

GRAFITIS Y/O RAYADOS EN EL ESTALLIDO SOCIAL CHILENO. LA DEMOCRATIZACIÓN DEL PALIMPSESTO URBANO COMO CATARSIS SOCIAL

Graffiti in the Chilean social outbreak. The democratization of the urban palimpsest as a social catharsis.

Miguel Ángel Valenzuela

Profesor de Castellano y Filosofía, U. de La Serena. Máster en Teoría de la Literatura y Literatura comparada y Doctor en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales de la Universidad de Barcelona.

RESUMEN

Entre octubre de 2019, y con una intensidad descendente, hasta marzo de 2020, Chile fue protagonista de una gran revolución social y política que se manifestó en las calles de todas las capitales regionales del país, especialmente en Santiago. En esta contingencia, las manifestaciones discursivas en los muros, así como otras informales expresiones artísticas, fueron importantes protagonistas en la configuración del estallido social chileno. Este artículo analiza la relevancia como fenómeno discursivo-social de los grafitis y/o rayados en esta coyuntura, al mismo tiempo que reflexiona sobre la ambigüedad conceptual de estas categorías.

A partir de las teorías de los estudios culturales urbanos, la sociología urbana y la semiología, indagaremos en las implicaciones socioespaciales de estos muros. Para ello, se recurre a la imagen del palimpsesto, entendido como la trasposición y la reescritura de textos en un mismo soporte.

Se concluye que los grafitis aparecidos en tiempos de convulsiones políticas prefiguran la verdadera catarsis discursiva del malestar social y del ideal programático de las revueltas sociales. A su vez, se sostiene que este tipo de prácticas contribuyen en forma análoga a una suerte de estética de la rebelión, en la medida que grafitis y otras intervenciones son portadores de la escenificación pública de dicho malestar.

ABSTRACT

Between October 2019, and with a decreasing intensity until March 2020, Chile was the protagonist of a great social and political revolution that manifested itself in the streets of all the regional capitals of the country, especially in Santiago. In this contingency, the discursive manifestations on the walls, as well as other informal artistic expressions, were important protagonists in the configuration of the Chilean social outbreak. This article analyzes the relevance of graffiti as a discursive-social phenomenon, while reflecting on the conceptual ambiguity of these categories.

Starting from the theories of urban cultural studies, urban sociology and semiology, we will investigate the socio-spatial implications of these walls. For this, the article uses the image of the palimpsest understood as the transposition and rewriting of texts on the same medium.

The article concludes that the graffiti that appeared at times of political upheavals prefigures the true discursive catharsis of social unrest and the programmatic ideals of social upheavals. In turn, this article argues that this type of practice contributes in an analogous way to a kind of aesthetics of rebellion insofar as graffiti and other interventions are carriers of the public staging of said discomfort.

[Palabras claves]

Estallido social chileno, grafitis, palimpsesto urbano, intervención urbana, revolución urbana.

[Key Words]

Chilean social outbreak, graffiti, urban palimpsest, urban intervention, urban revolution

Introducción

A mediados de octubre de 2019 comenzó el llamado Estallido Social chileno (ESCH). Decenas de estudiantes de educación secundaria, en un acto de rebeldía ciudadana, se saltaron el torniquete del metro como reacción al alza del precio de los pasajes. Este sería el detonante que encendió un movimiento excepcional en la historia social chilena. Un gesto que, con el transcurrir de los acontecimientos, despertaría consecuencias sociopolíticas extraordinarias: la posibilidad inédita en la historia de Chile de reescribir una nueva constitución; una que incorporara esta vez a diferentes sectores de la ciudadanía.

Junto con el estallido social y sus demandas apareció también el estallido performático-estético. Las multitudinarias manifestaciones se llenaron de pancartas con consignas y expresiones artísticas. Las calles y muros fueron el mejor lienzo para testimoniar fielmente, y a un pulso palpitante, el sentir ciudadano del estallido. En este contexto, la ciudad se convirtió ineludiblemente en testimonio, testigo y protagonista de la eferescencia de esta revolución social.

De una forma homóloga a lo sucedido en el Mayo del 68, las consignas y pintadas registradas en los muros de la capital francesa se convirtieron rápidamente en objeto de estudio y material editorial. En efecto, el propio Michael De Certeau, reputado redactor de los sucesos del Mayo del 68, se refirió críticamente a la exorbitante cantidad de libros que se vendieron alusivos al tema, muchos de ellos, un mero acto simbólico de compra, un sacrificio de reconciliación. Para estos efectos, como señala De Certeau: "Mayo se vendió bien" (1995:70).

A pesar de lo anterior, el hecho de que exista un incipiente interés editorial, sumado a la variedad de perspectivas investigativas con las que se está observando este fenómeno, sin duda contribuye a constatar la relevancia sociocultural de este objeto de estudio. De este modo, sobre este tema ya es posible encontrar algunas publicaciones en formato de libro y otros artículos que analizan los fenómenos murales del estallido social chileno. Sin embargo -aparte del estudio de las brigadas muralistas-, no existen muchos estudios cuyo foco de interés se oriente a la inscripción anónima de textos en los muros durante procesos sociales en Chile. Así, este trabajo se propone investigar el aspecto socio-discursivo de estos fenómenos en el contexto del ESCH, lo cual implica, por un lado, reflexionar sobre la naturaleza de estas discursividades, y por otro, determinar qué rol juegan estas inscripciones en la construcción de una identidad discursiva en medio de esta contingencia social. La hipótesis que se plantea en este estudio sugiere que los grafitis constituyen una voz polifónica y subversiva que funciona como un contrapunto de los discursos legitimados por el poder, sobre todo en tiempos de convulsión sociopolítica. Conforme a esto, a modo orientativo se proponen las siguientes preguntas para guiar la discusión: ¿Qué rol juegan los grafitis en la composición del palimpsesto urbano?; ¿Qué entendemos por graffiti cuando hablamos de esta expresión?; ¿Cuál es el aporte de los grafitis en la escenificación performática del estallido?

Aunque el principal propósito de este estudio no es realizar un detallado análisis lingüístico de las expresiones icónicas del estallido, de todos modos se examinan algunas de ellas con el objetivo de contextualizar el fenómeno.

Así, la discusión teórica comenzará con una genealogía de las expresiones textuales en los muros, continuará con la relación entre la política y los grafitis en Chile, para finalmente, desde los estudios culturales, analizar la polifonía del palimpsesto urbano como fenómeno sociocultural.

