano, "Colonialidad y Modernidad/Racionalidad", en *Perú Indígena*, vol. 13, n° 29, 1992, pp. 11-20.

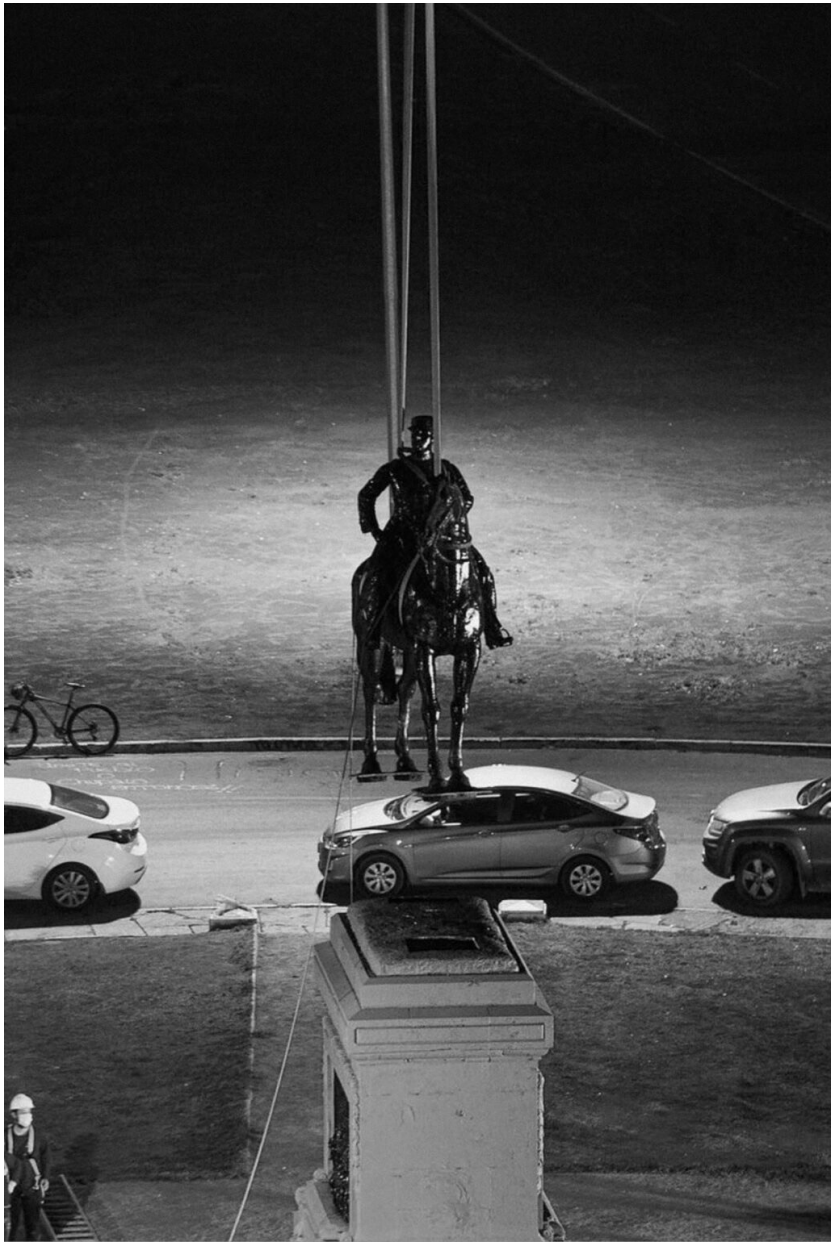
- Aníbal Quijano, "'Raza', 'Etnia' y 'Nación' en Mariátegui: Cuestiones Abiertas", en Roland Forgues (dir.), *José Carlos Mariátgui y Europa: El Otro Aspecto del Descubrimiento*, Lima, Perou, Edition Amauta S.A., 1993, pp. 167-187.
- Aníbal Quijano, "Colonialité du pouvoir et démocratie en Amérique latine", (traduit de l'espagnol par J. Cohen) en *Amérique latine, démocratie et exclusion*, Paris, L'Harmattan, 1994
- Damián Pachón Soto, "Modernité et colonialité du savoir, du pouvoir et de l'être", en *Philosophie de la libération et tournant décolonial*, *Cahiers des Amériques latines*, n° 62, IHEAL Editions, 2009, pp. 47-57.
- Jorge Pinto Rodríguez, *La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*, Santiago, Editions de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), 2003.
- Krzysztof Pomian, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999.
- Miguel Rojas-Sotelo, "Iconoclastia, justicia indígena, historia y memoria. Actos de fabulación y soberanía", dans *Estudios artísticos*, vol. 8, n° 12, 2021, pp. 19-45.
- Carlos Ruiz Encina, *Octubre chileno, la irrupción de un nuevo pueblo*, Santiago, Editions Taurus, 2020.
- Alfonso Salgado, "Memoria, heroicidad y nación: monumentos, topónimos, estampillas, monedas y billetes en Chile, 1880-1930", dans *Bicentenario. Revista de Historia de Chiley América*, Vol. 9, n° 2, Santiago de Chile, 2010, pp. 29-58.
- Fernando Sánchez Costa, "Los mapas de la memoria. Nombres de calles y políticas de memoria en Barcelona y Madrid", en *Hispania Nova. Revista Electrónica de Historia Contemporánea,* n°9, pp. 191-218.
- Étienne Tassin, "Espace commun ou espace public? L'antagonisme de la communauté et de la publicité", en *Hermès, n°10*, CNRS Éditions, 1992, pp. 23-27.
- Bertrand Tillier, "La mort des statues. Imaginaires archaïques et usages politiques de l'iconoclasme", en *Iconoclasme et révolutions, de 1789 à nos jours*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014, pp. 27-33.
- Liisa Flora Voionmaa, *Escultura pública: del monumento conmemorativo a la escultura pública, Santiago 1792-2004*, Santiago du Chili, Editions Ocho Libros, 2004.

Figura 1.

Agencia Uno.
12 de marzo de 2021.

Figura 2.

Agencia Uno.
12 de marzo de 2021.



Figuras 3 y 4.
General Baquedano. Plaza Dignidad. Santiago de Chile.
Fotografías sacadas del *Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena*.

Figura 5.

General Baquedano (Renace).
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figura 6.

General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figura 7.

General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figura 8.

General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figuras 9 y 10.
General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figura 11.
General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figura 12.
Genio de la libertad.
Monumento al genio de la libertad. Santiago de Chile.

