



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES

**PRAXIS ICONOCLASTA Y DISPUTAS REPRESENTACIONALES EN EL
ESPACIO PÚBLICO:
DESTRUCCIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS DURANTE EL “ESTALLIDO
SOCIAL” CHILENO**

Tesis para optar al grado académico de Licenciada en Artes con mención en Teoría e
Historia del Arte

DANIELA ANDREA SEPÚLVEDA INFANTE

Profesora Guía: Dra. Constanza Acuña Fariña

Santiago de Chile

2021

RESUMEN

La llamada “ola iconoclasta” que trajo consigo la destrucción de cerca de 400 monumentos históricos tras el “estallido social” chileno de octubre de 2019, instaló una serie de preguntas respecto a la función que tienen estos monumentos en el espacio público, así como también de las disputas que se producen a nivel simbólico, al tratarse de obras de arte que en su mayoría representan a conquistadores españoles o militares del siglo XIX, cuyas imágenes han sido arrancadas, intervenidas y violentadas tras la coyuntura de octubre. En este trabajo se reflexionará en torno a la noción de “praxis iconoclasta” con el fin de problematizar el estatuto de la estatuaria monumental conmemorativa en el presente, que tiene entre sus funciones articular las discursividades que instalan las mitologías de la identidad nacional. La calidad patrimonial de los monumentos descansa sobre ciertos supuestos que hoy en día, no sólo en Chile, están en entredicho, lo que despierta una serie de interrogantes en cuanto a las posibilidades de representación artística en el espacio público contemporáneo, donde la práctica iconoclasta se presentaría antes que acción meramente destructiva, como un gesto de recomposición del imaginario colectivo.

*¿Qué provoca el levantamiento de un monumento sino la señal de una
duda respecto a la veracidad de los instrumentos de la historia?*

José Délano “El triunfo del arco” en *Movimientos de tierra arte/naturaleza*, 2017

Índice

Introducción	5
CAPÍTULO 1	
El fenómeno iconoclasta chileno	9
1.1 El fenómeno iconoclasta chileno en el contexto del “estallido social”	9
1.2 Alcances del término “iconoclasia”	11
1.3 El factor colonial como antecedente del fenómeno iconoclasta latinoamericano	13
1.4 La praxis iconoclasta chilena: gestos previos a la coyuntura de octubre.....	14
CAPÍTULO 2	
Nuevas Imágenes: la representación de la destrucción de octubre	19
2.1 La paradoja iconoclasta tras la revuelta	19
2.2 La caída del monumento a Pedro de Valdivia: la estatuaria pública en entredicho ...	23
2.3 José Menéndez: la reactualización del ethos conmemorativo	29
2.4 General Baquedano: una guerra de imágenes	37
«Desmonumentalización» de la memoria	42
El ídolo que no se deja destruir	48
Conclusiones	52
Bibliografía	55

Introducción

En el presente trabajo se abordará la intervención y destrucción de monumentos públicos, que constituye un fenómeno anclado a un contexto particular en la historia reciente de Chile: el “estallido social” de octubre de 2019. En este contexto se produce lo que se denominó en diversos medios como una “ola de vandalismo”¹ que desencadenó en diferentes puntos del país una serie de acciones de destrucción que afectaron especialmente a un gran número de monumentos históricos emplazados en el espacio público, siendo atacados, derribados e intervenidos por multitudes anónimas. Alrededor de cuatrocientos monumentos resultaron dañados, la mayoría de ellos corresponden a representaciones de personajes relevantes en los procesos de colonización de Chile y Latinoamérica, como también a figuras militares relevantes del siglo XIX. Sus estatuas o bustos erigidos hace décadas en las principales ciudades del país, fueron objeto de inesperados y radicales actos de destrucción, y por lo drásticos y simbólicos que resultaron, sus imágenes y registros audiovisuales se difundieron rápidamente en diversos medios de comunicación nacionales e internacionales. Estas acciones, que desde una perspectiva institucional y mediática han sido asimiladas como “actos de vandalización”, desde la historia del arte pueden ser interpretadas como gestos de apropiación y resignificación de lo que podríamos describir como «representaciones metonímicas del pasado», que dan lugar a un profundo cuestionamiento, tanto de los vínculos o diálogos que estas imágenes coloniales sostienen con el imaginario chileno y latinoamericano del presente, como a la propia condición patrimonial de dichos monumentos en un contexto de crisis político-social, donde los referentes de la “memoria emblemática” son rechazados y desplazados del espacio público.

Se propondrá para su análisis la estrategia metodológica de la *sociología de la imagen* planteada por la historiadora y socióloga Silvia Rivera Cusicanqui, que permitirá

¹ Se sugiere revisar el siguiente artículo publicado en el diario *El País*: “El asunto ha abierto un profundo debate en la sociedad chilena. Depende de quién lo mire, se señala que las esculturas han sido intervenidas, dañadas o directamente vandalizadas. Instituciones como el Colegio de Arquitectos ha manifestado su rechazo a lo sucedido desde el 18 de octubre: Detengamos la destrucción del espacio urbano de todos”. Rocío Montes (23 de enero 2020). “Las protestas de Chile cuestionan la historia oficial de las esculturas”. *El País* [online] (último acceso: 29/09/2021). Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2020/01/23/actualidad/1579806166_111949.html

estudiar las acciones de destrucción de monumentos y determinar con mayor precisión las funciones para las que estas estatuas de colonos fueron pensadas, distinguiendo con ello la existencia de un programa iconográfico de adopción de un imaginario civilizatorio que motivó su instalación en el espacio público, con el fin de legitimar y asentar los códigos de pertenencia a una nación mestiza y colonizada.

A lo largo de este trabajo se reflexionará en torno a la memoria, teniendo en consideración su dimensión histórico-social, que se encuentra implicada necesariamente en estos gestos de ruptura y emancipación de un imaginario colonizado. Es importante aclarar que la relación que hay entre arte y memoria constituye un campus de trabajo en sí mismo, por lo que se abordará en función únicamente de los actos de destrucción señalados, entendiéndolos como gestos de reconfiguración del campo representacional. Pues, las preguntas o cuestionamientos que orientan este trabajo parten de la base de una disputa en el espacio público, donde lo que está en juego es la legitimidad de un régimen simbólico que configura la memoria colectiva.

Cabe mencionar que la iniciativa que motiva este trabajo surge desde una necesidad de hacer un ejercicio recopilatorio y a la vez reflexivo ante los sucesos ocurridos tras la revuelta de octubre de 2019 en Chile. Se ha tomado como tema de este trabajo la destrucción e intervención realizada en los monumentos históricos que representan figuras coloniales y personajes destacados de la historia oficial, precisamente por la novedad, alcance, sistematicidad y el peso simbólico y político que éstas conllevaron. Las lecturas que se pueden llevar a cabo de estos fenómenos, tan recientes, ciertamente están aún en desarrollo y su alcance se verá con mayor claridad en el futuro, sin embargo, es importante preguntarse al calor de los hechos: ¿qué paradigmas están en juego? Así como se produjeron una serie de actos de destrucción y daño, de forma paralela se manifestaron diversas acciones artísticas de todo tipo en el espacio público. Llama la atención la rápida producción simbólica tras la coyuntura, pues, se abre con ello un diálogo constante con las metamorfosis sociales del Chile convulsionando de los últimos meses, y al mismo tiempo remece los cimientos profundos de una identidad instalada hace más de trecientos años en el Chile colonial. Este salto temporal al pasado se vuelve patente y se reactualiza al observar los registros de derrumbamientos, incendios, intervenciones, descabezamientos, entre otras

operaciones llevadas a cabo de manera colectiva sobre diversas representaciones escultóricas del mundo colonial o que ilustran los episodios heroicos más relevantes del relato oficial de la historia de Chile, que son precisamente aquellos que fundan el imaginario chileno y latinoamericano y que, según la tesis de este trabajo, se trataría de actos que constituyen un cuestionamiento profundo a los principios conmemorativos y al sistema escultórico monumental que al momento de su instalación en el espacio público, también sentó los discursos asociados a la modernidad y el progreso, que implicaron la adopción de un imaginario civilizatorio a gran escala, lo que conllevó un proceso paralelo de borramiento de lo indígena. Si comprendemos los monumentos como cuerpos históricos o imágenes de la memoria colectiva, su destrucción también podría ser un síntoma de un cambio en las lógicas de auto-representación pública.

El primer capítulo de este trabajo abordará de un modo general, en primera instancia, y luego de manera situada (en Chile y Latinoamérica), las definiciones y usos del término “iconoclasia”, como también se realizará una breve contextualización de la revuelta popular chilena de octubre de 2019, como el marco en el que se desenvolverá lo que llamaremos una “praxis iconoclasta”. Del mismo modo plantearemos la destrucción de imágenes de colonos y “héroes” militares del siglo XIX como un gesto de descolonización del imaginario colectivo. Por último, se asociará el fenómeno iconoclasta actual a un conjunto de hitos “desmonumentalizadores” que tienen un historial previo en la historia de la conmemoración moderna en Chile, y se mostrarán algunos ejemplos de intervención y destrucción de monumentos anteriores al 18 de octubre de 2019.