Un paseo por lo muros escritos

Cuando pensamos en la palabra grafiti, dependiendo de nuestras coordenadas geográficas, etarias y culturales, se nos vendrá a la mente una de las dos posibles variantes más dominantes que existen cuando se trata de definir esta expresión. Según el investigador Joan Garí (1995), cuando hablamos de grafiti aparecen dos modelos dominantes de influencia: uno vinculado a un modelo textual, heredero de la consigna política representado por las pintadas del Mayo del 68, y otro, de carácter pictórico vinculado a la cultura hip-hop nacida en Estados Unidos a comienzos de la década de los setenta¹. Estas dos vertientes de origen, la europea y la norteamericana, comparten en determinadas comunidades de hablantes la misma expresión idiomática para referirse a fenómenos diferentes. Este inconveniente conceptual nos obliga a especificar a cuál de las dos acepciones nos vamos a referir y, de paso, a revisar una parte de su genealogía.

Respecto al origen etimológico de la palabra grafiti, este viene del griego *graphein*, que significa "escribir", "dibujar", "garabatear". Probablemente, como señala Armando Silva (1988), por una relación metonímica derivada de *graphis*, que designa el carbono natural, un material usado con frecuencia en las inscripciones antiguas. Ahora bien, el referente etimológico más próximo a nuestros días deriva del italiano *graffiare*, y este del latín *scariphare* (incisión con un *scariphus* o elemento punzante para dejar huella en una superficie rígida). De este modo, sabemos que la etimología de grafiti alude directamente al hecho de realizar una inscripción en una superficie.

Estas primeras inscripciones datan de la antigüedad clásica, pero no es hasta el siglo XIX que, gracias a los hallazgos arqueológicos, aparece la primera referencia a la palabra *graffiti* documentada en enciclopedias y diccionarios de la época. Más tarde, a partir de la segunda mitad del siglo XX, el término se consolida como neologismo gracias a la irrupción de los nuevos medios de comunicación y el surgimiento de la sociedad de masas (Kozak, 2004). Sin embargo, con la masificación del grafiti hip-hop en la década de 1980 se da una curiosa inversión terminológica en ciertas comunidades lingüísticas. Dada su tradición textual, el término grafiti se había usado exclusivamente para referirse a inscripciones verbales, sobre todo las intervenciones textuales inscritas en los muros con una vocación política. Una vez aparecida la cultura del grafiti hip-hop, la prensa y la cultura norteamericana recoge el mismo término para referirse a esa nueva estética que estaba surgiendo en barrios como el Bronx de Nueva York. De este modo, el término grafiti se comenzó a utilizar en diferentes latitudes para referirse indistintamente a dos expresiones diferentes.

No obstante, en algunos países como España se da una situación diferente. Esta comunidad de hablantes adoptó tempranamente un concepto diferente para referirse a los textos escritos en

1 Enfatizamos que el llamado grafiti hip-hop tiene un componente más pictórico que textual, y en los casos en que se incorporan letras, en su mayoría se da por una función expresiva de autorreferencialidad o bien por la necesidad de delimitar un espacio y poseerlo en términos simbólicos; fenómenos que autores como Cooper y Chafant han denominado como *territorial function* (en Garí, 1995).

los muros: se trata del concepto de pintada. La elección de este término probablemente obedece a la misma lógica metonímica del carbón en *graphis*, ahora aplicado a la pintura. De tal modo, cuando apareció la cultura del grafiti hip-hop en España, esta no planteó ninguna dificultad conceptual ya que se contaba con un término diferente (pintada) que no necesitaba competir en su definición con el concepto recién llegado de grafiti (cultura hip-hop). Si observamos este caso particular, veremos que se da una caprichosa inversión conceptual. Esta consiste en el hecho de utilizar el concepto de pintada para referirse a las expresiones textuales inscritas en los muros, y usar el concepto de grafiti para referirse a las expresiones pintadas con spray, cuyo origen, como sabemos, deriva etimológicamente del verbo escribir o garabatear.

Respecto a la realidad chilena, antes de la llegada del grafiti hip-hop es posible documentar² el uso de la palabra grafiti para referirse a las consignas políticas, probablemente influido por los grafitis del Mayo del 68. Sin embargo, el concepto más extendido previo a la década de 1980 era el de rayado, o bien, el de rayado mural para las intervenciones de las brigadas muralistas. Así, al aparecer en escena la cultura del grafiti hip-hop, sucedió algo similar al caso español; el término rayado continuó usándose para definir las inscripciones textuales, mientras que la palabra grafiti se identificó casi con exclusividad a la estética del aerosol importada de Estados Unidos. Ahora bien, es importante señalar que actualmente estas categorías escasamente se dan en su forma pura, sobre todo con la influencia mutua que se dio con el pasar de las décadas entre muralismo, rayado mural, consignas textuales de todo tipo y grafiti hip-hop. La fusión de estas expresiones de distinta naturaleza, sumado al hecho de nominar con un mismo término a dos expresiones distintas, constata la existencia de una ambigüedad terminológica a la hora de utilizar el término de grafiti. Por esta razón, precisamente, es importante señalar que nuestro objeto de estudio no es el grafiti hip-hop, sino las llamadas pintadas (España) o, más específicamente para el caso chileno, los llamados rayados o grafitis de disidencia. De todos modos, por tratarse de un término más universal³, usaré la palabra grafiti, o grafiti de disidencia para referirme en ambos casos a las expresiones que aborda este estudio.

Para buscar la genealogía del grafiti, al menos el hito más remoto que ha sido documentado, debemos remontarnos como mínimo a la Grecia y Roma clásicas. Aunque el caso de Pompeya es el más icónico, dadas las características accidentales de su conservación, autores como Carmen Morenilla Talens hablan de las huellas que soldados mercenarios del siglo VI a.C. dejaron al inscribir sus nombres en estatuas y templos funerarios egipcios (Kozak, 2004). Ya en el ámbito editorial, el primer libro recopilatorio que se tenga registro es el CIL IV (*Corpus Inscriptionum Latinarum*) de 1871, que incluía más de 3.000 grafitos latinos. Unas décadas más tarde, en 1906 se publica el IG (*Inscriptiones Graecae*) correspondientes a los hallazgos de grafitos griegos (Kozak, 2004). Respecto a las temáticas, estas aludían con frecuencia a contenidos eróticos, sobre

2 Un ejemplo de ello es el nombre de una acción realizada por Raúl Zurita en 1982 titulada *Grafitis en el cielo*, aparecida en la revista del mismo año editada por el Colectivo Acciones de Arte (CADA).