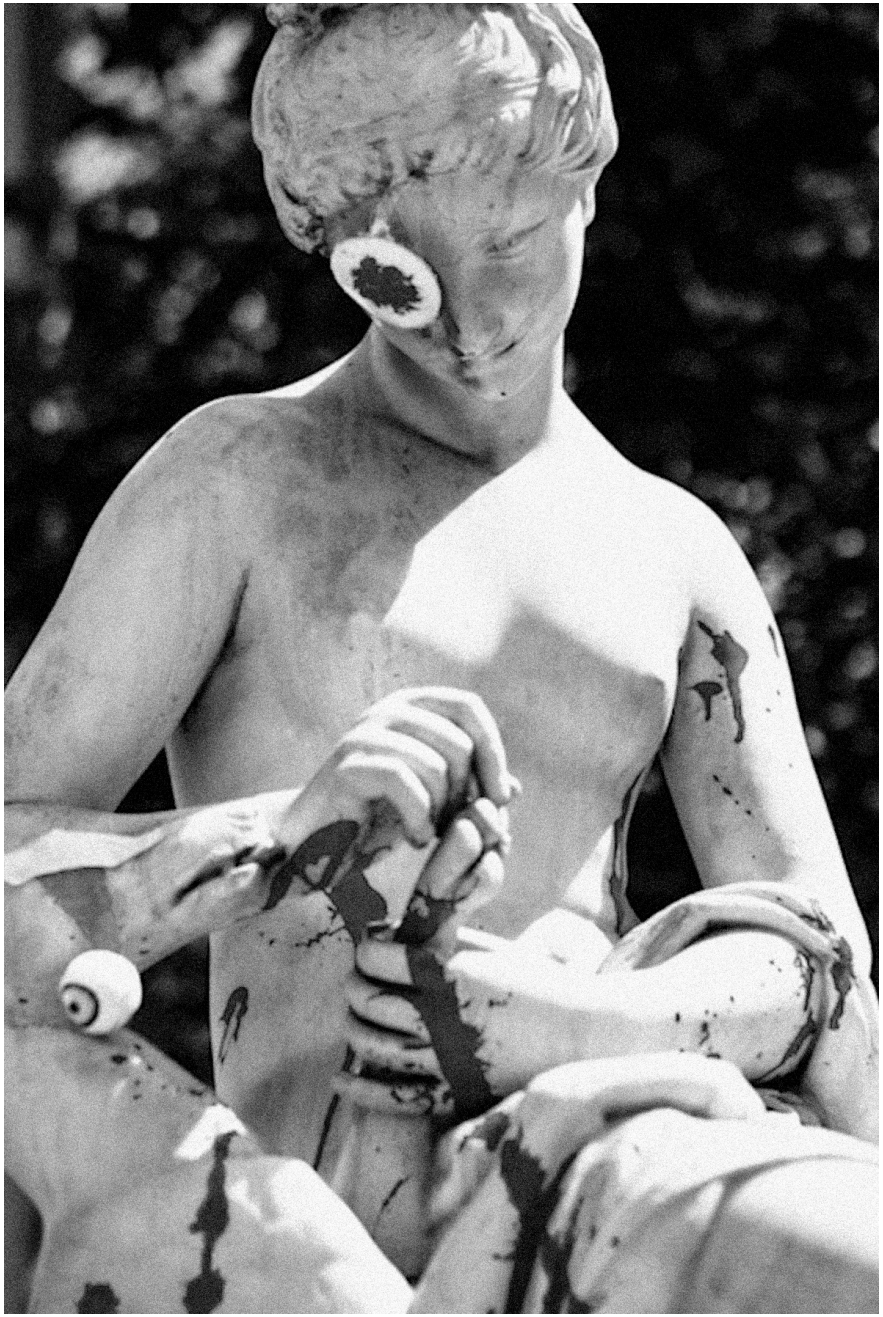


Figura 13.
Minerva.
Avenida Diaguitas, Museo al aire libre de la avenida Francisco de Aguirre, La Serena, Chile.

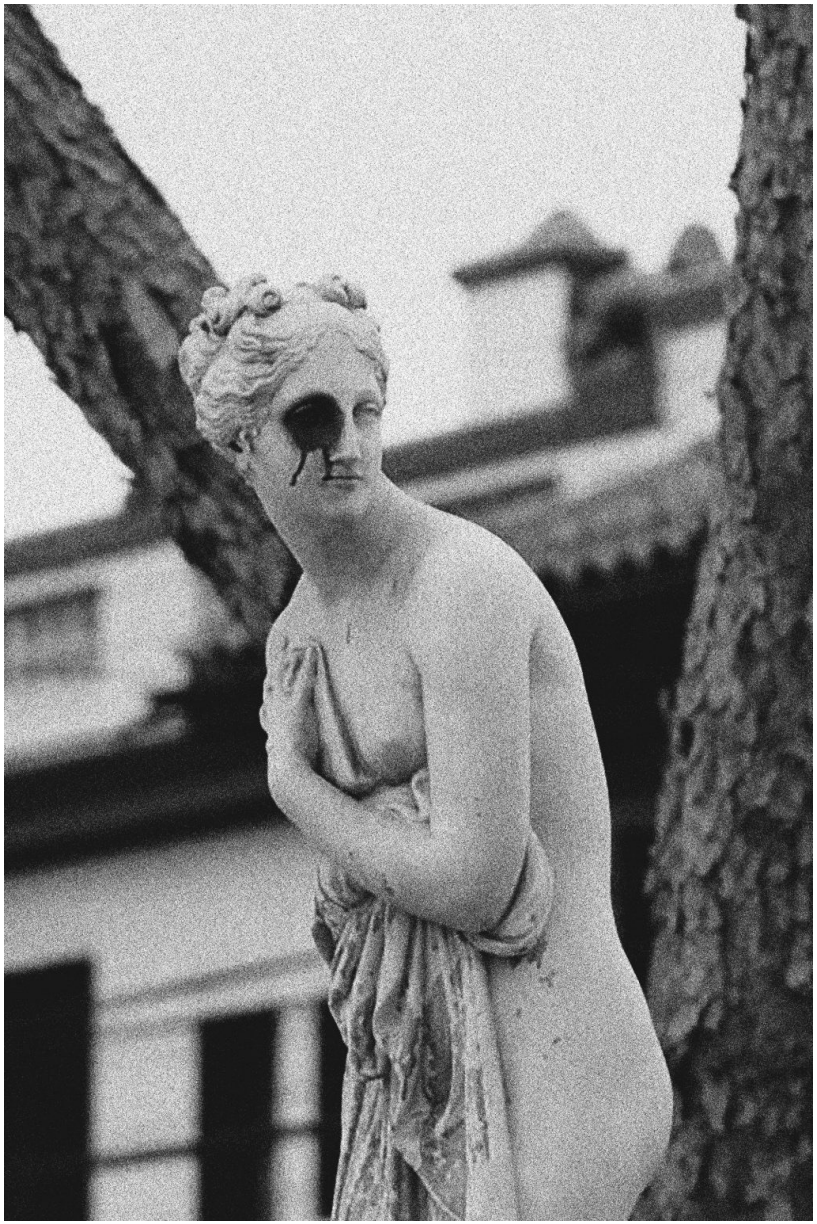


Figura 14.
Venus Itálica.
Avenida Diaguitas, Museo al aire libre de la avenida Francisco de Aguirre, La Serena, Chile.