En el segundo capítulo, se desarrollarán tres casos de acciones iconoclastas entre los más de 230 monumentos que fueron destruidos en el territorio chileno posterior al “estallido”²: el derribamiento del monumento a Pedro de Valdivia en la ciudad de Concepción el 14 de noviembre de 2019, la sustracción del busto de José Menéndez en Punta Arenas el 4 de noviembre de 2019 y la sistemática intervención e intento de derribamiento del monumento ecuestre que homenajea al general Manuel Baquedano en

² “Monumentos nacionales dañados en el marco de las protestas superan los 230” (8 de diciembre de 2019) *Consejo de Monumentos Nacionales* (CMN) [online] (último acceso: 29/09/2021). Recuperado de: <https://www.monumentos.gob.cl/plan-recuperacion-patrimonial/noticias/monumentos-nacionales-danados-marco-protestas-superan-230>.

Santiago, siendo este último uno de los casos más complejos en materia de conmemoraciones, por tratarse de un monumento-tumba que además ha sido objeto de constantes actos destructivos, al punto de que la estatua tuvo que ser removida para su restauración en marzo del presente año.

Lo enunciado anteriormente, será desarrollado en este trabajo bajo determinadas consideraciones metodológicas. Por un lado, se usará como matriz de análisis lo planteado por Silvia Rivera Cusicanqui en su *Sociología de la imagen* (2015), donde establece estrategias que operan en el orden visual y representacional que permiten comprender fenómenos asociados al pensamiento colonial y que posibilitan una lectura de las acciones iconoclastas como un modo de reactualización de la “memoria de la experiencia”. Por otra parte, se ha tomado la decisión de recurrir principalmente a fuentes primarias, como diarios, notas de prensa online, fotografías y material audiovisual alojado en redes sociales y plataformas digitales, es decir, fuentes que no son estrictamente académicas, pero que en atención a lo reciente de la coyuntura de octubre, constituyen un antecedente contemporáneo al fenómeno de estudio, y por tanto, dispone de la mayor cantidad de información y registros de las prácticas de destrucción de monumentos.

CAPÍTULO 1

El fenómeno iconoclasta chileno

1.1 El fenómeno iconoclasta chileno en el contexto del “estallido social”

Las acciones de intervención y destrucción de monumentos históricos que se analizarán en este trabajo forman parte de un fenómeno anclado a un contexto particular en la historia reciente de Chile: el levantamiento popular de octubre de 2019, que comenzó con una serie de acciones de desobediencia civil en el metro de Santiago, a las que se sumaron diversas manifestaciones y protestas en el espacio público, situación que se agudizó la noche del 18 de octubre, en la que “setenta y siete de las ciento treinta y seis estaciones que componen la red [de metro] sufrieron destrozos de diversa magnitud”³, lo que conllevó la posterior declaración de Estado de Excepción Constitucional por parte del gobierno. Tanto la coyuntura antes descrita como sus consecuencias ulteriores; enfrentamientos entre civiles y la fuerza policial, marchas multitudinarias, la realización de asambleas y cabildos abiertos a lo largo de todo el país, constituyen lo que se ha llamado en diversos medios como el “estallido social”, denominación con la que se conoce popularmente estos hechos, pero que para efectos del presente trabajo, se empelarán de igual modo términos como «revuelta» o «levantamiento popular», expresiones que dan cuenta de cierta agencia por parte del movimiento en cuanto al objetivo de alcanzar un cambio político-social⁴.

Tras el “estallido” se produjeron una serie de acciones de protesta callejera en diversos puntos del país, que tuvieron entre sus eventos más comentados y mediatizados una seguidilla de derrumbes, desplazamientos, descabezamientos e intervenciones de todo

³ Patricio Fernández, Sobre la marcha. Notas acerca del estallido social en Chile, Debate, Santiago, 2020, p. 13.

⁴ El término “estallido social” ya se ha transformado en un denominador común para referirse a esta coyuntura, cuestión que ha sido debatida, puesto que el carácter del fenómeno -que aún está en desarrollo- ha sido calificado por historiadores y científicos políticos de diversas maneras. Por ejemplo, Camila Vergara, doctora en teoría política por la Universidad de Columbia, explica por qué la denominación de «estallido» sería insuficiente y no responde a la naturaleza de los hechos: “Sostengo que lo que ha ocurrido en Chile no es un *estallido social* — un fenómeno *quasi* natural de ruptura sin agencia o dirección— sino que un *levantamiento* en contra del modelo neoliberal”. En: Vergara, C., 2019. “Sobre La Ley Anti-Encapuchados y otras adaptaciones legales fascistas” *CIPER Chile* [online] (último acceso: 18 de octubre 2020). En: <https://www.ciperchile.cl/2019/12/26/sobre-la-ley-anti-encapuchados-y-otras-adaptaciones-legales-fascistas/>.

tipo realizados sobre monumentos históricos, siendo la mayoría de ellos estatuas modernas (erigidas en los siglos XIX y XX) que representan figuras de colonos españoles relevantes en los procesos de conquista y colonización de Chile y Latinoamérica⁵, o bien, personajes propios de la historia militar chilena, como es el caso de la escultura ecuestre del General Baquedano, uno de los monumentos de mayor atención mediática, por haber sido objeto de intentos de sustracción y diversas intervenciones de carácter sistemático entre el mes de octubre de 2019 y el 12 de marzo de 2021, fecha en la que fue retirado de su lugar de emplazamiento por instrucción del Consejo de Monumentos Nacionales⁶.

Cabe mencionar, que esta serie de actos de destrucción, derribamiento e intervención, se dieron en un periodo muy breve de tiempo (la mayoría de ellos entre los meses de octubre y noviembre de 2019, contando algunas excepciones como el caso del monumento del General Baquedano), y por lo drásticos y simbólicos que resultaron, sus imágenes y registros audiovisuales se difundieron rápidamente en diversos medios de comunicación nacionales e internacionales. Estas acciones, que, como hemos visto, desde una perspectiva institucional y mediática han sido asimiladas como actos de vandalización, desde la historia del arte pueden ser interpretadas como una praxis iconoclasta, dando lugar a un profundo cuestionamiento, tanto de los vínculos o diálogos que estas representaciones sostienen con el imaginario chileno y latinoamericano del presente, como a la propia condición patrimonial de dichos monumentos en un contexto de crisis político-social, donde los referentes de la “memoria emblemática” son rechazados y desplazados del espacio público.

Se requiere, para ahondar en el fenómeno de octubre, resolver previamente qué se comprende por praxis iconoclasta. En los siguientes apartados se señalarán brevemente

⁵ A propósito, véase la declaración de la Secretaría Técnica del Consejo de Monumentos Nacionales que realiza un catastro de todos los monumentos históricos, zonas típicas y monumentos públicos afectados tras el “estallido”. En: “Monumentos Nacionales dañados en el marco de las protestas superan los 230” (8 de diciembre 2019) *Consejo de Monumentos Nacionales de Chile* [online] (último acceso: 05/01/2020). Recuperado de: <https://www.monumentos.gob.cl/prensa/noticias/monumentos-nacionales-danados-marco-protestas-superan-230>.

⁶ Resolución a la que se llegó luego de un intento de incendio de la estatua el día 5 de marzo de 2021. Consejo de Monumentos Nacionales resuelve remover la estatua del General Baquedano para restauración (2021) *La Tercera* [online] (último acceso: 05/07/2021). Recuperado de: <https://www.latercera.com/nacional/noticia/consejo-de-monumentos-nacionales-resuelve-remover-la-estatua-del-general-baquedano-para-restauracion-por-al-menos-unano/6IMWEGX45ZCY3LQ2CIJ2L7VMCQ/>.

algunos alcances generales del término “iconoclasia”, como también se indagará en sus especificidades al momento de referirnos a la destrucción de imágenes en el contexto latinoamericano, cuyas repercusiones conllevan, desde el punto de vista de la historia del arte, a un giro –veremos si definitivo o no– en las lógicas de representación contemporáneas en el espacio público, especialmente si se trata de figuras coloniales, pues ellas cumplen determinadas funciones en la discursividad de las «mitologías» de la identidad nacional.

1.2 Alcances del término “iconoclasia”

Para efectos de este trabajo, se comprenderá la iconoclasia como un término extendido, es decir, que si bien ha sido utilizado desde el siglo VIII para designar los debates en torno a las idolatrías⁷, actualmente circula como un vocablo generalizado, que abarca diversos actos de destrucción de imágenes que no son necesariamente religiosas, siendo, por ejemplo, otro tipo de práctica iconoclasta, aquella que recae sobre el patrimonio cultural o sobre imágenes que son signos de una identidad, ya sea nacional o de un grupo cultural específico. Es tal la expansión y el uso que se le ha dado al término que, “comenzó a utilizarse para designar a todas aquellas actividades que de una u otra forma rompían con las tradiciones, las ideas y las creencias establecidas”⁸. En efecto, hacia principios del siglo XX se llamaba a los artistas modernistas “iconoclastas” en relación a su oposición frente a “las corrientes artísticas establecidas”⁹. Es más, se ha planteado desde la historia del arte, hacia la segunda mitad del siglo XX, que la reflexión crítica en torno a objetos estéticos representa en sí misma un gesto iconoclasta: “la propia existencia de la iconoclasia cuestiona el ideal de autonomía del arte que tanta importancia ha tenido para la teoría del arte moderno”¹⁰.

⁷ Marie-José Mondzain, “Delenda est el idolo”. En: *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, La Oficina, Madrid, 2012, p.126.