3 En el caso de Argentina, según la investigadora Claudia Kozak (2004), la expresión grafiti -para referirse a toda inscripción predominantemente textual hecha de forma ilegal en un muro- comenzó a ganar fuerza en la década de 1980. Bajo esta lógica, Kozak agrupa todo tipo de inscripciones hechas en un muro bajo el concepto de grafiti; sin embargo, dependiendo de la función y su recurso comunicativo, se pueden subdividir en grafitis hip-hop, grafitis personales, grafitis de leyenda, etc.

todo los grafitos pompeyanos y romanos. Otras temáticas importantes eran los referidos a temas religiosos, comerciales, personales y políticos. Será este último aspecto el responsable del resurgimiento de mensajes realizados en espacios públicos. En efecto, la propaganda política de fines del siglo XIX y principios del XX, al carecer de otros medios masivos, se sirvió de los muros urbanos para instalar sus mensajes de adhesión política. En el escenario latinoamericano, el artista mexicano David Alfaro Siqueiros fue una figura influyente en la revitalización de los muros como un medio de expresión política. Como señala Kozak, en la década de 1930 en Argentina, Siqueiros contribuyó con nuevas técnicas para agilizar la producción de mensajes políticos, una de ellas la plantilla del estencil (2004). En el caso de Chile, la visita de Siqueiros en la década de 1940 contribuyó al revisionismo iconográfico de una identidad americanista y social que posteriormente se vería reflejada en las brigadas muralistas surgidas en Chile al final de la década de 1960 (Oyola, 2012). La Brigada Ramona Parra (BRP) del Partido Comunista y la Elmo Catalán (BEC) de las juventudes socialistas, como afirma Sandoval, fueron las grandes protagonistas de los muros a comienzos de la década de 1970.

El día de la elección de Allende, el 4 de septiembre de 1970, marcó el inicio de una nueva fase del brigadismo con la incorporación de imágenes y colores en los rayados murales de la BRP. Surgió un brigadismo cercano a la práctica artística, de gran calidad, a lo que la BEC reaccionó, primero intentando emular los murales de la Ramona Parra, pero luego desarrollando una práctica muralística también de gran calidad, con una importante influencia del muralismo mexicano. (2001: 31-32).

En el contexto europeo, a fines de la década de 1960 en Francia, las pintadas del Mayo del 68 estaban llenando las calles de París con sus mensajes de imaginativa disidencia. Dichos grafitis se elevaron como las consignas del movimiento, y por tanto, adquirieron un protagonismo semántico, político y performático que no está muy lejos de los fenómenos ocurridos en el ESCH. Si tuviéramos que señalar un fenómeno global que marcó un hito respecto a los grafitis de disidencia, y por tanto, una clave importante para establecer su genealogía, tendríamos que ubicar a los grafitis del Mayo francés como aquel hito fundacional del siglo XX.

La catarsis del grafiti en la transición política chilena

Con la llegada de la dictadura de Pinochet en septiembre de 1973, Chile comenzó una etapa de dura represión y persecución política. La ocupación de los muros antes del golpe de estado había estado signada por los esfuerzos propagandísticos de los diferentes partidos políticos y sus respectivas brigadas. Pero con el comienzo de la dictadura y la militarización de los espacios públicos, la inscripción de consignas en los muros por parte de los disidentes del régimen se volvió una práctica de alto riesgo. Incluso, como señala Sandoval, hubo muralistas que fueron fusilados frente a sus propios murales (2001). Esta condición se tradujo, a grandes rasgos, en la autocensura mural de la disidencia⁴. Sin embargo, la represión de la dictadura no impidió que aparecieran brigadas poblacionales y talleres populares como el Taller de Pintura Popular, en Villa Francia, o la Agrupación de Plásticos Jóvenes, entre otros. Otro hito importante en el muralismo político

4 Quizás la excepción emblemática de esta autocensura sea el caso de la populosa comuna de La Victoria, donde las fuerzas policiales evitaban entrar debido a la fuerte resistencia de sus pobladores.

popular se dio en 1988, días antes del plebiscito; en la carretera Norte-Sur de Santiago “gran cantidad de brigadas y de talleres populares, estudiantes y artistas, cubrieron en unas horas cientos de metros de los muros de la carretera y alrededores,” (2001:46).

En el ámbito experimental, grupos inspirados en las corrientes neovanguardistas como el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) incursionaron con un arte “refractario”; una desviación respecto a la tradición anterior, un arte no aprovechable por el sistema de intercambio de la lógica totalitaria (Richard, 1994). Esta propuesta, surgida como una manifestación de disidencia política al régimen de Pinochet, obedecía a la consigna benjaminiana de crear un arte de la negación y de la desviación: por un lado, se intentaba escapar del autoritarismo y la censura de la dictadura militar; y por otro, desviarse de los reduccionismos ideológicos caracterizados históricamente por el arte panfletario, más directo y explícito. De este modo, el C.A.D.A. se transformó en una fuerza creativa que durante dos décadas, en plena dictadura, instaló la consigna situacionista de unir el arte con la vida. Esta escena de avanzada marcó un punto de inflexión en el origen de las acciones de arte realizadas en los espacios públicos⁵. Algunas de sus efímeras intervenciones incorporaron también la inscripción de consignas y proclamas con un componente más referencial (“NO+”, “Las mujeres votamos NO+”).

De acuerdo a lo anterior, podemos convenir que los rayados murales y las exploraciones artísticas de disidencia surgieron como respuesta a una necesidad imperiosa de encontrar un medio de expresión capaz de contrarrestar la censura y el discurso oficial de la dictadura, y en última instancia, instalar una voz crítica de denuncia, un desahogo catártico. En un contexto donde la participación civil estaba reducida a su mínima expresión, es decir, se asistía a una amputación de “lo público”⁶, el muro podía conferirle a la ciudadanía una pequeña cuota de representación a través de sus consignas. “Se denunciaba la cesantía, la pobreza, la tortura, la desaparición de gente” (Sandoval, 2001:44). Estas temáticas, urgentes para la época, darían paso a expresiones con una vocación diferente una vez terminada la dictadura.

Con la llegada de nuevos medios de comunicación y con el retorno de muchos exiliados políticos, a comienzos de la década de 1990 la estética de la cultura hip-hop comenzó a invadir tímidamente las calles de Santiago (Figueroa, 2006). Paralelo a este nuevo fenómeno, los grafitis de leyenda ingeniosa se volvieron más frecuentes. Sin embargo, aunque había acabado la dictadura, el grafiti seguía teniendo un carácter proscrito. De cualquier modo, esto no fue impedimento para que, una vez llegada la democracia constitucional, y con ello el fortalecimiento de una economía neoliberal de carácter global, los muros reflejasen los nuevos tiempos. Así se puede observar en un grafiti⁷ frecuente de la década de 1990 en la zona norte de la capital: “Cristo viene, lo trae la Pepsi”.