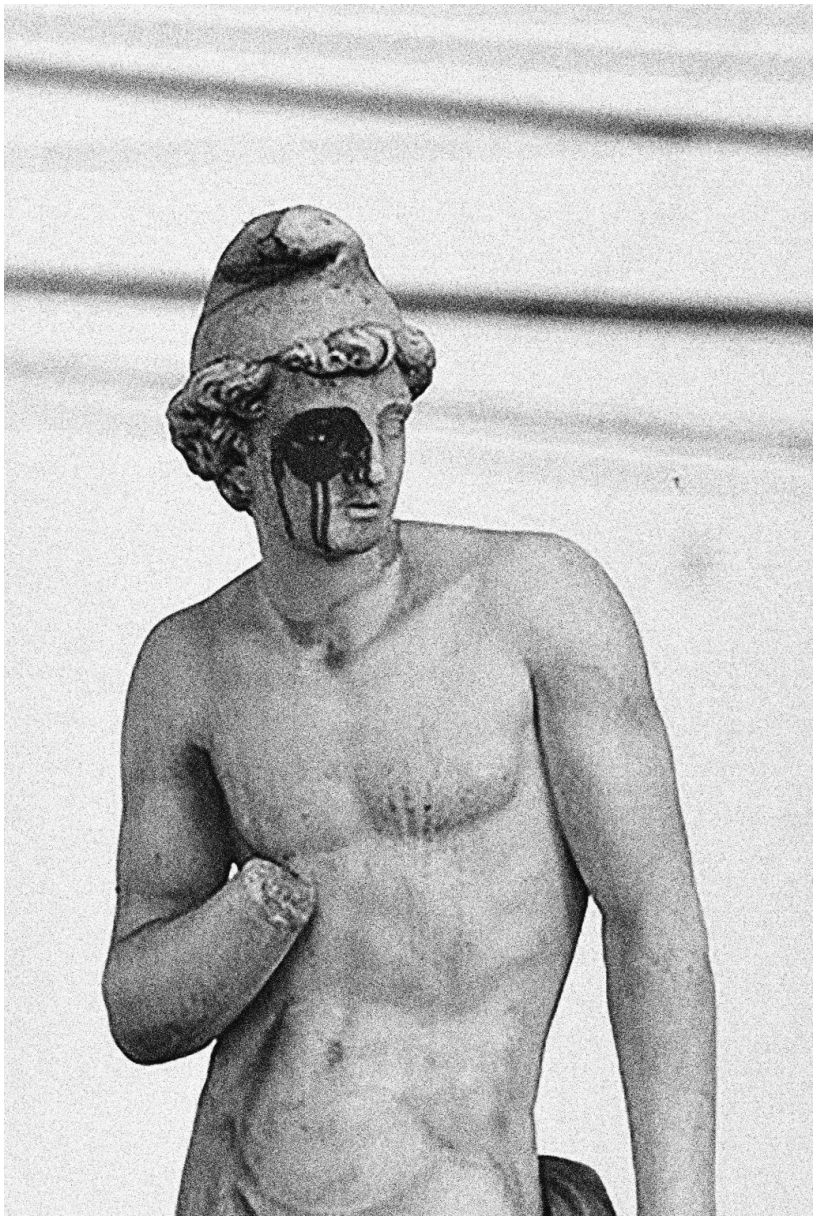
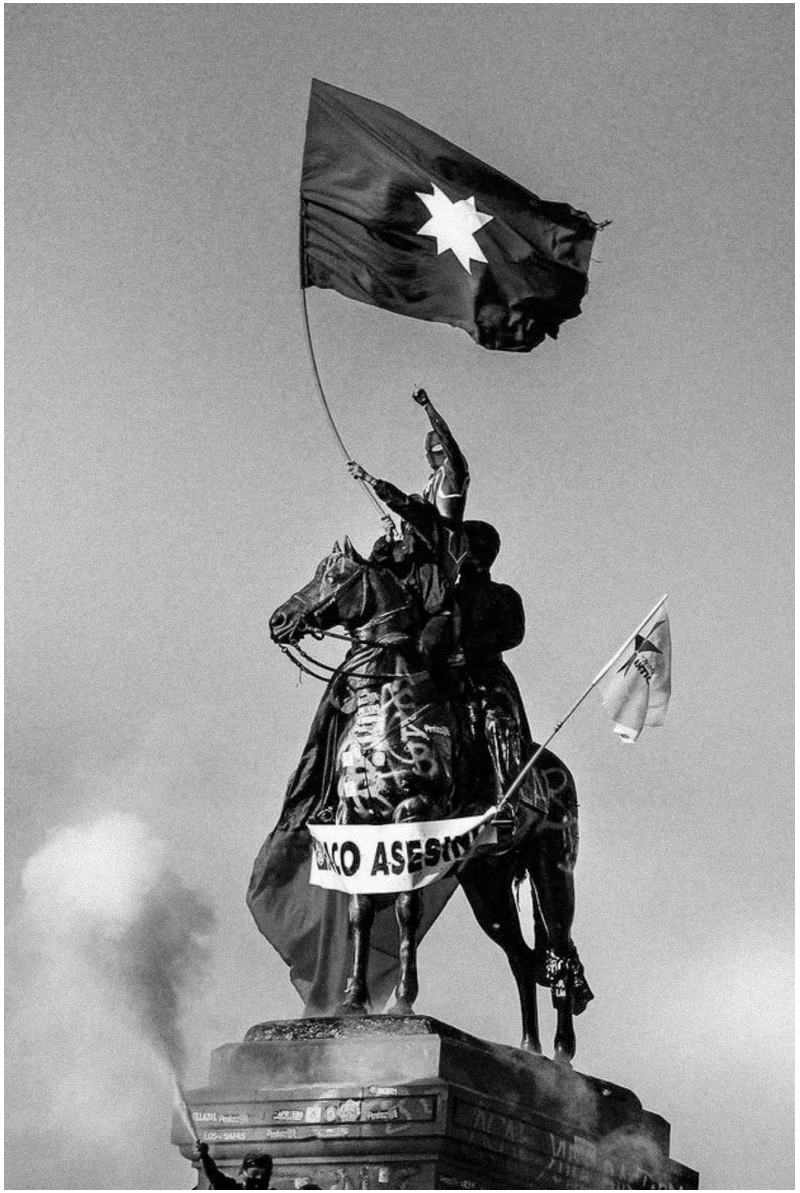


Figura 15.
Paride.
Museo al aire libre de la avenida Francisco de Aguirre, La Serena, Chile.



Figuras 16 y 17.
General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figura 18.

Diosa de Themis.
Plaza de Justicia, Valparaíso Chile.

Figura 19.

General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figuras 20 y 21.

General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figura 22.
General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figura 23.
General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figura 24.
Vista del *Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena*. Celeste Rojas Mugica.

En el tiempo incierto en el que la revolución aún no se llama como tal, pero en el que todo parece posible, los signos visuales del poder se vuelven *sobresignificados*. Entramos entonces en un régimen de soberanía disponible. De ser intangible, el signo del poder pasa a ser disponible, manipulable y destructible. Este es el momento en el que, a través del gesto iconoclasta, se puede jugar con la apropiación de la soberanía.

Emmanuel Fureix, *Iconoclasme et révolutions, de 1789 à nos jours*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014, p. 21.
Se trata de nuestra traducción.

Figura 25.

General Baquedano. Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figura 26.

General Baquedano. Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figura 27.