⁸ José Antonio González Zarandona, “De la iconoclasia como motor histórico”. En *La iconoclasia como motor histórico* (2018) Istor. Revista de historia internacional, año XIX, N°74, p. 4.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cuyás, J. A propósito de La destrucción del Arte. Dario Gamboni en conversación con José Díaz Cuyás. *Concreta*, núm. 5 (2015), p. 54.

Las iconoclasias contemporáneas, que se alejan cada vez más del uso original de este concepto, redefinen los parámetros con que se conciben las acciones de violencia hacia las imágenes, pues, su análisis conlleva la consideración de diversos factores que se conjugan: la recepción de las obras, su función en el espacio público, las significaciones que ellas contienen y los efectos inmediatos que produce su destrucción o degradación. Dicho esto, el término iconoclasia puede referirse en términos prácticos a la destrucción deliberada del arte, como también a una serie de fenómenos que tienen lugar desde la instalación de la modernidad artística, que complejizan la propia noción de “destrucción” y que serán igualmente una arista importante del fenómeno iconoclasta chileno posterior al “estallido”, donde también se puede hablar de una “resignificación” de los espacios públicos mediante el desplazamiento e *intervención artística* de la estatuaria monumental, antes que considerar estos gestos como meros actos de destrucción que buscarían eliminar todo rastro de aquella obra en su lugar de emplazamiento.

Ahora bien, dicha violencia hacia las representaciones artísticas puede ser concebida también como una herramienta de transformación. Como sostiene José A. González Zarandona, “la destrucción o prohibición de imágenes es un acto que está estrechamente relacionado con la conquista de libertades (...) esto ha dado pie a que podamos considerar que el proceso está organizado por una serie de administradores, en vez de una muchedumbre de hombres armados de palos, piedras o martillos”¹¹. El hecho de que la violencia no se dé en un solo acto, o en un momento determinado, sino que se pueda administrar y desarrollar a lo largo de un proceso a través del tiempo, tiene directa relación con sus orígenes, es decir, con la historia de las idolatrías, que es también la historia de la iconoclasia. “[P]odría, de hecho, escribirse [según afirma W. J. T. Mitchel] la historia de la idolatría y la iconoclasia bíblicas como una colección de historias de guerras territoriales –guerras que se han luchado por lugares y la posesión de tierras–”¹², donde no sólo hay un vínculo entre la destrucción de imágenes y el territorio, sino que se puede advertir que ante todo, la iconoclasia ha funcionado con fines políticos. Dicho esto, cuando nos referimos a la destrucción y degradación de imágenes en el siglo XX y XXI,

¹¹ José Antonio González Zarandona, *op. cit.*, p.9.

¹² William John Thomas Mitchell, “Nietzsche, Blake y Poussin”, *La iconoclasia como motor histórico* (2018) Istor. Revista de historia internacional, año XIX, N°74, p. 17.

especialmente referidas a obras de arte, cabe preguntarse con qué objetivo se las destruye. Dario Gamboni, historiador del arte que se ha dedicado a estudiar especialmente los fenómenos iconoclastas contemporáneos, afirma que tras la destrucción de los monumentos de la ex Unión Soviética en 1989, quedó en evidencia que la iconoclasia, o el vandalismo en el arte contemporáneo, aún opera como un «arma política»: “[l]a idea de que la cuestión afecta especialmente al arte público se explica por el compromiso de este con problemáticas colectivas y su exposición a un público socialmente heterogéneo”¹³. En otras palabras, el motivo por lo que los monumentos son objeto de estas acciones de destrucción no es por estar sobreexpuestos en el espacio público, sino por sus condiciones de producción y recepción artística, concebidos en este caso para aunar una serie de aspectos identitarios e ideológicos destinados a un público “común” y aparentemente homogéneo, en un determinado contexto social y político que, según lo señalado por Gamboni, se caracteriza precisamente por lo contrario: su heterogeneidad. Lo que en el caso de Chile y Latinoamérica nos permite analizar en mayor profundidad los motivos y consecuencias ulteriores de la degradación y destrucción deliberada de imágenes que condensan determinados avatares de la identidad colonizada.

1.3 El factor colonial como antecedente del fenómeno iconoclasta latinoamericano

Como se dijo anteriormente, en el caso de América Latina, podríamos hablar de “públicos” o, mejor dicho, de una sociedad altamente heterogénea que ha sido sometida en diversos momentos de su historia a procesos de homogenización cultural. El propio mestizaje puede ser entendido como una estructura ideológica de larga duración, según lo que plantea la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui en su libro *Sociología de la imagen*, al hacer un recorrido ontológico respecto del concepto de mestizaje en Bolivia y Latinoamérica, dando cuenta de cierta tendencia que se ha desarrollado desde los años 50’ en la que se ha comprendido el mestizaje como un “híbrido”, es decir, algo *nuevo* y homogenizado a partir de un conjunto de raíces diversas, todas aquellas raíces subsumidas finalmente a la pirámide identitaria eurocéntrica y colonial. Pero Cusicanqui prefiere

¹³ Cuyás, J. *op. cit.*, p. 53.

definir el mestizaje como un «ideologema» (tomando este concepto de Luis H. Antezana), el cual “permitió plasmar la ciudadanización forzada de las poblaciones indígenas a través de la violencia física y simbólica, combinada con una visión telurista y ornamental del indio en el discurso oficial y la esfera pública estatal. El fin último de esta táctica combinada era borrar la memoria del indio y recluir sus restos en los museos, como "raíz" arcaica de un remoto pasado, que se reactualizaba en los márgenes de lo público a través de la emblemática del folclor”¹⁴. A esto último habría que agregar que, en contraste a la marginalización de la representación de lo indígena, ocurre paralelamente un proceso de realce de todo aquello que encarna la “nueva” identidad mestiza homogeneizada, cuestión que ha dado lugar a una serie de programas iconográficos estatales que tienen como fin promover un imaginario nacional, por ejemplo, la instalación de símbolos patrios (bandera, himno, escudo, etc.), emblemas nacionales anclados al paisaje¹⁵, o el establecimiento de una estatuaría pública en homenaje a ciertos hitos y personajes de la historia republicana.

1.4 La praxis iconoclasta chilena: gestos previos a la coyuntura de octubre

Lo anteriormente descrito sirve de contexto para analizar la praxis iconoclasta chilena posterior al levantamiento de octubre, como también otras acciones de derribamiento, intervención y extracción de monumentos en los últimos años en diversos lugares del mundo¹⁶. Se puede detectar como un factor común a esta praxis que, al tratarse

¹⁴ Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2015, p. 93.

¹⁵ A propósito de estos aspectos, a partir de un análisis iconográfico del “Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)” del artista chuquisaqueño Melchor María Mercado, sostiene Rivera Cusicanqui: “Hay una tonalidad nacionalista y conservadora en el conjunto, que se subraya mediante banderas, sobre todo peruanas [...] La visión de las Apachetas de la cordillera como emblemas nacionales y como símbolos de autoridad y poder político” [*ibid.* p. 53].

¹⁶ En este trabajo no se indagará mayormente en las iconoclasias fuera del caso chileno, sin embargo, se pueden citar ejemplos interesantes que van en la misma línea. En 2020 un artículo de la BBC resume algunos de los hitos más destacados del último año: “La reciente ola de protestas contra la brutalidad policial y el racismo que se desató tras la muerte del afroestadounidense George Floyd a manos de la policía en Minneapolis ha incluido una serie de ataques a monumentos que manifestantes vinculan con la esclavitud y el colonialismo. El movimiento alcanzó a Europa. En Reino Unido, los manifestantes derribaron una estatua del esclavista británico Edward Colston en la ciudad inglesa de Bristol, y en Bélgica dañaron y removieron monumentos a Leopoldo II, el rey del siglo XIX cuyo régimen contribuyó a la muerte de millones de personas en África”. En: Lissardy, G. (14 de julio 2020). “Puedes derribar todos los monumentos del mundo, pero eso no cambia necesariamente

de monumentos erigidos en torno a figuras relevantes de la colonización europea, son miembros de la propia ciudadanía –mestiza, colonizada– quienes ejercen esta violencia, pero, y aquí va el matiz que conlleva a un proceso transformador, son acciones sistemáticas y específicas que buscan producir un cambio respecto de un régimen simbólico de sustrato identitario. La iconoclasia en tanto praxis tendría una dimensión dual: como herramienta de reconfiguración de un escenario político que usa la violencia hacia las imágenes como un recurso transformador; pero también es una praxis descolonizadora, ya que las acciones de destrucción de monumentos que representan a conquistadores o personajes de la emblemática nacional operan sobre las lógicas de una matriz colonial de pensamiento.

Cabe destacar que, en Chile, estos actos de violencia hacia los monumentos, si bien se agudizaron con el “estallido”, no son nuevos. Muchas de las estatuas que figuran en el catastro del Consejo de Monumentos Nacionales de 2019, ya cargaban consigo un historial de gestos iconoclastas previos, que van desde los rayados y los grafitis, a intentos de incendio o desprendimiento de las estatuas de su base. Es más, muchas de estas acciones se llevaron a cabo en vísperas del 12 de octubre, aniversario del arribo de Cristóbal Colón a América en 1492, fecha conocida informalmente en Chile y Latinoamérica como el “Día de la Raza” (designación que tenía en España hasta 1958 cuando se renombró como “Fiesta de la Hispanidad” y luego en 1987 como “Fiesta Nacional de España”)¹⁷, y que con los años ha recibido diversas denominaciones. En Chile, el año 2000 se rebautizó legalmente como “Día del Encuentro de Dos Mundos”¹⁸, cuestión que en las últimas décadas ha suscitado numerosos debates políticos en atención a las demandas de la comunidad indígena al Estado chileno. La idea de un intercambio o “encuentro” cultural está muy lejos

lo que ocurrió. Estamos obligados a aprender de ese pasado”. *BBC News Mundo* [online] (último acceso: 26/07/2021). <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-53370559>.