5 Antes del CADA en Chile, en la década de 1950, se habían dado pequeños experimentos de arte urbano. Uno de los mejor documentados es El Quebrantahuesos de Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky realizado en 1952. Se trata de una intervención en diferentes lugares públicos hecha a partir de recortes de periódicos adheridos a los muros. Una mezcla entre el cadáver exquisito, ideada por los surrealistas, y la desviación, practicada por los situacionistas.

6 Nos referimos a lo público en el sentido señalado por Habermas (1994): un espacio de producción e intercambio de opiniones y discursos en el cual la sociedad civil se da forma a “sí misma”.

7 Este tipo de grafiti, según las categorías de Kozak, estaría dentro de los grafitis de leyenda ingeniosa. Otros autores, dentro de los que me incluyo, preferimos usar la categoría de pintada poética. Para un detallado estudio revisar artículo: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/logos/v26n2/a06.pdf>

Es en este nuevo contexto político que tanto el grafiti hip-hop como los grafitis personales o de barras de fútbol comienzan a proliferar por todo el país, y se suman al repertorio de grafitis que ya existían, en este caso, los grafitis de consigna política representados sobre todo por la Brigada Chacón creada en 1989⁸.

Una forma de entender este giro de paradigma consiste en la constatación de que los muros siempre han expresado el verdadero zeitgeist de una época; han sido los portadores de la contingencia social y en ellos es posible advertir aquel otro discurso que opera como contrapunto del discurso que los medios oficiales imponen.

Visto de este modo, no sorprende que con la apertura de Chile a una economía global de mercado, inaugurada en la década de 1990, las influencias culturales provenientes de Estados Unidos y Europa permearan la sociedad chilena y sus prácticas sociales. La incorporación de la cultura hip-hop, y con ello la estética del grafiti, fue un fenómeno transversal en todas las recuperadas democracias latinoamericanas. Del mismo modo, con el paso de los años otras manifestaciones de arte urbano se incorporaron al repertorio callejero. Los estenciles, las instalaciones itinerantes, la fusión del muralismo de influencia latinoamericana con la cultura del grafiti, o los afiches artísticos de gran formato aparecidos en el estallido, son todos ellos deudores de una transición política, estética y sociocultural que se fue "cocinando a fuego lento". De este modo, y tras aquel largo periplo evolutivo, esta cultura muralista -tantas veces contenida- tuvo otra gran ocasión de responder a la contingencia, y lo hizo a la altura de las circunstancias; el arte urbano en todas sus dimensiones contestatarias se había fortalecido para plantar cara a un paradigma político viciado y desigual. Los muros volvían a tomar la palabra.

El palimpsesto⁹ de la ciudad neoliberal

La ciudad como un lenguaje o como un texto ha sido una visión ampliamente difundida por algunos pensadores, principalmente vinculados e inspirados en la semiología de Roland Barthes. El mismo Barthes señala a este respecto: "La ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente" (Barthes, 1990:264).

Si la ciudad es un lenguaje, como se afirma aquí, si es portadora además de un discurso, en tanto significantes que interpelan por su significación, para practicar una óptima lectura habría que considerar no solo la mutabilidad de esos significados a lo largo del tiempo (componente diacrónico), sino también la interrelación con otros significados en un mismo momento (componente sintáctico). Se trataría pues, de una suerte de exégesis urbana en la que además los mismos significantes pueden ser demolidos, remodelados y reescritos por los nuevos intereses del quehacer urbanístico. Quien mejor que Víctor Hugo -un verdadero maestro

8 Muchas de las frases de la Brigada Chacón realizadas en la década de 1990 podrían considerarse casi proféticas considerando la coyuntura actual de Chile. Algunas frases que dan cuenta de este ideario son: "La constitución del 80 apesta, un plebiscito y chao"; "¡A vivir sin violencia! Quien te quiere no te aporrea"; "¡El cambio de verdad! Democratizar la democracia!"; "La actual Constitución... no pasa ningún test democrático" (Sandoval, 2001:69).

9 Entendemos el concepto en su acepción oficial, es decir; un texto sobrescrito en una misma superficie con el objetivo de economizar recursos. La idea es también extensible a la arquitectura y con frecuencia se usa indistintamente el concepto de collage para referirse a esta superposición de estilos y semas. En el aspecto filosófico, el marxista Frederic Jameson se refirió al "pastiche" de la posmodernidad y su falta de historicidad.

de la arquitectura para muchos especialistas- para afirmar que: "Esto matará aquello. El libro matará el edificio." (Choay, 1983:498). Si Víctor Hugo pudo ver en el advenimiento de la imprenta, en tanto dispositivo técnico, promotor y difusor de nuevas ideas, una antítesis a la gramática de piedra que constituía la arquitectura medieval, en la transición de la Galaxia Gutenberg hacia la Galaxia Transmedia Neoliberal se constata que los significantes arquitectónicos también pueden ser deconstruidos y demolidos. Podríamos hablar entonces de una gramática de la ciudad, y por tanto, de una morfología y una sintaxis; es decir, de la estructuración de unidades que, dadas sus funciones, conforman una categoría reconocible y particular (hospitales, centros comerciales, barrios residenciales, etc.), y la relación y concurrencia que se establece entre estas categorías.

Un ejercicio ilustrativo a este respecto consiste en analizar las plazas cívicas de nuestras ciudades, aquellos espacios a los que la ciudadanía les ha concedido históricamente un lugar central. ¿Qué nos encontramos cuando analizamos estos espacios? Probablemente; una iglesia, la gobernación municipal, un exitoso banco, una empresa de telefonía donde antes estaba la oficina de correos, un gran centro comercial donde antes estaba el teatro, etc. Este lenguaje, siguiendo la metáfora, podríamos afirmar que se estructura y evoluciona en función de los intereses de sus hablantes y de su propio ejercicio. ¿Pero se trata de un ejercicio democrático que tienda a la representatividad de sus hablantes, o más bien se trata de una imposición normativa que obedece exclusivamente a intereses económicos y de poder? Para autores cercanos a la tradición marxista como Henri Lefebvre o el geógrafo David Harvey el espacio urbano es un lugar de disputa y de conflicto (Harvey 2016). En él operan fuerzas antagónicas que mantienen una constante tensión, y las consecuencias de esta disputa se reflejan en la imposición de unos intereses que en términos espaciales tienen su correlato tanto en lo material como en lo simbólico. Para Harvey, en las sociedades contemporáneas esta imposición de intereses surge de la oportuna alianza entre gobiernos democráticos sometidos a la disciplina presupuestaria, y la especulación inmobiliaria ejercida por inversionistas privados (2016). La recalificación del suelo urbano proyectada para unos usos que puedan generarle más ganancia a esta coalición es la tónica de las ciudades neoliberales. La imposición de esta lógica mercantil ejecutada por las administraciones locales y secundadas por el saber urbanístico, según la crítica lefebvrea, da cuenta del verdadero propósito del urbanismo: ser una máscara concebida por la ideología. Visto de este modo, y con más de cinco décadas a su haber, la crítica lefebvrea resulta tan certera como vigente.