General Baquedano. Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

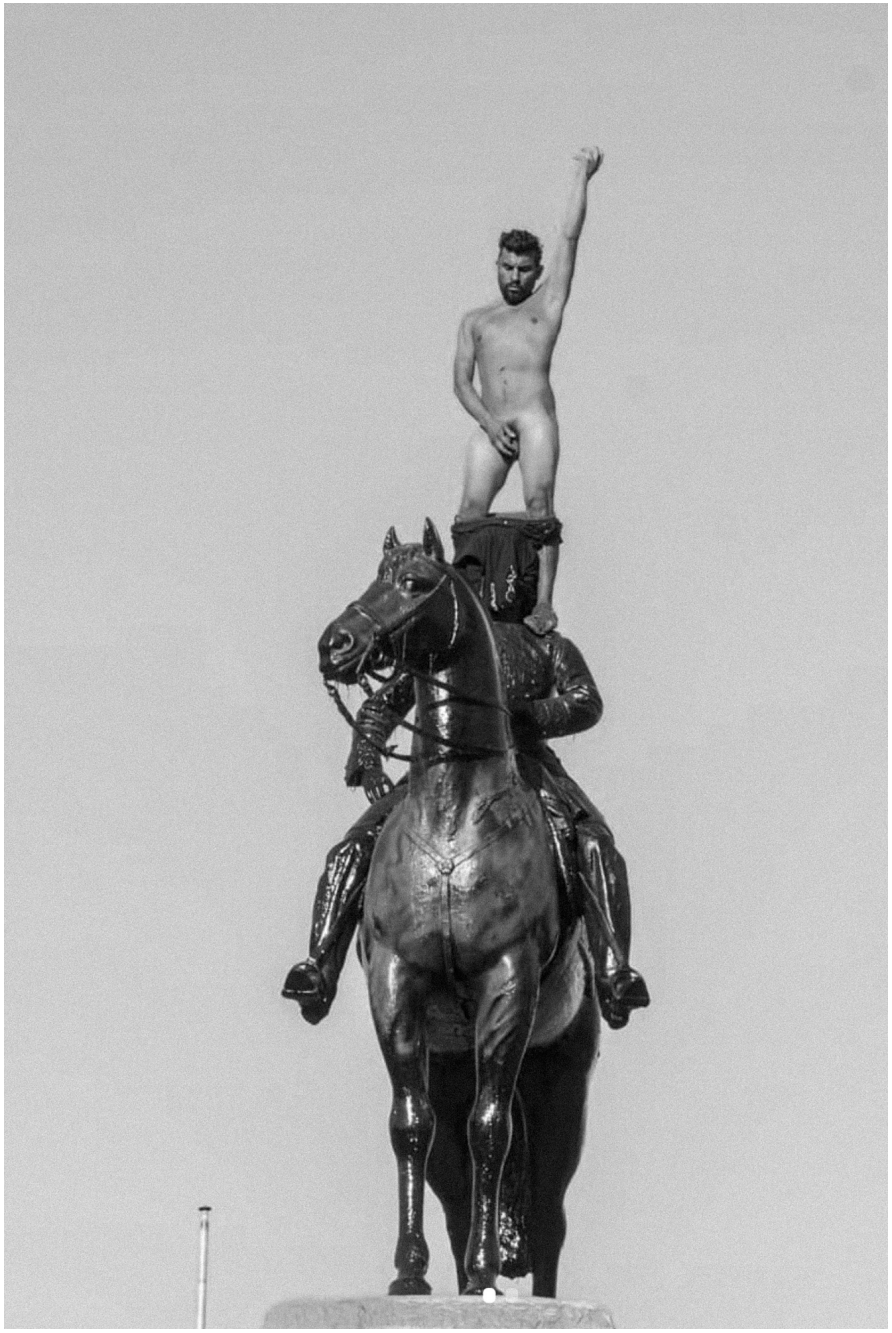


Figura 28.

General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

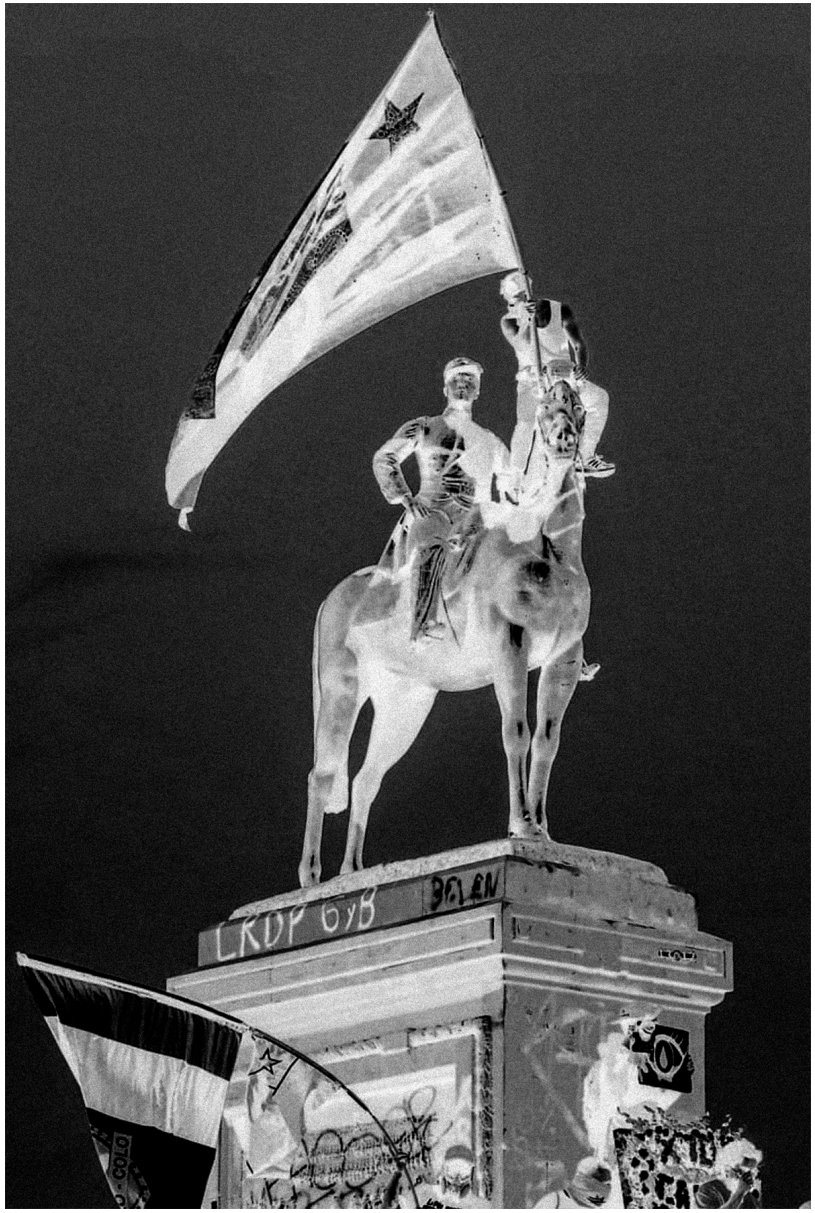
Figura 29.

General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figura 30.