¹⁷ Ver: “Cuando el Día de la Hispanidad sustituyó al Día de la Raza” (2020) *20Minutos* [online] (último acceso: 07/09/2021). Recuperado de: <https://www.20minutos.es/noticia/4410415/0/dia-hispanidad-sustituyo-dia-raza-zacarias-vizcarra-ramiro-maeztu/>.

¹⁸ Si bien se han presentado algunas iniciativas legislativas para su derogación, el “Día del encuentro de dos mundos” sigue en vigencia. Recientemente (junio 2021) se aprobó el veto presidencial que establece el “Día nacional de los pueblos indígenas”, el día del solsticio de invierno de cada año y que empezará a regir desde el 2022. El mismo veto mantiene el día 12 de octubre como feriado nacional sin cambiar su denominación o justificación. Sobre la discusión legislativa consultar: Ya es ley. Confirman feriado para el 21 de junio como Día de los Pueblos Indígenas (17 de junio 2021). *República de Chile Senado* [online] (último acceso: 30/07/2021). Recuperado de: <https://www.senado.cl/confirman-feriado-para-el-21-de-junio-como-dia-de-los-pueblos-indigenas/senado/2021-06-17/123745.html>.

de la realidad histórica de la conquista de Chile y Latinoamérica, que conllevó el genocidio de la población indígena y un proceso de aculturación voraz producto del mestizaje colonial.

Es precisamente cerca de esta fecha que varios monumentos públicos resultan intervenidos, es el caso, por ejemplo, del busto de concreto sobre una base de piedra que representa a Cristóbal Colón, ubicado en la plaza que lleva el mismo nombre en la ciudad de Arica. Se trata de un monumento dedicado al conquistador por parte de la Sociedad Concordia Itálica y fue inaugurado el 20 de septiembre de 1910, en el centenario de la independencia chilena¹⁹. La tarde del 11 de octubre de 2017 la escultura fue intervenida con pintura de color rosa y el nombre de Cristóbal Colón tachado con marcador negro, también la descripción que hace alusión a la colonia italiana de Arica, ambos nombres tachados al punto de volverse ilegibles [Fig.1].



Fig. 1. Monumento a Cristóbal Colón en Arica manchado con pintura de color rosa y tachaduras en su placa. Octubre de 2017. Fuente: <https://www.facebook.com/IlustreMunicipalidaddeArica/posts/842896985865634>.

¹⁹ Consejo de Monumentos Nacionales de Chile (CMN) [online] (último acceso: 13/07/2021). Disponible en: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentospublicos/cristobal-colon>.

También ocurrió algo similar con el monumento a Francisco de Aguirre en la Serena, que fue donado por España en 1952 y llegó a Chile hacia los últimos días del gobierno de González Videla: “El obsequio del Gobierno español se hace para corresponder al gesto del presidente de la República de Chile, don Gabriel González Videla, quien puso especial empeño en que, con ocasión de la reconstrucción de La Serena, su ciudad natal, se imprimiese a las nuevas construcciones un marcado carácter español”²⁰. Según lo comunicado por la prensa local, la estatua a Francisco de Aguirre ha sido constantemente “vandalizada” en vísperas del 12 de octubre [Fig. 2], la mayoría de las veces intervenida con pintura sobre su base de granito, la placa que señala su nombre y cargos que detentó, así como la propia estatua de metal, realizada por el artista Juan Adsuara Ramos (1893-1973), académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La misma escultura fue objeto de un incendio la noche del 11 de septiembre de 2016 [Fig. 3], según señalan en la prensa de ese año, un grupo de personas anónimas prendió fuego a la estatua tras diversas acciones de protesta que se habían producido en el sector, a propósito de la conmemoración del Golpe de Estado de 1973.



Fig. 2. Pintan de color rojo el monumento a Francisco de Aguirre en La Serena, octubre de 2016. Fuente: <http://www.diarioeldia.cl/region/serena/francisco-aguirre-monumento-con-historia-polemica>.



Fig. 3. Incendio de la estatua a Francisco de Aguirre en La Serena, madrugada del 11 de septiembre de 2016. Fuente: <http://www.diarioeldia.cl/policial/desconocidos-queman-monumento-francisco-aguirre-en-serena>.

²⁰ “Francisco de Aguirre: un monumento con historia y polémica” (2016) *El Día* [online] (último acceso 12/07/2021). Recuperado de: <http://www.diarioeldia.cl/region/serena/francisco-aguirre-monumento-con-historia-polemica>.

Estos ejemplos, no califican como casos aislados, sino que forman parte de lo que podríamos identificar como la genealogía de una praxis iconoclasta de larga data, que sin embargo tiene sus hitos más relevantes en la destrucción de monumentos de los dos últimos años.

A continuación se analizarán tres casos que forman parte del fenómeno iconoclasta en Chile tras el “estallido”, que representan para esta investigación casos especialmente complejos, no sólo porque han concentrado una alta atención mediática, sino también por la serie de intervenciones que se realizaron en torno a ellos; se trata de los monumentos a Pedro de Valdivia (Concepción), José Menéndez (Punta Arenas) y el general Baquedano (Santiago), este último personaje bastante desconocido en la historia nacional, pero que por las circunstancias que se analizarán a continuación –la serie de gestos performativos, intervenciones y actos tanto iconoclastas como de conservación que se dieron de forma paralela en torno a su figura–, podría ser uno de los casos más paradigmáticos de destrucción de arte en Chile.

CAPÍTULO 2

Nuevas Imágenes: la representación de la destrucción de octubre

2.1 La paradoja iconoclasta tras la revuelta

El “estallido” dejó en evidencia que el espacio público es un lugar de activa disputa simbólica y es también donde se instalan las discursividades de la memoria social. Es más, tras las manifestaciones del 18 de octubre, se pudo dar cuenta de la estrecha relación que guarda la monumentalidad con el territorio. En su artículo “Los monumentos contra sí mismos” el historiador del arte Diego Parra relata que era patente “al ver en la televisión y redes sociales cómo la estatuaría pública en todo Chile es la que organiza geográficamente muchas de las marchas y manifestaciones”²¹. En Santiago, por ejemplo, la estatua al general Manuel Baquedano que estaba ubicada en un punto de encuentro habitual de la ciudadanía en la plaza del mismo nombre (ya sea para celebrar la victoria de una copa de fútbol o convocar a una marcha hacia el Palacio de la Moneda), se transformó rápidamente en la *postal* del “estallido”. El lugar fue rebautizado informalmente como “Plaza de la Dignidad”²² y la estatua del general Baquedano se transformó en uno de los objetivos centrales de los manifestantes que se congregaron frecuentemente en sus alrededores hasta la fecha de su remoción, en marzo del presente año.

La intervención y derribamiento de monumentos no solo tuvo lugar en la capital sino en diversas ciudades del país, y su difusión en los medios de comunicación fue inmediata, en el caso, por ejemplo, de la caída de la estatua de Pedro de Valdivia en Concepción en noviembre de 2019, se transmitieron imágenes de manera simultánea por redes sociales del momento en que las personas desprendían la figura de su pedestal²³. Y

²¹ Diego Parra (29 de febrero 2020). “Los monumentos contra sí mismos”. *Artishock* [online] (último acceso: 05/08/2021). Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2020/02/29/monumentos-contra-la-razon-luis-montes/>. En las Conclusiones se retomará la muestra de Luis Montes Rojas “Monumentos contra la razón” (2019-2020) en el MNBA, que coincidió con los sucesos del “estallido” a fines de 2019.

²² En cuanto a las circunstancias que llevaron a la nueva denominación de la Plaza ver: Macarena Escudero (18 de marzo 2021). “Monumentos, espacio público y sociedad: Plaza Dignidad y el Monumento Baquedano” *Metro21* [online] (último acceso: 11/09/2021) Recuperado de: <https://www.metro21.cl/post/monumentos-espacio-p%C3%ABblico-y-sociedad-plaza-dignidad-y-el-monumento-baquedano>.

²³ Se puede visitar el registro en RT En español (15 de noviembre de 2019) *Tiran estatua de Pedro de Valdivia en Concepción, Chile* [video]. https://www.youtube.com/watch?v=gw3gvjHR7eo&ab_channel=RTenEspañol.

es que pareciera que las acciones de destrucción de imágenes traen consigo el advenimiento de otras nuevas: los registros fotográficos y audiovisuales, es decir, la representación de la propia destrucción.

Podríamos sostener a partir de esto último que en ello está en juego una dimensión “paradojal”: al pretender borrar o degradar una obra ese gesto a su vez la realza, hasta puede rescatarla del olvido. En el caso de la praxis iconoclasta chilena tras el “estallido”, muchos monumentos que pasaban inadvertidos en algunas plazas públicas concentraron rápidamente atención masiva, se volvieron problemáticos, exigieron a sus receptores una toma de posición. Sin ir más lejos, la fotografía de una persona sosteniendo una bandera mapuche de pie sobre la estatua del general Baquedano el día de la “marcha del millón de personas”, el 25 de octubre de 2019²⁴, se transformó en el *ícono* de la protesta social [Fig. 4.], y con ello se condensó en un solo gesto, en una sola imagen, un conjunto de demandas específicas sobre el régimen simbólico institucionalizado.