He aquí por qué nos hemos visto obligados a denunciar al urbanismo como un disfraz y como un instrumento al mismo tiempo: disfraz del Estado y de la acción política, instrumento de los intereses ocultos en una estrategia y en una socio-lógica. El urbanismo no trata de moldear el espacio como una obra de arte. Ni según razones técnicas, tal y como lo afirma. Lo que modela es un espacio político (Lefebvre, 1972:185).

Si la gobernanza de las ciudades chilenas, especialmente a partir de mediados de la década de 1970, se alejó de un proyecto desarrollista para en su lugar ser reemplazado por un proyecto que obedeciera a la lógica de mercado (Valencia, 2006), cabe preguntarse si es posible en el actual contexto chileno subvertir esa lógica, es decir, ¿es posible deconstruir esa gramática, al menos provisionalmente?

Uno de los colectivos artístico-políticos que planteó una alternativa para enfrentar los edictos racionalistas del urbanismo oficial fueron los situacionistas. Este grupo de posvanguardia, formado en 1957 y liderado por Guy Debord, propuso una serie de estrategias para acabar con la petrificación de las fuerzas creativas de lo cotidiano que las ciudades capitalistas intentaban modelar. Su proyecto, el urbanismo unitario, estaba lejos de ser una disciplina con pretensiones científicas; muy por el contrario, consistía en una serie de propuestas experimentales capaces de deconstruir provisionalmente la instrumentalización del espacio urbano. "El urbanismo unitario no es una doctrina urbanística, sino una crítica al urbanismo", afirmaba la Internacional Situacionista (VV.AA., 1999: 174).

Con excepción de las incursiones de Constant y su New Babylon¹⁰, en lugar de idear proyectos concretos de una habitabilidad alternativa como respuesta al urbanismo hegemónico, los situacionistas se lanzaron a la creación de arquitecturas performáticas y efímeras. Una de las estrategias más practicadas por Debord y su grupo fue la creación de situaciones, definidas estas como: "un momento de la vida concreta, deliberadamente construido por medio de la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos" (1999:17). Dicho de otro modo, la situación construida consistía en instalar dinámicas experimentales -lúdicas, creativas y subversivas- en espacios dominados por la hegemonía urbana. La instalación de estos "paréntesis" situacionales en medio de la vida real estaba estrechamente articulada al lugar y al momento. Otras estrategias de esta guerrilla cultural consistían en la deriva, la psicogeografía y el desvío¹¹. Este último, en tanto intervención material de espacios oficiales, emparentado directamente con la acepción de grafitis que abordamos aquí.

La intervención de textos o de imágenes no autorizadas en el decorado urbano plantea inevitablemente la pregunta por la legitimidad de estas prácticas, como también por quiénes son los que detentan esa legitimación. Las vallas publicitarias y otras gigantografías comerciales que decoran los espacios públicos son condenadas con poca frecuencia por parte de la sociedad civil, a diferencia de intervenciones como los grafitis y otras manifestaciones proscritas. En este sentido, es posible comprender que la discursividad del espacio urbano se mantiene tensionada por una competencia simbólica entre los diversos agentes que participan en dicha disputa; se da en ella una suerte de dialéctica territorial. Este campo en disputa¹², por un lado, está prefigurado por quienes defienden una ciudad aséptica, sin contaminaciones y perturbaciones visuales; un decorado urbano apolíneo, sin intrusiones indeseables. Estos ciudadanos disciplinados, junto a las administraciones locales, combaten todo tipo de insurrecciones estéticas que atenten contra la imagen y el decorado de la ciudad ideal burguesa; un modelo urbano pensado tanto para una fácil asimilación como también para un consumo pasivo de parte de

sus habitantes y visitantes¹³. Por el otro lado están quienes no tienen esta concepción inmaculada del espacio público; muy por el contrario, ven a este como un espacio de encuentro, identidad y participación; un lugar para apropiarse en el sentido que señala Delgado (2008), es decir, "apto para, apropiado para". Estas apropiaciones no tienen por qué necesariamente estar motivadas por el hecho de dejar una huella autorreferencial; el "yo estuve aquí" tan propio del tag. Se trata, más bien, de la posibilidad de practicar una urbanidad que no obedezca tanto a una lógica utilitaria ni territorial, como sí a una de tipo relacional, social, poética¹⁴. Al irrumpir este tipo de interacciones en el espacio público, emergen vínculos y asociaciones humanas cuyos umbrales permiten la performatividad de lo social; una sociabilidad capaz de conservar la cualidad de la alteridad y la coexistencia social (Stavrídes, 2016). Dichas prácticas espaciales bien podrían constituir pequeños paréntesis de aquello que el mismo Foucault definió como espacios heterotópicos¹⁵.

En esta misma línea, según el urbanista Paolo Cottino, la tradición dominante del urbanismo ha tendido a encuadrar todo tipo de prácticas de disenso; ha combatido el desorden y la espontaneidad urbana. Para el urbanista italiano, el modo de habitar indisciplinado no es un sinsentido y lo que se suele llamar desorden no significa exclusivamente la negación de todo orden (2005). La ciudad imprevista, continua Cottino, expresa la opción por un orden distinto, una forma alternativa de organizar la convivencia de la diversidad, con ella se mantiene viva una instancia crítica respecto a los modos de vida impuestos por la modernidad. La ciudad imprevista y sus manifestaciones son una muestra legítima de cómo las ciudades intentan zafarse del afán de homologación que los procesos globalizadores de los sistemas reguladores intentan imponer. Después de todo, estas prácticas de disenso ciudadano, en tanto lógicas extra-ordinarias de organización informal, movidas por el acuerdo mutuo y el aprovechamiento del recurso ciudad, son las que verdaderamente constituyen espacios de intercambio, comunicación y cooperación, y por tanto, son ellas las que representan el genuino sentido de "lo urbano".