General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

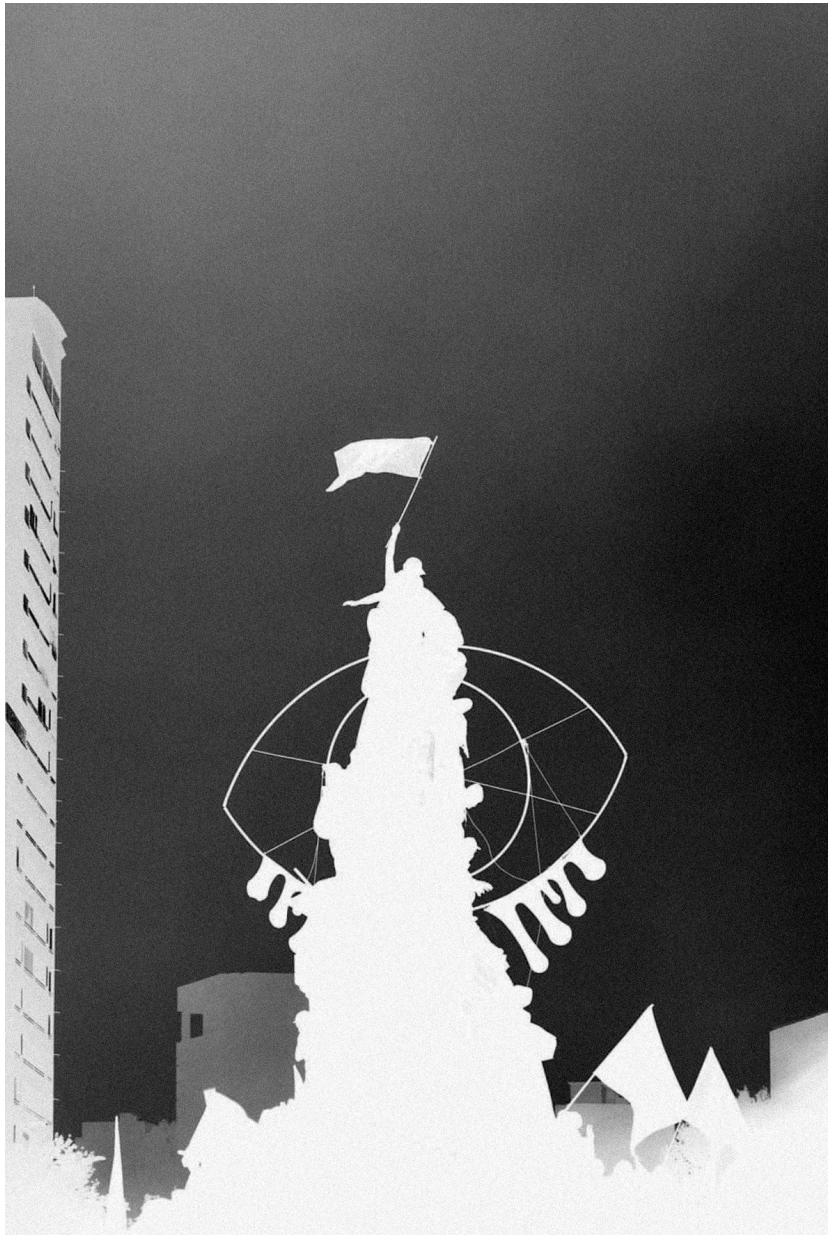
Figura 31 y 32.
General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

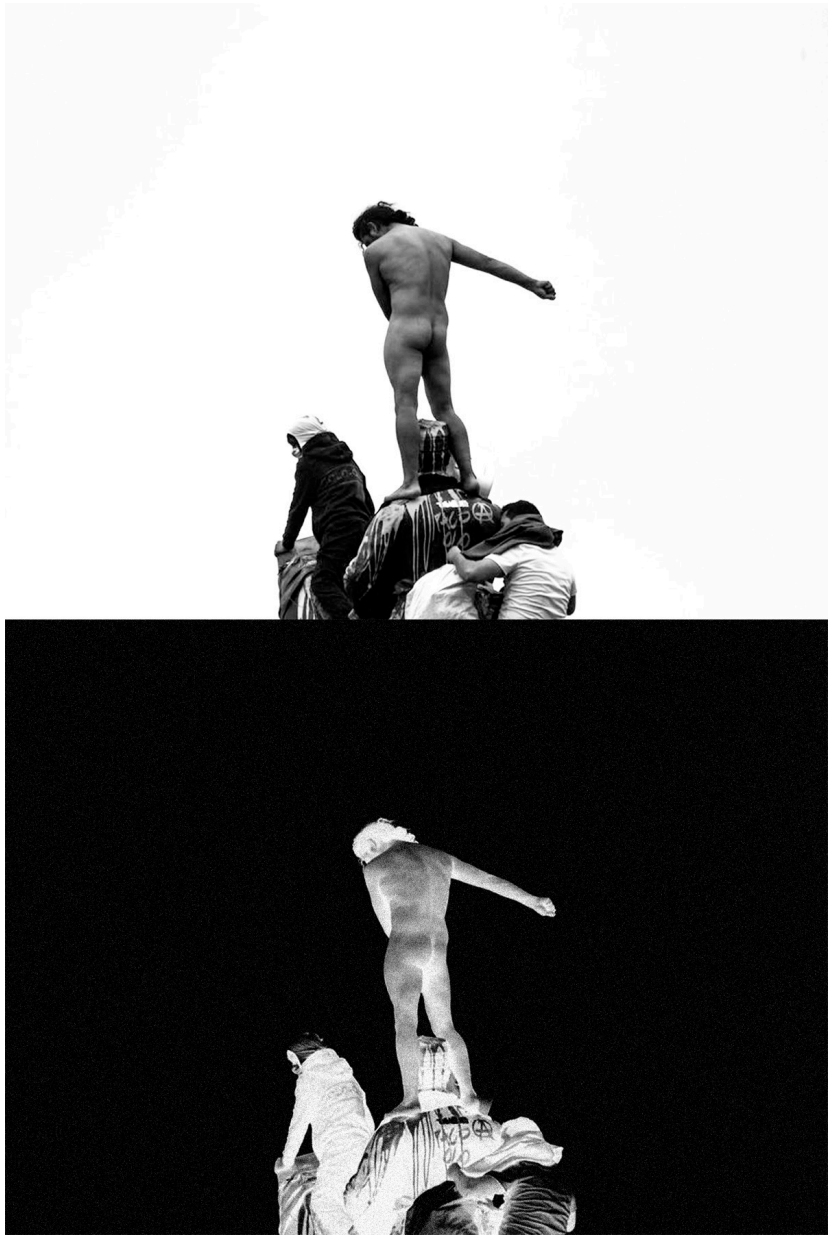


Figuras 33 y 34.
General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figura 35.

General Baquedano. Plaza Dignidad. Santiago de Chile.





Figuras 36 y 37.
General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figura 38.

General Baquedano. Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figura 39.

Pedro de Valdivia. Plaza Independencia. Concepción, Chile.

Figura 40.
Pedro de Valdivia. Plaza Independencia. Concepción, Chile.

Figura 41.
Pedro de Valdivia. Plaza Independencia. Concepción, Chile.