Como ya hemos dicho, la paradoja iconoclasta de octubre consistió en una reiterada destrucción de monumentos en el espacio público que paralelamente produjo una ola de nuevas imágenes de dicha destrucción circulando a velocidad acelerada por internet y la televisión. Este último factor –los medios de comunicación masivos– agudizarían el efecto de la violencia hacia las imágenes. Según lo señalado por José González Zarandona: “Los medios masivos de comunicación han tenido un papel fundamental en dar a conocer los más recientes actos de iconoclasia y continuarán siéndolo. (...) Y es aquí donde podemos distinguir que dos campos se funden en un mismo momento; por una parte, el digital –intangible, ligero efímero – y por otra, el material – tangible, pesado, trascendente”²⁵.

²⁴ “Más de un millón 200 mil personas en Santiago y otras miles en regiones dieron la señal política más potente desde el NO” (25 de octubre de 2019) *El Mostrador* [online] (último acceso: 11/09/2021). Recuperado de: <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2019/10/25/convocan-a-la-marcha-mas-grande-de-chile-para-este-viernes-en-plaza-italia/>.

²⁵ Acá el autor hace referencia al uso de los medios de comunicación en atención a las estrategias de los grupos terroristas, como los casos de Irak y Siria donde se han utilizado las redes sociales para transmitir una campaña iconoclasta a gran escala. Por lo que se debe tener en consideración que este análisis no tiene relación con el caso del “estallido” chileno, tampoco con las acciones de violencia popular sobre monumentos y obras de arte, pues se trata de móviles y contextos diferentes. Sin embargo, se han tomado algunas referencias puntuales que son útiles en atención al fenómeno de la imagen digital asociado a los actos de destrucción. Ver: José Antonio González Zarandona, *op. cit.*, p. 10.



Fig. 4. Susana Hidalgo, fotografía tomada en la marcha de 1.2 millones de personas en “Plaza Dignidad”. 25 de octubre de 2019. Fuente: <https://www.t13.cl/noticia/nacional/bbc/chile-desperto-como-tomo-la-actriz-susana-hidalgo-la-imagen-mas-iconica-de-las-protestas>.

Ante la dualidad entre lo material y lo digital nos preguntamos cuál es la trascendencia de los monumentos y cuáles son las temporalidades que ellos habitan en relación con los transeúntes contemporáneos que comparten el mismo espacio²⁶.

Ciertamente, en cuanto a la cuestión de la trascendencia, la condición material de los monumentos hace más difícil su borramiento, pues, han sido concebidos para

²⁶ Sobre las diversas dinámicas que se producen en las ciudades contemporáneas existe una amplia literatura que se ocupa de las interacciones múltiples o complejas en el espacio público: “La ciudad no debe ser pensada como una arquitectura que posteriormente se puebla, sino como una metabolización ontológica que se sumerge en la textura misma de lo vivo, las construcciones materiales, los dispositivos semióticos y libidinales, y los flujos de energía. (...) La ciudad aparece como una configuración de nudos de transformaciones metabólica en los cuales se entrecruzan las energías, se intercambian las informaciones y emergen los deseos más o menos colectivos”. Dominique Lestel “La animalidad por venir: acercándonos al tiempo de los animales transespecies”. En *Hacer las paces con el animal*, Qual Quelle, Santiago, 2018, p. 221. La administración de deseos colectivos, o bien, la idea de un estado de “éxtasis” colectivo que se produce al derribar o violentar un monumento son temas que conciernen a la praxis iconoclasta, no serán tratados en este trabajo, pero constituyen futuras proyecciones para la presente investigación.

mantenerse fijos en un mismo lugar indefinidamente. Por otro lado, una imagen digital, si bien es efímera y puede desaparecer con un solo *clic*, viaja y se reproduce en segundos de un modo que hace cien años era impensado²⁷. La mayoría de los monumentos que en el presente han sido cuestionados y violentados fueron instalados en las plazas públicas cuando el tiempo de las imágenes era otro, y cuando los proyectos iconográficos que las motivaron se sostenían sobre la base de una cierta noción de inmortalidad de la estatuaria monumental.

Si las estatuas pueden destruirse por estar instaladas en el espacio público es porque además de obra, son concebidas como “cosas”. Al respecto, Dario Gamboni amplía la concepción de “obra” a la de “artefacto”: “Yo diría que ocuparse de la destrucción de obras de arte significa verlas en el contexto, más amplio, de los artefactos, los objetos, incluso – por rendir homenaje a George Kubler– las «cosas». Tal vez de este modo se puedan combatir mejor algunos prejuicios (...) Un segundo aspecto que hay que destacar en la vida de los artefactos es que es su sino normal el desaparecer”²⁸. No se trataría de *cualquier cosa* por supuesto, sino una que emana un sentido histórico (y que por tanto no es equivalente a otros elementos del entorno público, como una parada de la locomoción colectiva o una señal de tránsito) pero que, en su condición de objeto, es posible de intervenir, de asir, interactúa con sus receptores en la cotidianidad de sus trayectos.

En efecto, reflexionar respecto a la permanencia indefinida que se le atribuye a los monumentos en el espacio público y a su vez preguntarnos por su dimensión objetual, nos conduciría hacia un análisis más profundo de los principios o fundamentos de la escultura

²⁷ En una columna de opinión publicada casi a un mes del “estallido social” el filósofo y académico Rodrigo Zúñiga, plantea la noción de “imágenes performativas” para referirse a este fenómeno expansivo de la fotografía en la era digital y contemporánea, con lo que hace un análisis sobre la pluralidad de registros que circularon rápidamente tras el 18 de octubre: “Vivimos una era de imágenes performativas: interactuando con ellas, y a partir de ellas, interactuamos permanentemente, y de manera compleja (...) Esta bitácora fotográfica y fotovideográfica podría tomarnos horas y horas y aun así tal vez no acabaría. Es tan masiva e imponente como la fuerza que a ella misma la arrastra: la de la multiplicación exponencial, la de la experiencia colectiva de un mundo que se vuelve (a veces, muy pocas veces) pura multiplicación de vistas y perspectivas críticas sobre una catástrofe social que vivíamos, en Chile, al modo de una penitencia que no tendría nunca final”. En: Rodrigo Zúñiga (25 de noviembre 2019). "La fotografía en las Alamedas" *Facultad de Artes Universidad Chile* [online] (último acceso: 20/09/2021). Recuperado de: <https://www.uchile.cl/noticias/159510/la-fotografia-en-las-alamedas-por-rodrigo-zuniga>.

²⁸ Dario Gamboni, *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la revolución francesa*. Trad. María Córdor, Ediciones Cátedra, Madrid, 2014, pp. 37-38.

conmemorativa monumental²⁹. Dicho esto, un buen ejemplo de cuestionamiento a la vigencia de aquellos principios se puede encontrar en el derribamiento ya aludido del monumento a Pedro de Valdivia en la ciudad de Concepción.

2.2 La caída del monumento a Pedro de Valdivia: la estatuaria pública en entredicho

Entre las diversas acciones de destrucción de monumentos, aquellas que recayeron sobre figuras de la conquista española fueron las más recurrentes, siendo la imagen de Pedro de Valdivia una de las más notorias, puesto que tiene dedicados varios monumentos en plazas públicas³⁰, erigidos a modo de homenaje en su calidad de fundador de ciudades y colonizador del sur de Chile, y que luego del 18 de octubre sufrieron daños de considerable magnitud.

Para este trabajo se tomará el caso del derribamiento del monumento a Pedro de Valdivia en la ciudad de Concepción ocurrido el 14 de noviembre de 2019 [Fig. 5]. Dicho monumento fue realizado en 1950 con ocasión del cuarto centenario de la ciudad de Concepción. Según lo relatado por el historiador y director del Archivo Histórico de Concepción, Armando Cartes, la estatua es una copia a la versión original que está en el Cerro Santa Lucía en Santiago (1877), encargada a la Escuela de Artes industriales de Concepción para ser instalada frente a la estación de ferrocarriles, donde se encontraba el acceso principal a la ciudad en esa época³¹. Posteriormente fue trasladada a la plaza de la

²⁹ Si bien en este trabajo no nos centraremos en la evolución de la tradición escultórica chilena, una revisión más acabada la podemos encontrar en el trabajo de la historiadora del arte Liisa Flora Voionmaa, en su libro *Escultura Pública: Del monumento conmemorativo a la escultura urbana, Santiago 1792–2004*, donde se refiere a la enseñanza académica de la escultura en el siglo XIX, periodo en el que se funda una tradición escultórica en Chile que se ocupa de dos áreas importantes: la escultura académica y la estatuaria conmemorativa, distinguiéndolas según la finalidad que cumplen y el lugar que se les ha designado: “la escultura académica está destinada a recrear o a sensibilizar los límites entre lo real y lo ideal y su lugar de exposición es generalmente el museo; la estatua en su acepción conmemorativa está destinada a inmortalizar y a engrandecer acciones de una persona y su lugar es la ciudad”. Liisa Flora Voionmaa Tanner, *Escultura Pública: Del monumento conmemorativo a la escultura urbana, Santiago 1792–2004*, Ocho Libros Editores, Santiago, 2004, p. 104.