En el caso particular de los grafitis de insurrección política, estos estarían trabajando en dos frentes simultáneos de disidencia: uno vinculado a la irrupción material del paisaje urbano en tanto disrupción proscrita de dicho decorado, y el otro, vinculado a su irrupción semántica en tanto mensaje subversivo dirigido al gobierno del presidente Sebastián Piñera.

Así, la aparición consistente de los grafitis del estallido social chileno constataría el triunfo provisorio de un tipo de discurso subalterno, en este caso, los grafitis de disidencia sociopolítica. Dicho discurso, fortalecido durante el estallido, y ahora investido como un sólido contrapunto del poder oficial, es portador directo del malestar de una ciudadanía insatisfecha y descontenta con el modelo económico y la gestión del gobierno. Se trata, en efecto,

10 El artista neerlandés Constant, fundador de CoBra y posteriormente parte de la IS, proyectó conceptualmente su New Babylon: una ciudad nómada del futuro en la que la tierra sería una propiedad colectiva y el trabajo estaría automatizado, de modo que el tiempo disponible de su ciudadanos sería utilizado para el juego creativo y la experimentación artística (Constant, 2009).

11 El détournement o desvío consiste en la integración de diferentes producciones visuales sacadas de su contexto original, y dispuestas en una nueva construcción. De esta forma, cada elemento reaccionario utilizado en la creación queda desprovisto de su sentido original; su sentido se "desvía" hacia nuevas y subversivas interpretaciones.

12 Se recurre a la acepción de campo elaborada por Bourdieu. Esta se refiere a una red de relaciones entre posiciones objetivamente definidas; un espacio donde las jerarquías que conforman la estructura imponen la obtención de beneficios específicos.

13 Francesc Muñoz acuña el término: urbanalización. Este hace alusión al modo en que los paisajes urbanos de diferentes partes del mundo están experimentando una transformación homogenizante y estandarizada; viviendas, carreteras, centros comerciales, todos estos equipamientos se replican con independencia de su lugar, a la vez que componen una narración más plana y de fácil asimilación y consumo. (Muñoz, 2008).

14 En mi tesis doctoral desarrollo el concepto de gesto peripoiético. Con este me refiero a aquella pulsión lúdica-subversiva de quien intenta, por medio de una intervención lúdica, poética o artística-subversiva, deconstruir el uso habitualmente previsto para un espacio público. (Valenzuela, 2020).

15 Según Foucault un espacio heterotópico es un espacio que funciona bajo condiciones no hegemónicas. Describe aquellos espacios que no tienen otra líneas de sentido o relaciones con otros lugares fuera de los que inmediatamente encuentra el ojo (1999).

de la emergencia de un espacio heterotópico legitimado por la propia ciudadanía adherente al estallido; una polifonía discursiva que demanda un espacio significativo de representación frente a dicha coyuntura.

Si la gobernanza de las ciudades chilenas durante las últimas cuatro décadas estuvo concebida y concedida a las pretensiones de flujos productivos, a un habitar disciplinado, al control y la vigilancia ciudadana, y al consumo pasivo de experiencias petrificantes, gracias al estallido estas fueron devueltas provisoriamente a la celebración de la disidencia. Como señala Dittus: “Una nueva apropiación del espacio público ha llegado para quedarse” (2019). Las manifestaciones sociales que llenaron las grandes avenidas de Chile durante el ESCH lograron darle forma y sentido a la emergencia de un pequeño paréntesis de erótico vitalismo entre la hasta ahora dominante razón instrumental.

Textos-no-cautivos. Sobre la naturaleza de algunos textos del ESCH

Como se ha mencionado en la introducción, existen ya algunas publicaciones que se han hecho cargo de compilar las frases más ilustrativas del ESCH. Algunos de estos títulos son: Alienígenas (Quiroga y Pastén, 2020) y Hablan los muros (Molina, 2021). Considerando el objeto de este estudio -orientado principalmente a las implicancias socioespaciales del fenómeno, más que al análisis estadístico de sus categorías-, se ha optado por un análisis breve de algunos de los grafitis más ejemplares aparecidos en Santiago durante el ESCH.

(*Ver anexo de las imágenes al final de las referencias bibliográficas)

Frase	Comentario del texto	Comentario del medio gráfico
Chile despertó. (imagen 1)	Esta es la consigna por excelencia del ESCH. Aparece con mucha frecuencia, tanto en los muros como en las pancartas de las movilizaciones.	La imagen de letras rellenas pintadas con spray sugiere una influencia del grafiti hip-hop.
No son 30 pesos, son 30 años. (imagen 2)	La frase alude directamente al detonante del ESCH (el alza del pasaje del Metro) invirtiendo el argumento por uno de carácter más histórico: los 30 años del fracaso de la promesa de un Chile más justo hecha por la Concertación.	Otra consigna que aparece con mucha frecuencia. Esta imagen en particular está pintada con spray sobre una plantilla. Una técnica introducida en la década de 1940 en Chile, pero que ha cobrado gran protagonismo en el arte urbano durante las últimas dos décadas.
Hasta que la dignidad se haga costumbre. (imagen 3)	El concepto de dignidad está presente en muchas de las consignas del ESCH, y particularmente esta frase es una de las más frecuentes.	En este caso, la frase está escrita con pintura spray a mano alzada. La centralidad de su ubicación y la extensión de la frase puede haber obligado al escritor a decidirse por una frase sin ornamentos.
El estado opresor es un macho violador. (imagen 4)	Los discursos feministas también tuvieron una fuerte presencia durante el estallido. Dentro de estas demandas, esta frase es una de las más inscritas en los muros.	En la imagen de esta frase se opta por una construcción más elaborada. Una tipografía más cercana a las brigadas muralistas que a la estética del grafiti hip-hop.
Estamos peor, pero estamos mejor. Porque antes estábamos bien pero era mentira, ahora estamos mal pero es verdad. (imagen 5)	Esta frase la destaco porque a pesar de que no aparece con frecuencia escrita en los muros, gracias a la originalidad de su composición ha trascendido de los muros reales a diferentes espacios virtuales y redes sociales.	El texto de la imagen se caracteriza por un trazo simple hecho con pintura en spray. Igualmente, dada la extensión de la frase, el escritor optó por un texto sin ornamentos ni otros elementos gráficos.
No + Sename. (imagen 6)	La crítica de la ciudadanía sobre el papel que juega esta institución (Servicio Nacional de Menores) ha puesto esta consigna como una de las más representativas del ESCH.	En la imagen se aprecia una tipografía sencilla en la que se incorpora un color de relleno. La construcción sintáctica, No+, es un componente que tiene antecedentes de larga tradición política.
Chúpalo Karol Dance/ Evade!/ Sorry mami=vine a la marcha. (imagen 7)	En este caso la alusión ofensiva a algunas figuras de televisión convive con otra frase imperativa y con otra de carácter postal; como si el muro fuera un espacio donde colgar un recado para un interlocutor que espera respuesta.	En esta imagen se puede apreciar de forma literal la idea del palimpsesto. El carácter dialógico del muro permite que estos tres mensajes inscritos por diferentes sujetos puedan coexistir en diferentes planos, pero siendo parte de una misma composición más amplia.