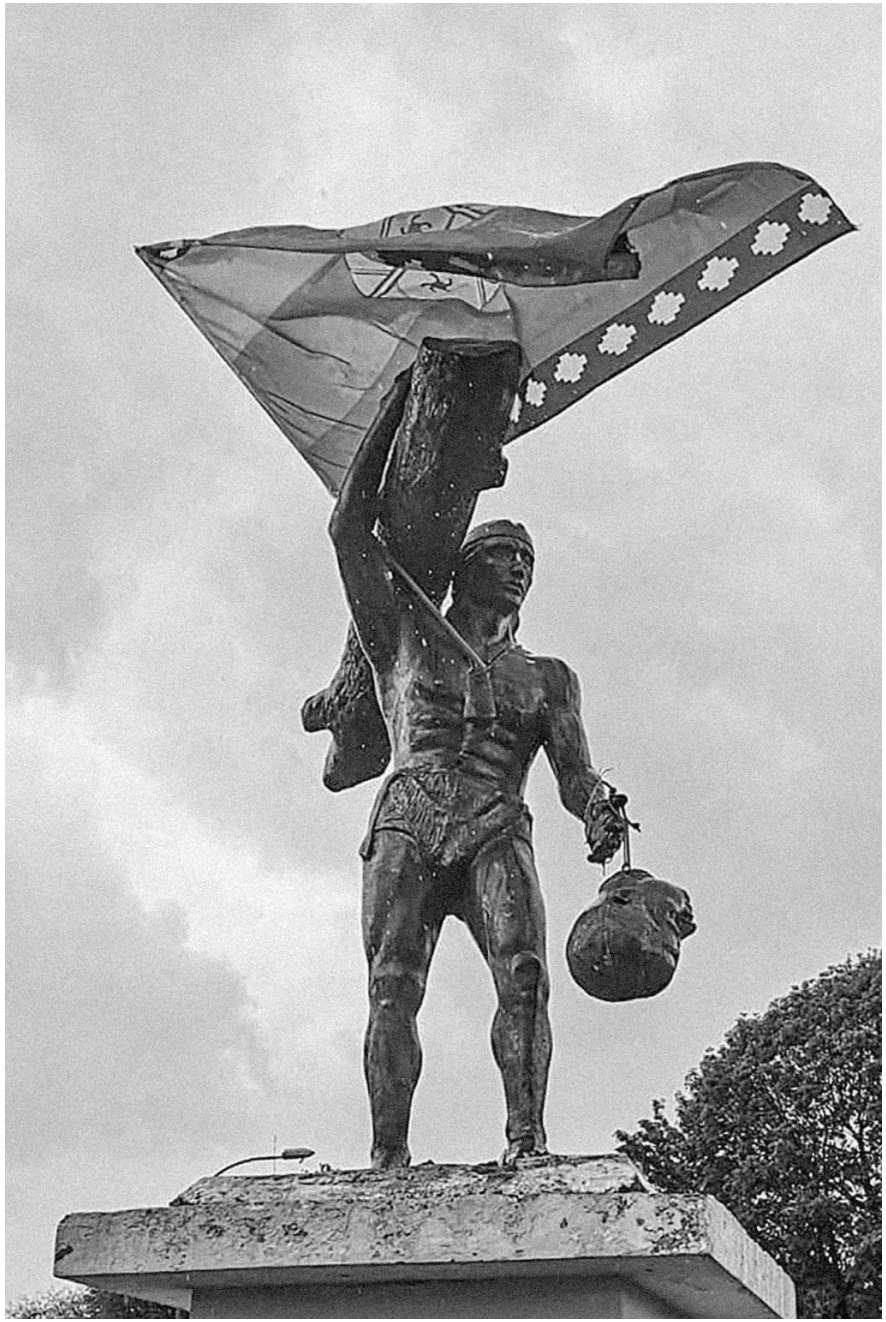


Figura 42.

Caupolicán y cabeza de
Dagorbeto Godoy.
Calle Manuel Montt con avenida
Caupolicán, Temuco, Chile

Figura 43.
General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.

Figura 44.
Monumento erigido a Camilo Catrillanca.