³⁰ Véanse los monumentos dedicados a Pedro de Valdivia que aparecen en el sitio web del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile (CMN): una estatua ecuestre en la Plaza de Armas de Santiago; un busto en la ciudad Valdivia; una estatua en Talca y otra en Temuco, también un memorial en Coihaique, entre otros. Ver: *Consejo de Monumentos Nacionales de Chile* [online] (último acceso: 11/09/2021). Recuperado de: <https://www.monumentos.gob.cl/buscador?query=valdivia>.

³¹ No hay información suficiente sobre los antecedentes históricos de la estatua de Valdivia en Concepción. La única referencia al origen del monumento aparece en una entrevista a Armando Cartes publicada en diversos

Independencia, lugar del cual fue removida en noviembre de 2019 en el marco de las manifestaciones tras el “estallido social”. Durante la tarde de ese día, un gran grupo de manifestantes se reunió en la plaza de la Independencia alrededor de la estatua de Valdivia, y con sogas amarradas a sus brazos y cuello tiraron hasta derribar el monumento. Una vez en el suelo, los manifestantes lo patearon, arrastraron y pintaron, escribieron sobre su cuerpo la palabra “asesino” y finalmente lo cubrieron con la bandera ancestral mapuche de estrella octogonal [Fig. 6]. Todo este proceso fue filmado, fotografiado y publicado en diversas plataformas de Internet, donde se divulgó rápidamente.



Fig. 5. Monumento a Pedro de Valdivia en Plaza de la Independencia cae al suelo, jalado con cuerdas por manifestantes. Noviembre 2019. Fuente: <https://www.anred.org/2020/10/12/la-revuelta-popular-en-chile-y-su-combate-por-la-historia/>.

medios, entre ellas la Radio Biobío: “¿Debería volver estatua de Pedro de Valdivia a plaza de Concepción? Historiadores dan antecedentes”. *Biobío* [online] (último acceso: 25/10/2021). Recuperado de: <https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/region-del-bio-bio/2019/11/15/deberia-volver-estatua-de-pedro-de-valdivia-a-plaza-de-concepcion-historiadores-dan-antecedentes.shtml>.

En la situación antes descrita se conjugan una serie de factores que resultan interesantes de analizar en el marco de una praxis iconoclasta encaminada a una revisión de los fundamentos de la estatuaria moderna. Pues, como se dijo anteriormente, la noción de inmortalidad del monumento conmemorativo va de la mano de cierta condición de asentamiento o de permanencia de éste en su lugar de emplazamiento, lo cual estaría en sintonía con las funciones para las que ha sido destinado: “el monumento conmemorativo es una obra de arte emplazada en la plaza pública, cuya función es transmitir a la posteridad el recuerdo de personas o cosas notables”³².



Fig. 6. Bandera mapuche de estrella octogonal de ocho puntas desplegada sobre la estatua de Pedro de Valdivia. Noviembre 2019. Fuente: <https://www.elciudadano.com/chile/concepcion-derriban-emblematica-estatua-del-conquistador-espanol-pedro-de-valdivia/11/14/>.

Tras la sustracción del monumento de Valdivia quedarían suspendidos todos aquellos supuestos que dan cabida a la conmemoración moderna. La remoción del monumento de su pedestal es un primer gesto en esta dirección, ya que se desarticularía la función memorable de la estatuaria pública que requiere su arraigo a un sitio de relevancia cívica. En un segundo

³² Liisa Flora Voionmaa, *op cit.*, p. 99

momento, cuando se interviene con pintura la estatua y se asocia la figura de Valdivia con la de un homicida, estaríamos ante una negación radical del discurso conmemorativo en la medida que esos gestos constituirían un rechazo de la imagen del conquistador en tanto “persona notable”.

Si nos detenemos en los registros audiovisuales del 19 de noviembre, se puede dar cuenta que dichos gestos consistieron en dos dinámicas: derribamiento y destrucción, por un lado; recomposición y remplazo, por otro. Puesto que a la degradación de la figura del conquistador le sigue un acto final e inmediato: la incorporación de un símbolo indígena. Podríamos sostener que tanto el derribamiento del monumento como el posicionamiento de la bandera de estrella octogonal sobre la imagen de Valdivia llevarían a la desestabilización del régimen simbólico de la estatuaria monumental individual. Por lo que, para comprender cómo opera aquí la praxis iconoclasta, es necesario detenernos en los mecanismos visuales de legitimación de los que se vale el monumento conmemorativo para situarse en el espacio público, es decir, la matriz discursiva que sostiene la monumentalidad moderna.

Según lo señalado por Silvia Rivera Cusicanqui en su apartado “Tiempo y relato visual”, las iconografías oficiales instaladas en el periodo de formación de la república boliviana se pueden resumir como una “serie de pautas de mestizaje colonial andino surgidas a lo largo del período colonial y afianzadas por una serie de prácticas e instituciones en el periodo republicano”³³. Este podría ser precisamente el caso del monumento a Pedro de Valdivia en Concepción, que si bien es una estatua bastante reciente (de la segunda mitad del siglo XX), está basada en un modelo decimonónico³⁴, es decir, propio del período de instalación de la república moderna en Chile. Por lo que tendría su arraigo material y simbólico en un relato oficial de la historia, en el que los personajes “notables” de los procesos de colonización fueron situados en la plaza pública con el propósito de ingresarlos

³³ Silvia Rivera Cusicanqui, *op. cit.*, p. 36.

³⁴ En el archivo fotográfico digitalizado de la Biblioteca Nacional se encuentra una tarjeta postal (calotipo, fotomecánico monocromo sobre papel de 9 x 14 cm.) donde aparece el registro fotográfico de la estatua original de Pedro de Valdivia, realizada en mármol por el escultor florentino Aristodemo Costoli, y que fue trasladada desde Italia para ser instalada en la cumbre del Cerro Santa Lucía e inaugurada en 1877, durante el gobierno de Aníbal Pinto. Ver: *Estatua de don Pedro de Valdivia. Cerro Santa Lucia. Santiago Chile* [Fotografía] Santiago: Juan Tamargo [entre 1904 y 1909]. 1 tarjeta postal: calotipo, fotomecánico monocromo sobre papel; 9 x 14 cm. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-612234.html>.

a la memoria histórica, donde el monumento funcionaría ante todo como un dispositivo de configuración de una imagen de *pertenencia* a la comunidad nacional.

Así, el enclave discursivo del monumento a Pedro de Valdivia radicaría en que no simboliza tanto la identidad europea como sí la identidad mestiza. Al respecto Rivera Cusicanqui menciona que, en el caso de Bolivia, la misión de la retórica republicana era “construir la imagen de lo mestizo en el discurso público e imponerla como la única identidad legítima de la nación boliviana moderna”³⁵. La imagen de Valdivia en el caso que nos convoca cumpliría igualmente esta misión. Asimismo, la instalación del ideograma nacionalista del mestizaje conlleva borrar la imagen del indio de la memoria colectiva, haciendo prevalecer la imagen del sujeto europeo blanco, masculino y cristiano como epítome de la *nueva* identidad nacional³⁶. De este modo, el monumento a Pedro de Valdivia, situado en la plaza principal de una ciudad del sur de Chile, que antaño era territorio exclusivamente mapuche, expresaría a cabalidad tanto el ideograma del mestizaje como la borradora del sujeto indígena.

Estos dos conceptos, que cumplen funciones recíprocas –asentar la identidad mestiza por un lado y borrar lo indígena por otro– logran reunirse en una sola figura gracias a lo que Rivera Cusicanqui llama el “amarre metonímico”, que consiste en una estrategia visual de composición, que funciona mediante mecanismos de asociación y connotación que tienen como fin reducir a una sola imagen un proceso histórico complejo. Para demostrar cómo opera esta estrategia, en su análisis la autora se refiere a una secuencia fotográfica en el *Álbum de la Revolución* (1954) de Fellman Velarde, que “contiene un discurso iconográfico que abarca más de un siglo de la historia de Bolivia, y propone una narrativa o interpretación de la historia moldeada a los propósitos de las capas medias ilustradas que estuvieron a la cabeza de las reformas de 1952”³⁷. En este álbum, el montaje de las fotos, los encuadres, la pose de los personajes y en general la narración visual deja en el completo anonimato al sujeto

³⁵ *Ibid.*, p. 96.

³⁶ Para Cusicanqui hay una clara intención de “borrar” al sujeto indígena de la Historia y la memoria social sobre todo frente al imperialismo cultural en los años 50’ tras la Segunda Guerra Mundial, con la llegada de políticas económicas expansivas desde EEUU y Europa. En este largo camino hacia la occidentalización que va desde la colonización del siglo XV hasta mediados del siglo XX, Cusicanqui advierte que habría una tarea transversal y prioritaria: “borrar a los indios de la memoria a la vez que reformarlos hasta en lo más íntimo de sus conductas domésticas”. En Silvia Rivera Cusicanqui, *op. cit.*, p. 95.

³⁷ *Ibid.*, p. 150.

indígena (reducido a la imagen del caudillo), cuestión que se vuelve evidente en una de las últimas escenas donde el ex presidente de Bolivia, Víctor Paz Estenssoro, se dirige a una multitud homogénea y anónima desde el balcón del palacio de gobierno: “justamente allí, en medio de ese clímax, se produce lo que llamo el amarre metonímico entre la meta final del proceso histórico boliviano y la pertenencia de Bolivia al mundo occidental (y cristiano)”³⁸.