Uno de los aspectos que destacan al analizar las imágenes de los textos es que no existe uniformidad alguna en la tipografía de las frases, salvo algunas coincidencias de estilo, pero que obedecen a una necesidad circunstancial más que a una necesidad programática, como era el caso de las brigadas muralistas. Otro aspecto que llama la atención, y que es predominante en los grafitis del ESCH, es que no tienen firma ni autoría. Se trata, en efecto, de voces anónimas que no buscan participar de ningún reconocimiento autorial. Esta constatación confirma la idea de una voz colectiva; un coro polifónico enunciado desde un anonimato que no pretende hacer ostensible ni su identidad ni su singularidad personal. Habría que preguntarse aquí si dicha decisión obedece a una estrategia de evasión de los mecanismos de control y persecución política, o más bien se relaciona con la eventual inutilidad de una huella identitaria personal, incluso en la forma de un seudónimo. Aquí podemos ver una clara diferencia respecto al contenido más extendido del grafiti hip-hop, a saber, su necesidad de autorreferencialidad. Pues como señala Garí, cuando hablamos de las firmas o tags del grafiti hip-hop es frecuente ver que el texto o el dibujo lo constituye la propia firma, es decir, en lugar de haber un dibujo o texto sin firma, lo que hay es una firma sin texto. (Garí, 1995). Se sugiere aquí, respecto a este último punto, que un aspecto clave para distinguir a los grafitis hip-hop está dado por el contenido de su intención comunicativa y territorial, y no tan sólo por su componente estético.

A pesar de estas diferencias, el grafiti hip-hop de carácter ilegal, los rayados o grafitis de disidencia, o las intervenciones en dictadura que hemos comentado comparten una vocación disruptiva y una naturaleza subversiva que están directamente vinculadas al origen proscrito de cada una de estas intervenciones. Sin embargo, las condiciones socioculturales de las ciudades contemporáneas han permitido que estas prácticas disidentes se integren cada vez con más frecuencia a los programas culturales de los gobiernos locales como parte de una estrategia de inclusividad social, pero también en muchos casos con una evidente intención de rédito turístico¹⁶. La posmoderna paradoja de esta situación está perfectamente ilustrada en una pintada hecha en Buenos Aires recogida por Kozak: "Lo único que faltaba: ¡que legalicen el graffiti!", (2004:136).

En virtud de lo anterior, los textos del ESCH aquí comentados, a pesar de su origen proscrito y de su disidente vocación, siempre estarán sujetos a la apropiación del capitalismo cultural de las sociedades neoliberales. Una forma de evitar que estos sean domesticados para su instrumentalización es, por un lado, manteniendo su naturaleza de impenitente subversión, y por otro, -siguiendo a Guy Debord- evitando su consagración como espectáculo. El creciente interés editorial sobre las publicaciones alusivas al ESCH, siguiendo lo señalado por De Certeau con el Mayo francés, podría ubicar este debate (la instrumentalización de estas prácticas) en una delgada y oscilante línea de perspectivas. Después de todo, y como señalaron los situacionistas, no hay un gesto lo suficientemente radical como para que la ideología no intente recuperarlo¹⁷.

16 Sin ir más lejos, en la última etapa del ESCH ya se promocionaban algunas rutas del "arte del estallido" pensadas principalmente para turistas extranjeros. Una de ellas llamada Chile Despertó free tour, era promocionada desde la plataforma Airbnb y tenía un costo de \$25.

17 Aparecida en un comic que anuncia el número 11 de la revista Internationale Situationiste.

Conclusiones

Si para Henri Lefebvre (1975) la crisis de la ciudad está aparejada también a la crisis de las instituciones, lo que instala la performatividad del ESCH es precisamente el reclamo legítimo de una ciudad más abierta a las demandas de los diversos agentes que conforman una sociedad. En este sentido, el derecho a la ciudad, tan defendido por el pensador francés, encuentra en los grafitis del ESCH un espacio heterodoxo de participación ciudadana. A su vez, en el cuestionamiento de los discursos oficiales que dominan el decorado urbano se advierte una forma de interpelación directa por acceder a una mayor injerencia en la definición de políticas públicas y, de forma menos directa, también a las políticas urbanas dictadas por la autoridad.

Respecto al contenido de estos textos, ya sea si les llamamos grafitis, rayados o pintadas, más allá de las aportaciones semánticas que estas textualidades puedan contener y de sus diferentes nomenclaturas, la inscripción de discursos subalternos en los muros de la ciudad subraya la posibilidad de democratizar la composición del palimpsesto semiótico que constituye este gran lienzo. De este modo, dentro de la performatividad textual de la ciudad, tradicionalmente dominada por la publicidad y las señaléticas viales, se abre un flanco que es capaz de invertir provisionalmente esas jerarquías. La emergencia de este espacio heterotópico revela el imaginario latente de unos grupos sociales cuya discursividad ha sido tradicionalmente censurada por los poderes fácticos. En términos generales, este tipo de inscripciones se emparentan en varios aspectos con las consignas del Mayo francés; el carácter político e imaginativo de estas pintadas, sumado a la estética activista de las revueltas, nos confirman que todo estallido social tiene su correlato con un estallido visual. En el caso del ESCH, se constata que la iconografía de las intervenciones textuales son el resultado de un cruce de influencias signado por una tradición muralista y los aportes estéticos de las diferentes coyunturas socioculturales que ha experimentado el país.

Dicha estética, además de la épica que acompaña a toda revolución social, cobra un protagonismo superlativo a la hora de difundir y dotar de una presencialidad indiscutible al estallido. La proliferación de imágenes y/o vídeos adquieren una magnitud desorbitante gracias a los nuevos dispositivos tecnológicos, y por tanto, la rebelión se vuelve un hecho global que puede tener resonancias en la opinión pública de otros lugares del mundo¹⁸. De esta forma, la ciudad y su rebelión también es exportada en su carácter de acontecimiento, pues como señala Baudrillard con tediosa resignación: "efectivamente, incluso la Revolución sólo puede ocurrir si su espectáculo es posible", (Plant: 2008:248).