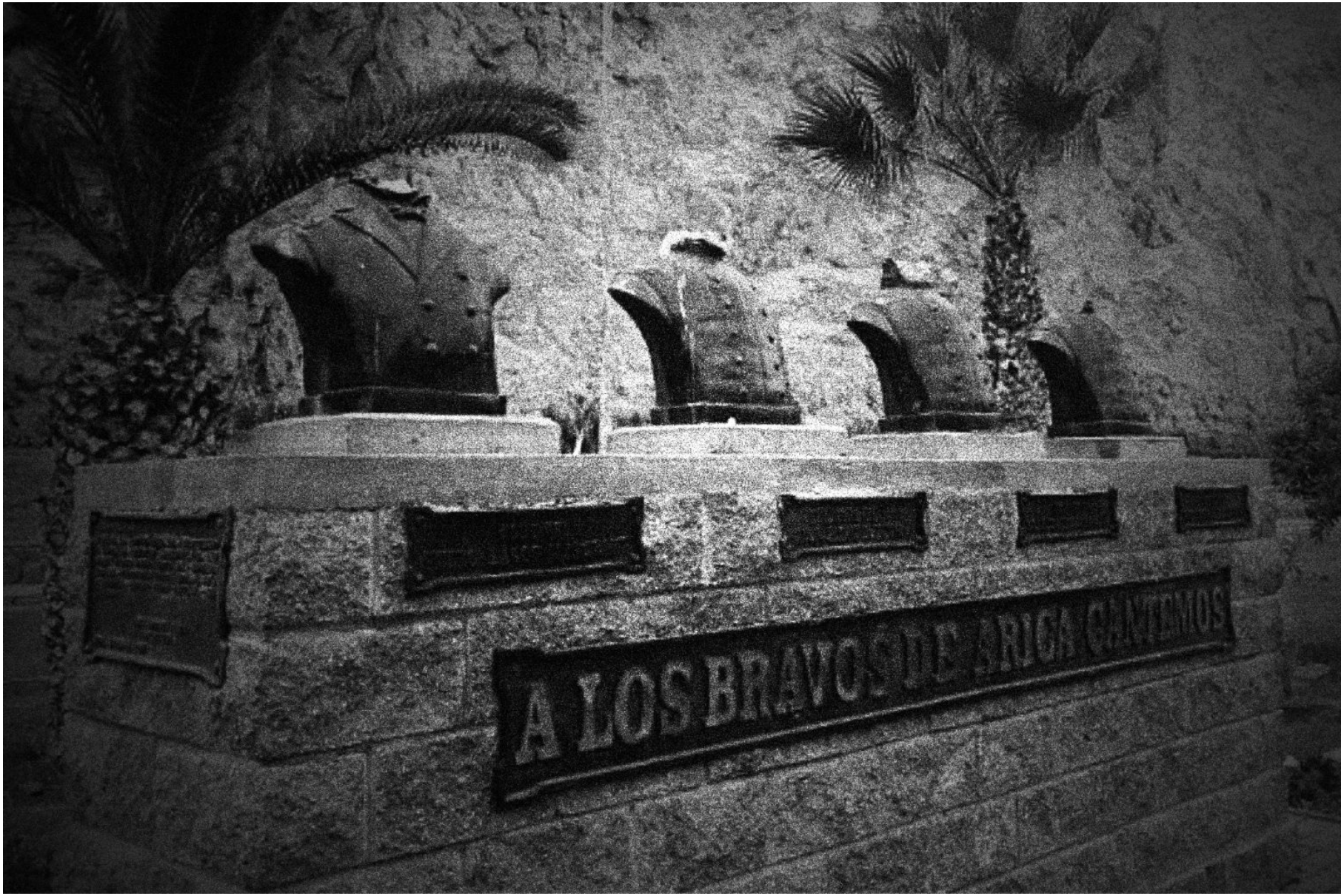
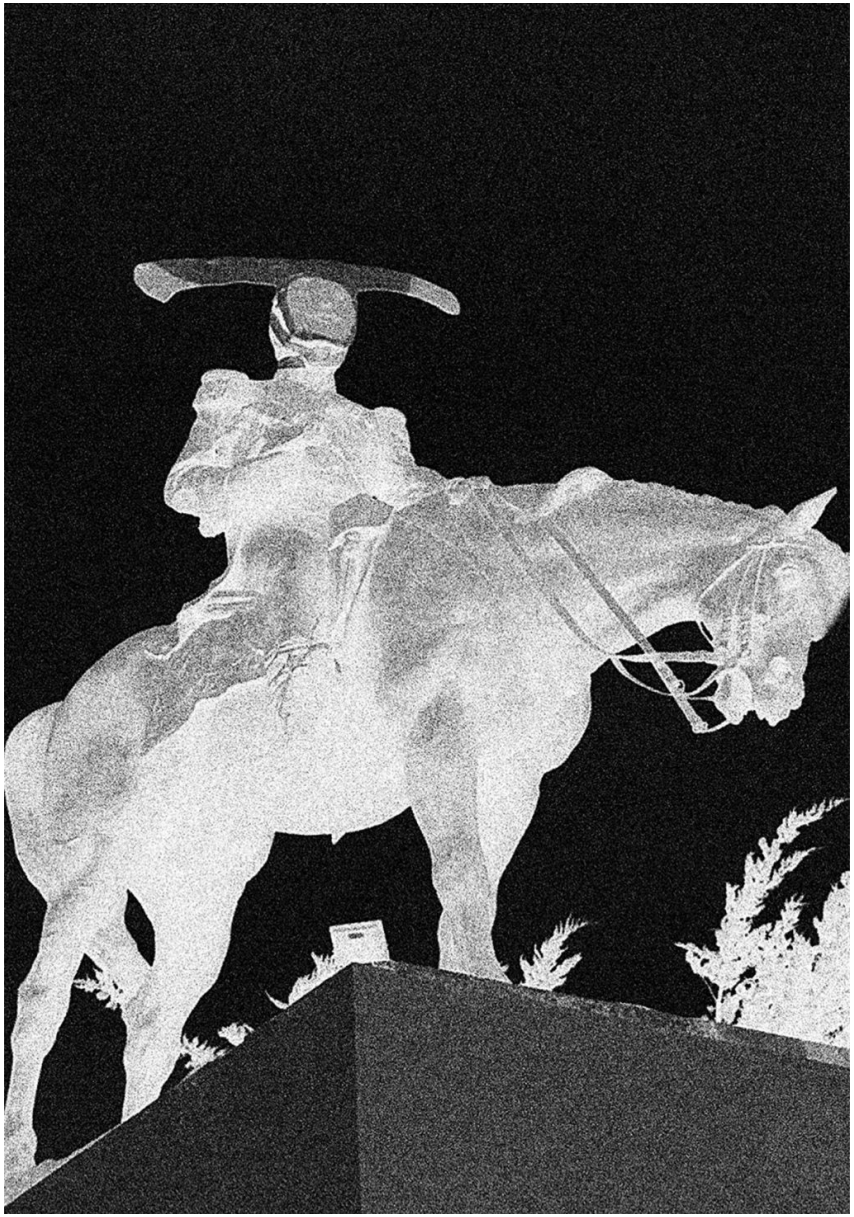
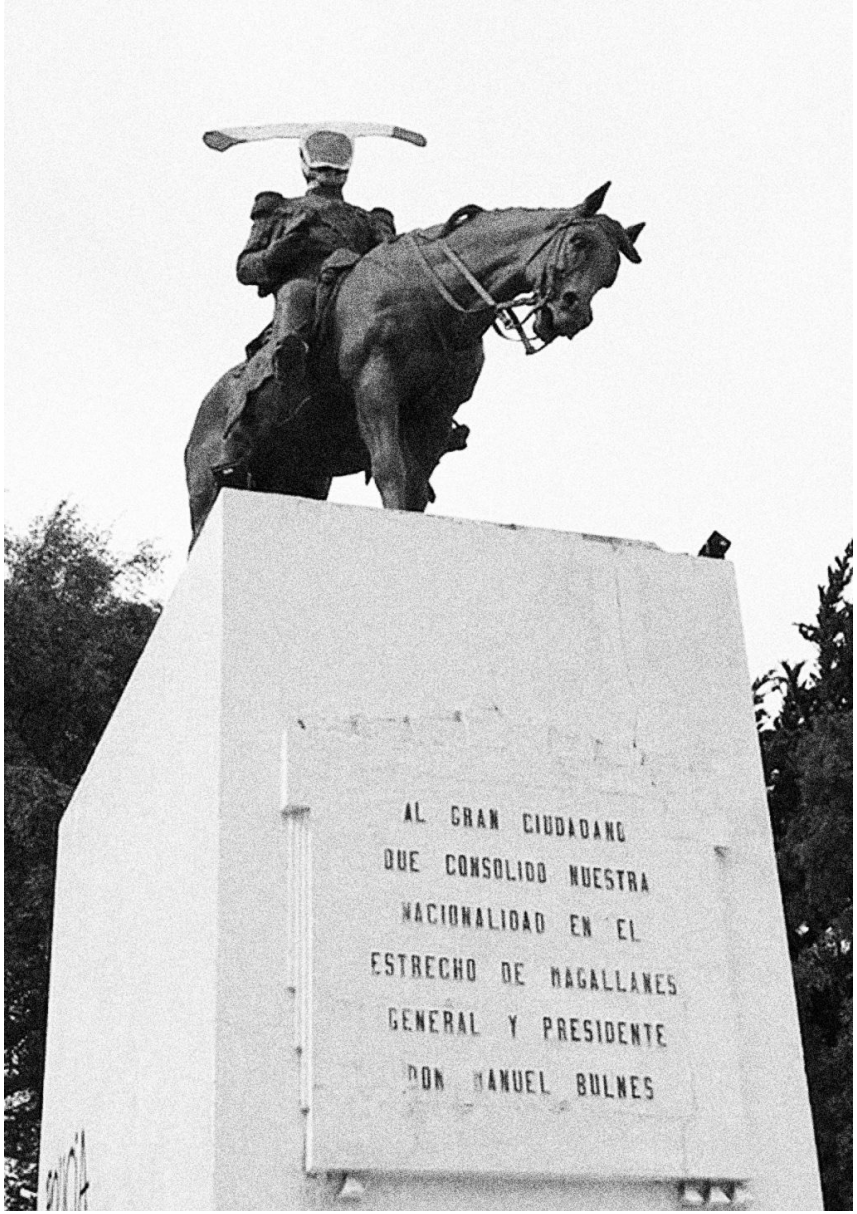


Figura 45.

Monumento a los héroes del morro. Arica, Chile.

Figura 46.
General Baquedano.
Plaza Dignidad. Santiago de Chile.





Figuras 47 y 48.
Manuel Bulnes.
Monumento a Manuel Bulnes, Punta Arenas, Chile.