Si llevamos esta lectura al fenómeno iconoclasta chileno, y específicamente a la caída del monumento de Valdivia, podríamos advertir, primeramente, que los programas iconográficos que motivaron la instalación de monumentos que representan conquistadores europeos, correspondería a la aplicación de una estrategia similar, donde el fin último sería ingresar la imagen individual del conquistador en el espacio emblemático, lo que podríamos considerar un gesto metonímico donde se vincula la figura y la corporalidad de Pedro de Valdivia con un proceso histórico de larga data, en este caso, el mestizaje. Esto, que podríamos resumir como un mecanismo de fijación de los rasgos identitarios de la población nacional, que se caracterizaría como una sociedad moderna, mestiza y masculina, está basado en un principio de occidentalización, donde las *iconografías del poder* despliegan una serie de estrategias visuales y discursivas, en las que ciertas imágenes operan como representaciones metonímicas del pasado, en este caso, de Pedro de Valdivia y el origen de la sociedad mestiza-chilena, que, en atención al problema del ideograma del mestizaje, reactualiza las dinámicas de dominación colonial en el presente³⁹. Es más, este amarre sería todavía más fuerte en el caso de la estatuaria pública, ya que está emplazada en un lugar concreto, donde la relación con el pasado se inscribe en un territorio determinado, en el ejemplo que tratamos aquí, la plaza de la Independencia en Concepción, ubicada en el sur del país, que no sólo antes de la colonización europea era territorio indígena, sino que es donde se concentra la mayor cantidad de población mapuche actualmente⁴⁰.

³⁸ *Ibid.*, p. 124

³⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁰ La mayor cantidad de personas que se identifican a sí mismas como mapuche vive en la región Metropolitana (1.700.000 personas), según los datos arrojados por el último censo. No obstante, si se reúnen las cifras de todas las regiones del sur (Bio-bio, La Araucanía, Los Ríos y Los Lagos) se puede observar que la población mapuche de toda la zona es superior a la que habita en la región Metropolitana. Para una mayor claridad de las cifras ver: Bertín, X. and Basadre, P. (2020) “En la RM vive casi el doble de mapuches que en La Araucanía” *La Tercera* [online] (último acceso: 07/01/2021). Recuperado de: <https://www.latercera.com/nacional/noticia/la-rm-vive-casi-doble-mapuches-la-araucania/156628/>.

Con estos elementos a la vista es posible comprender la praxis iconoclasta que llevó tanto a la caída de Pedro de Valdivia en Concepción, como al posterior proceso de resignificación a la que fue sometida su imagen, con la introducción de un símbolo indígena –la bandera de estrella octogonal– que, según lo que hemos planteado en este apartado, buscaría disputar un lugar en el imaginario colectivo y con ello, *soltar* el amarre metonímico de la memoria emblemática. Con lo que podríamos sostener que el gesto iconoclasta no termina en la anulación de la imagen, sino que permitiría a su vez la reconfiguración del campo representacional.

2.3 José Menéndez: la reactualización del ethos conmemorativo

Otro caso donde se puede observar la dinámica de destrucción y recomposición antes descrita, lo podemos encontrar en el derribamiento del monumento de José Menéndez en la ciudad de Punta Arenas, que fue remplazado al día siguiente por la efigie de un cazador selknam. En este ejemplo en particular, como veremos más adelante, no habría un abandono total de los principios conmemorativos, sino que se ha apelado a una lógica del remplazo o sustitución, con lo que surgirían nuevas interrogantes sobre las demandas simbólicas en los espacios públicos, donde pareciera que hay una necesidad todavía presente de erigir monumentos individuales, allí donde los héroes o los colonos han sido deslegitimados.

Menéndez, de origen español, conocido coloquialmente como el “rey de la Patagonia”⁴¹ llegó a Punta Arenas a mediados del siglo XIX. Se dedicó a criar y exportar ovejas desde las islas Malvinas, con lo que hizo una gran fortuna. Ha quedado inscrito en la historia de Chile no sólo por haber incrementado la actividad agraria e industrial de la zona, sino por haber sido uno de los principales causantes de una de las masacres más grandes en

⁴¹ Se puede acudir a una nota de *El Mostrador* que se publicó en 2018 donde se relata sobre los apodosos que tras su muerte le dieron a José Menéndez: “Como hombre rico que era, la prensa se hizo inmediatamente eco de su fallecimiento, dedicándole laudatorias notas necrológicas. Sus aduladores le pusieron el apelativo de el «último conquistador», «rey pastor», «nabab del estrecho» o «rey de la Patagonia»”. En: José Luis Alonso Marchante (abril 2018) “A cien años de la muerte de Menéndez: el destronado rey de la Patagonia y responsable del genocidio selk'nam” *El Mostrador* [online] (último acceso: 22/11/2021) Recuperado de: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/04/25/a-cien-anos-de-la-muerte-de-menendez-el-destronado-rey-de-la-patagonia-y-responsable-del-genocidio-selknam/>.

el territorio austral, al impulsar la persecución y el exterminio de la población selknam por parte de los ganaderos de la zona⁴².



Fig. 7. Busto De José Menéndez realizado en bronce sobre base de mármol instalado en la plaza Muñoz Gamero el 2 de febrero de 1975 para el centenario de su radicación en la ciudad de Punta Arenas, Magallanes. Fuente: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-publicos/jose-menendez>.

⁴² Se podrían plantear una serie de interrogantes respecto a la recepción de la figura de Menéndez en la zona austral a lo largo del tiempo. El historiador José Luis Alonso Marchante, autor del libro “Menéndez rey de la Patagonia” (2014), identifica que aquello que se ha instalado desde los discursos oficiales no coincide con aquello que se manifiesta en la memoria histórica: “en plena dictadura de Augusto Pinochet se redoblaron los homenajes en Punta Arenas gracias a las gestiones realizadas por un bisnieto, Enrique Campos Menéndez, colaborador de confianza del régimen militar. De esa época data el nombre de su calle o el busto en la Plaza de Armas. Sin embargo, y a pesar de que sus descendientes conservan intacto su poder político y económico, la memoria oficial impuesta desde arriba a los de abajo se resquebraja a pasos agigantados” [José Luis Alonso Marchante *op. cit.*]. La figura de Menéndez produce esta dualidad, por un lado se le ha incorporado oficialmente al imaginario público de Punta Arenas como una figura importante del progreso, por otro, hay quienes llevan años cuestionando su homenaje, exigiendo que se derogue la denominación “rey de la Patagonia” siendo un buen ejemplo de esta situación lo que plantea la agrupación musical Alameda Memoria con su cantata “Menéndez auge y caída del rey de la Patagonia” (2020), obra que surge precisamente tras la caída del monumento: “A inicios de noviembre, el busto de José Menéndez fue derribado y arrojado a los pies del monumento al indio patagón (...) Dos meses después, el grupo Alameda Memoria presentará una obra que simbólicamente también enjuicia la figura del empresario español, que se estableció en 1874 en la capital de Magallanes” En: “Alameda Memoria enjuicia a José Menéndez, el Rey de la Patagonia” (enero 2020) *DiarioUChile* [online] (último acceso: 22/11/2021) Recuperado de: <https://radio.uchile.cl/2020/01/20/alameda-memoria-enjuicia-a-jose-menendez-el-rey-de-la-patagonia/>. En efecto, la existencia de una cierta mitología respecto a la figura del “rey” no deja de ser un asunto problemático en el territorio austral. Menéndez no fue el único con esa fijación, en un largometraje titulado precisamente “Rey” se relata la historia de Antoine de Tounens, un abogado francés que en 1860 se autoproclamó rey de la Araucanía y la Patagonia. Los antecedentes reales de este caso inspiraron este film de ficción dirigido por el cineasta chileno-norteamericano Niles Atallah y se estrenó en 2017. Ver: Atallah, N. (director). (2017). *Rey* (Película). Circe Films; Diluvio; Mômérade.

Al igual que otras imágenes de figuras coloniales, a José Menéndez se le dedicó un monumento conmemorativo individual por solicitud del municipio de Punta Arenas: un busto fabricado en bronce que se instaló en la plaza Muñoz Gamero, en el centro de la ciudad, el 1 de febrero de 1975, cuando se cumplían cien años de la radicación de Menéndez en Punta Arenas [Fig. 7]. El Consejo de Monumentos Nacionales ha agregado en la descripción al monumento en su sitio Web la siguiente información: “En este proceso de acaparamiento y control efectivo sobre la propiedad de la tierra, el grupo Braun-Menéndez, junto a otros hacendados, llevaron adelante el genocidio del pueblo selknam que culminó con la desaparición total del pueblo aborígen. Las haciendas y compañías de la región llegaron a pagar una libra esterlina por cada selknam muerto, lo que era confirmado presentando partes mutiladas de los cuerpos de los indígenas”⁴³.

Dicho lo anterior, durante la noche del 4 de noviembre de 2019, cuando aún era muy reciente el levantamiento popular de octubre, un grupo de personas anónimas arrancó el busto de Menéndez de su base, trasladándolo unos metros de distancia, para luego dejarlo tendido a los pies de la famosa estatua del Indio Patagón que es parte de un conjunto monumental más grande dedicado a Hernando de Magallanes, ubicado en la misma plaza Muñoz Gamero [Fig. 8]. En este caso, el pedestal de mármol vacío donde se situaba el busto de Menéndez que lleva la inscripción “José Menéndez. Pionero del desarrollo económico y del progreso social en el centenario de su radicación en Punta Arenas 1875 – 1975. Homenaje de la I. Municipalidad de Magallanes” fue intervenido con las frases *Asesino. José Menéndez ¡genocida!* [Fig. 9].