Así las cosas, la llamada selva de cemento, esa proverbial metáfora en la que se entrecruzan de forma simbiótica y compleja una serie de imágenes, discursos, deseos, flujos económicos y conflictos de poder, nos interpela continuamente a descubrirla y a interactuar con ella, a sabiendas que nunca podremos abarcarla en su total dimensión. Y es que, como dice García Canclini (1997), no existe una única ciudad, sino tantas como imaginarios posibles; la ciudad es una elaboración simbólica subjetiva y no sólo una realidad empíricamente observable.

18 Tras las duras medidas represivas cometidas por las fuerzas policiales en el ESCH, artistas de muchas ciudades del mundo (Nueva York, París, Berlín, Shanghai, Buenos Aires, entre otras) proyectaron frases de apoyo al pueblo chileno en los frentes de importantes edificios públicos.

Se trata pues, de la fusión semiológica entre la llamada *civitas* -su composición humana- y la *urbs* -su aspecto físico y material-. Un continente que, tanto él como su contenido, no paran de resignificarse puesto que son las propias comunidades y grupos sociales que, con la proyección de sus deseos, contradicciones e intereses, prefiguran directa o indirectamente aquella ciudad que se materializa.

De la misma forma en que el lingüista francófono Ferdinand De Saussure definió la diferencia entre lengua y habla, entendida la primera como un sistema/estructura, y la segunda como el modo particular en que los individuos utilizan una lengua, el uso que hacemos de la ciudad también puede responder a modos personales y genuinos de usar esa "lengua"; entre ellos, las intervenciones de disidencia política. Porque a pesar de que siempre exista una estructura, siguiendo con la analogía, siempre cabe la posibilidad de poner en juego otros modos de uso cuya capacidad resida, precisamente, en agitar, desafiar, y en última instancia; cuestionar la propia estructura.

Bibliografía

AA.VV. (1999). *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista internationale situationiste (1958-1969)*. Navarro, L. (trad.) Madrid: Literatura Gris.

AA.VV. (2020). *Alienígenas. El estallido social en los muros*. Santiago: Editorial ocho libros.

AA.VV. (agosto de 1982). *Graffitis en el cielo. Colectivo acciones de arte*. Ruptura. p.12.

Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica*. Alcalde, R. (trad.) Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1992). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.

Constant (2009). *La Nueva Babilonia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Cottino, P. (2005). *La ciudad imprevista*. Barcelona: Bellaterra.

Choay, F. (1983). *El urbanismo. Utopías y realidades*. Del Castillo, L. (trad.) Barcelona: Editorial Lumen, S.A.

Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Pardo, J.L. (trad.) Valencia: PRE-TEXTOS, 2003.

De Certeau, M. (1995). *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. Pescador, A. (trad.) México: Universidad Iberoamericana.

Delgado, M. (2008). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Dittus, R. (2019). *Las paredes hablan en Chile: crisis social, grafiti y arte callejero*. Revista Chilena de Semiótica, 12 (198-214).

Figueroa, G. (2006). *El grafiti Hip-hop en Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Foucault, M. (1999). *Espacios diferentes en Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.

García Canclini, N. (1997). *Imaginario urbano*. Buenos Aires: Eudeba.

Garí, J. (1995). *La conversación mural. Ensayo para una lectura del grafiti*. Madrid: FUNDESCO.

Habermas, J. (1994). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Doménech, A. (trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Harvey, D. (2016). *Ciudades Rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Santiago: Sátira Ediciones.

Kozak, C. (2004). *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Lefebvre, H. (1972). *La revolución urbana*. Nolla, M. (trad.) Madrid: Alianza Editorial. (1975). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.

Molina, R. (2020). *Hablan los muros. Graffitis de la rebelión social de octubre de 2019*. Santiago: LOM Ediciones.

Marcuse, H. (1981). *Eros y civilización*. García, J. (trad.) Barcelona: Editorial Seix Barral.

Muñoz, F. (2008). *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.

Oyola, K. (2012). *El arte muralista como instrumento político: sus influencias, objetivos y transformaciones coyunturales en Chile (1960-2000)*. Revista Faro (14).

Plant, S. (2008). *El gesto más radical. La Internacional situacionista en una época posmoderna*. López, G. (trad.) Madrid: Errata naturae editores.

Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Editorial CUARTO PROPIO.

Sandoval, A. (2001). *Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón*. Santiago de Chile: Ediciones SUR.

Silva, A. (1988) *Graffiti: una ciudad imaginada*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Stavros, S. (2016). *Hacia la ciudad de umbrales*. Abasolo, O. (trad.) Madrid: Ediciones Akal.

Valencia, M. (2016). *La ciudad del libre mercado. Emergencia del neoliberalismo y transformaciones en el espacio metropolitano. El caso de Santiago de Chile. 1975-1985*. Revista DU&P. Diseño urbano y paisaje. 3 (7) 2-22.

Valenzuela, M. (2016). *Pintadas poéticas en la ciudad: una propuesta de identificación genérica*. Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura 26 (2), 197-216. (2020). *El gesto peripoético. Una propuesta conceptual basada en las prácticas situacionistas de las ciudades contemporáneas (tesis de doctorado)*. Universidad de Barcelona, Barcelona.

Anexos



Imagen 1: <https://n9.cl/r0mf5>



Imagen 2: <https://n9.cl/arfl>



Imagen 3: https://issuu.com/descaro/docs/hasta_que_la_dignidad_se_haga_costumbre_derechos: Diego Rojas Rodríguez



Imagen 3: https://issuu.com/descaro/docs/hasta_que_la_dignidad_se_haga_costumbre_derechos: Diego Rojas Rodríguez

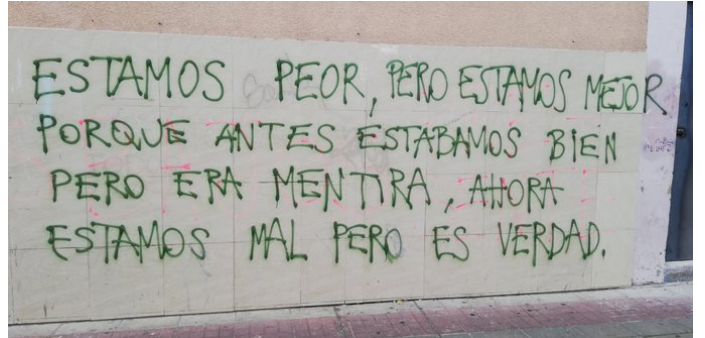


Imagen 4: https://twitter.com/de_protesta/status/1202581237942116352/photo/2



Imagen 5: <https://twitter.com/sebarios/status/1198297636811530240/photo/1>