Figura 49.
"Halahaches O Kotaix", Selkman,
Patagonia.
Martin Gusinde. 1923.
© museo del quai Branly

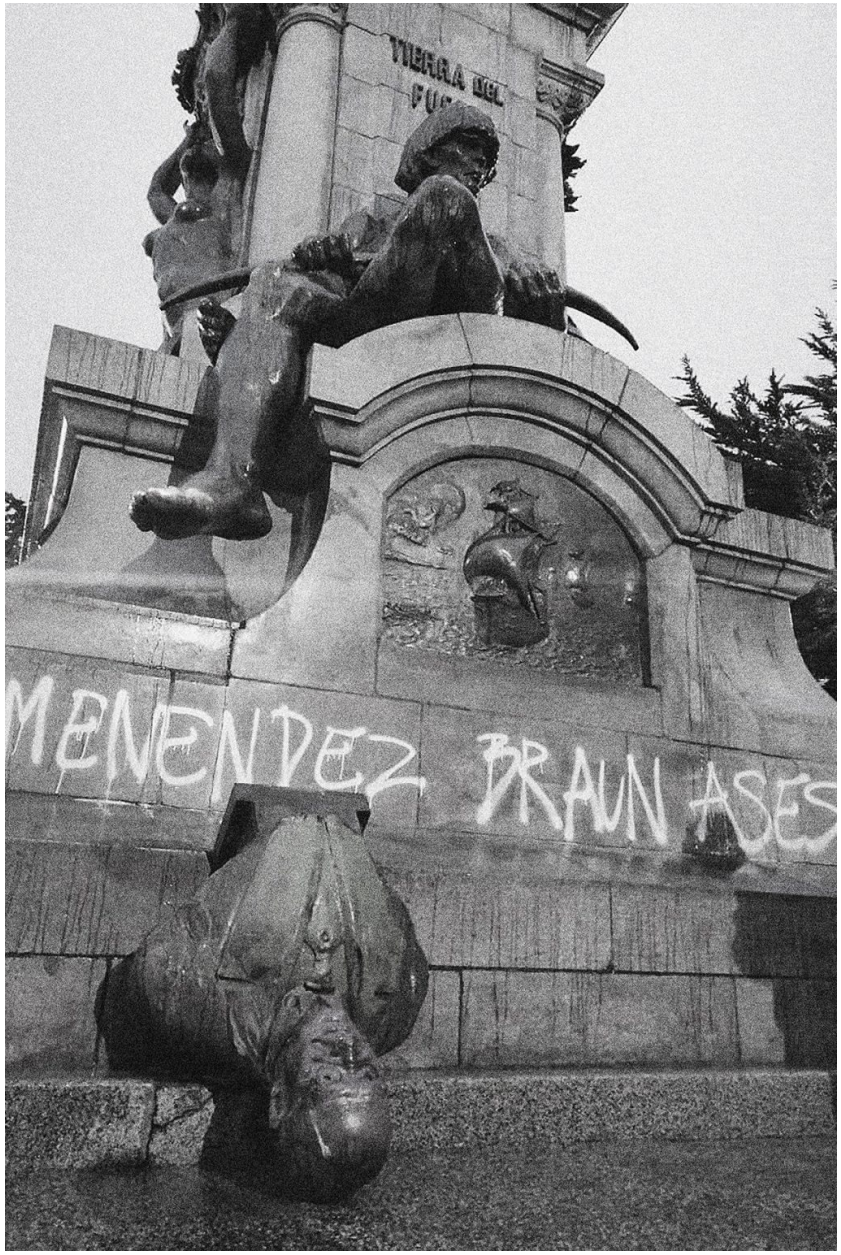


Figura 50.
José Menéndez Braun.
Plaza Muñoz Gamero, Punta Arenas, Chile.

Figura 51.
Reemplazo del busto de José Menéndez Braun por homenaje a los pueblos originarios. Plaza Muñoz Gamero, Punta Arenas, Chile.

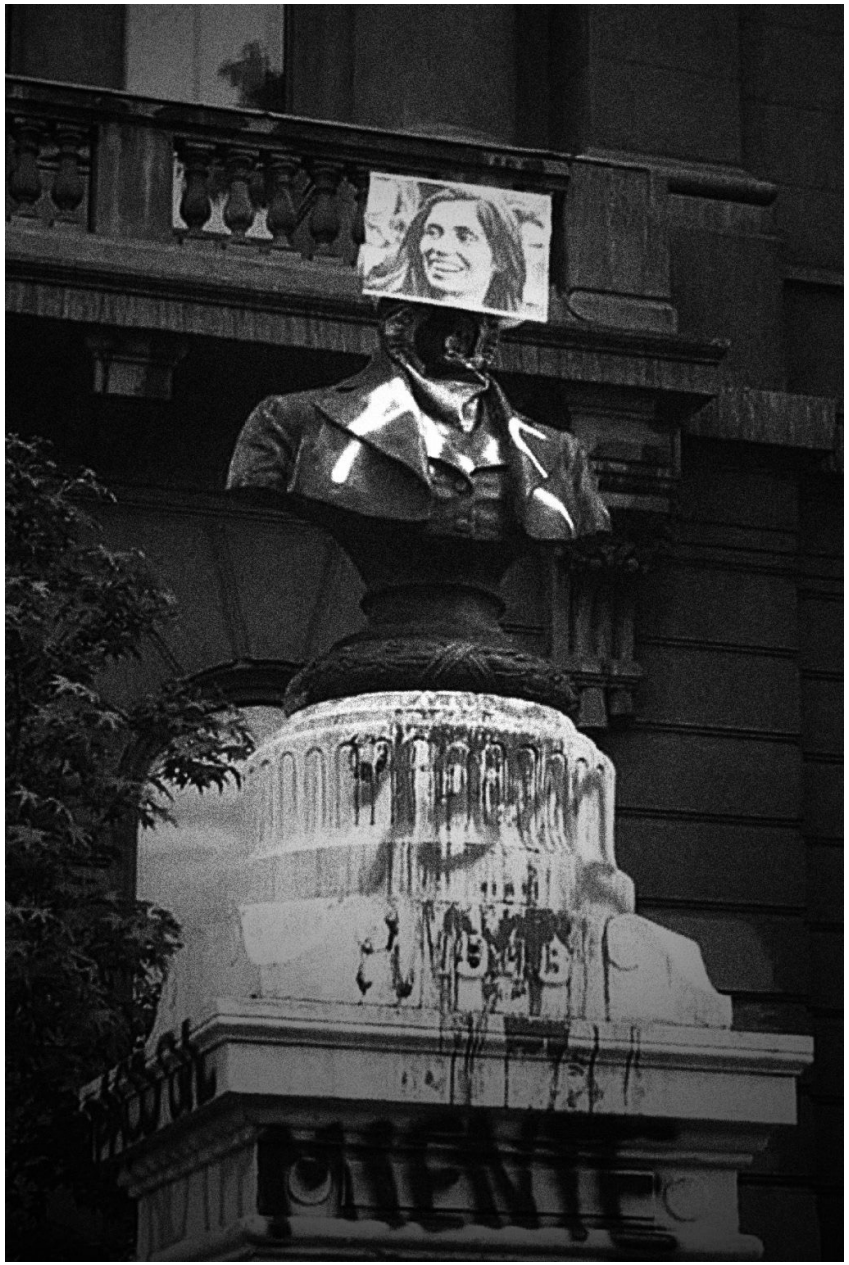


Figura 52.
Monseñor Carlos Casanueva.
Casa Central, Universidad Católica, Santiago de Chile.

Figura 53.
Monumento a Pedro Lemebel.
Casa Central, Universidad Católica, Santiago de Chile.