⁴³ José Menéndez (2020) *Consejo de Monumentos Nacionales de Chile* [online] (último acceso: 07/01/2020) Recuperado de: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-publicos/jose-menendez>.



Fig. 8. Busto de José Menéndez tras ser intervenido con pintura y depositado a los pies del indio patagón en la plaza Muñoz Gamero, Punta Arenas. 4/11/2019 Fuente: <https://www.radiofueguina.com/2019/11/05/destruyen-en-punta-arenas-el-monumento-a-jose-menendez/>.



Fig.9. Intervención escrita en el área del pedestal tras la sustracción del busto. 4/11/2019. Fuente: <https://www.ovejeronoticias.cl/2019/11/destruy-en-monumento-a-jose-menendez-en-la-plaza-munoz-gamero-de-punta-arenas/>.

Luego, durante el transcurso de la noche y la mañana del día siguiente se sumó una acción nueva: sobre la base donde solía estar el busto de Menéndez se improvisó un nuevo monumento fabricado en madera, sujetado con cinta adhesiva al pedestal, que representa el rostro de un cazador selknam sobre el que se ha incorporado una nueva inscripción: “En memoria de los pueblos originarios asesinados por el Estado chileno y los terratenientes de la época (mercenario Popper, McLennan, Braun, Menéndez)” [Fig. 10]. Pese a no tener filmaciones del proceso de intervención de estos monumentos, hay un amplio registro fotográfico del resultado de todas estas circulando en Internet, en redes sociales y en notas de prensa locales que se refirieron a los hechos.



Fig. 10. Monumento de madera que representa a un cazador Selknam instalado sobre el pedestal que sostenía el busto de José Menéndez, 5/11/2019 Fuente: <https://criticasur.com.ar/nota/21974/>.

La sustracción del busto de José Menéndez de su pedestal en Punta Arenas la noche del 4 de noviembre de 2019 constituye un ejemplo más de la praxis iconoclasta chilena, pero su remplazo por un monumento improvisado que representa a un cazador selknam establece una arista que problematiza aún más las lógicas representacionales del espacio público. Como ya hemos visto a lo largo de este trabajo, no sólo son relevantes las acciones de derribamiento y destrucción, sino que aparecen casi al unísono gestos de restauración, como sucedió con el monumento de Pedro de Valdivia en Concepción, al que se le superpuso un símbolo indígena una vez en el suelo. Pero en este caso en particular, no sólo el busto de José Menéndez es sustraído y trasladado a los pies del indio patagón, como un gesto de desprendimiento del amarre metonímico que vimos anteriormente, sino que la producción casi inmediata de un nuevo monumento posicionado en el antiguo lugar del busto de Menéndez se nos presentaría como una “solución” al pedestal vacío tras la negación de la monumentalidad artística. Cabe preguntarse si la ola iconoclasta de octubre, que hemos tratado hasta ahora como un fenómeno radical que demuestra un viraje en las lógicas modernas de representación, de algún modo podría reactualizarlas, al presentarse alternativas de monumentos individuales como el que vemos en este ejemplo, y en tal caso, cuáles serían los principios aún vigentes que estrían en juego en este análisis.

En su libro *Escultura Pública: Del monumento conmemorativo a la escultura urbana, Santiago 1792–2004*, la historiadora del arte Liisa Flora Voionmaa plantea el concepto de «ethos conmemorativo» para referirse a un periodo de profundización del republicanismo en Chile a principios del siglo XIX, en el que el monumento público conmemorativo jugó el rol de materializar el deseo de nacionalización del imaginario de la nueva república, pues, según relata Voionmaa, Ramón Freire en su calidad de director supremo ordenó en 1824 que se sustituyera el nombre de “Patria” por el de “Chile” en los actos oficiales, debido a que el nombre de Chile corrió el peligro de ser *olvidado*: “[las] voces Patria y Chile no fueron nunca sinónimos. Patria Vieja y Patria Nueva se llamaron así, por la lucha contra el absolutismo de la monarquía española. Además, la voz “Patria” era demasiado vaga y abstracta, y no individualizaba la “nación”. Había que nacionalizar los sentimientos de los chilenos”⁴⁴. Este miedo al olvido de la propia identidad impulsó una serie de

⁴⁴ Liisa Flora Voionmaa, *op cit.*, p. 80.

normativas, entre ellas, la construcción de monumentos urbanos que instalaran en la memoria social los nuevos códigos de pertenencia. En este contexto, se decretó que la Constitución Política de 1823 naciera a la vida pública con el levantamiento de un monumento conmemorativo supraindividual, un arco del triunfo que fuera “público y permanente”, proyecto que no se concretó finalmente al fracasar el ensayo constitucional de Juan Egaña⁴⁵.

Hablamos entonces de un ethos conmemorativo que marcaría el inicio de un programa estatal de creación de monumentos públicos, que en una primera etapa, fueron principalmente supraindividuales, es decir, estructuras inspiradas en obeliscos y arcos del triunfo, posteriormente, “a partir de la segunda mitad del siglo, aparecen los primeros monumentos conmemorativos al individuo y las estatuas ecuestres. La estatua decimonónica en Chile es primeramente expresión de lo heroico. (...) [L]a práctica de la estatua o la representación de la persona, implícita en la ley, fue incorporada como un arquetipo de homenaje en Chile”⁴⁶.

Son precisamente los monumentos individuales que homenajean a héroes aquellos que en el presente han caído de sus pedestales. Según lo que hemos desarrollado en este trabajo, la praxis iconoclasta del “estallido” dejó en evidencia el agotamiento del paradigma monumental en la medida en que se han desarticulado sus principales funciones y se han deslegitimado los íconos y motivos que condensan la identidad nacional. Sin embargo, el caso de José Menéndez que al día siguiente es remplazado por la figura de un cazador selknam [Fig.11] dificultaría una lectura unánime de este fenómeno, pues no deja de llamar la atención el hecho de que sea todavía una necesidad homenajear a un individuo usando los mismos códigos representacionales que han sido negados y luego reactualizados en ese gesto.

Hay algo en la ausencia representacional tras la destrucción de los monumentos que no logra ser superada del todo, si bien podemos dar cuenta de un desgaste formal de la monumentalidad, el ethos conmemorativo perviviría como una insistencia de la memoria, pues ella exigiría imágenes para asentarse. El miedo al propio olvido no permite dejar el pedestal vacío, aun cuando esa nueva imagen que se apropie de él sea la de un sujeto anónimo, o el nombre de una colectividad denominada “pueblos originarios”, esos «otros» que ingresan al campo visual, ya no como un emblema o un símbolo –como el caso de la

⁴⁵ *Id.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 97.

bandera mapuche sobre la estatua de Valdivia en Concepción– sino como una representación figurativa, condensada en un solo rostro, adquiriendo, por tanto, una corporalidad concreta. Así es precisamente como enuncia la nueva inscripción sobre el busto del cazador selknam: “en memoria de los pueblos originarios (...)”, cuestión que bien puede remitirnos a la idea de que la descolonización es también una forma de reinención de la memoria colectiva, así lo plantea Silvia Rivera Cusicanqui “la descolonización sólo puede realizarse en la práctica. Se trataría empero de una práctica reflexiva y comunicativa fundada en el deseo de recuperar una memoria y una corporalidad propias”⁴⁷.



Fig. 11. Detalle del monumento sujeto con cinta adhesiva al pedestal y la inscripción que señala a los pueblos originarios como sujetos de homenaje. Fuente: <https://criticasur.com.ar/nota/21974/>.

La monumentalidad parece ser aún un terreno donde se encuentran fuerzas contradictorias. No hay duda de que estamos ante un conflicto representacional en el espacio público, en el que hay una demanda simbólica urgente –de ahí que la producción de un monumento que remplace al original sea casi inmediata– pero aquella necesidad ya no encaja

⁴⁷ Silvia Rivera Cusicanqui, *op. cit.*, p. 28.

con las prácticas conmemorativas asociadas a la representación mítica del héroe. La recepción de los monumentos seguiría estando estrechamente vinculada a las efemérides identitarias, sobre todo en sociedades de herencia colonial, como Chile, que debaten y redefinen su autoimagen constantemente.

2.4 General Baquedano: una guerra de imágenes

Ya enunciados dos casos en los que la praxis iconoclasta chilena adquiere algunas aristas problemáticas, cerramos este análisis con el monumento que desde el “estallido social” ha recibido la mayor atención mediática, precisamente, por estar ubicado en el centro neurálgico de las manifestaciones: la estatua ecuestre que representa al general Manuel Baquedano ubicada en la Plaza homónima, rebautizada tras el 18 de octubre por la propia ciudadanía como “Plaza de la Dignidad”. Se trata de una obra del escultor chileno Virginio Arias (1855-1941), quien comenzó su formación artística desde temprana edad en un taller en Concepción, y luego fue alumno de Nicanor Plaza en la Academia de Bellas Artes, también asistió a la Academia de Bellas Artes de París y a la Academia Julien, donde estudió dibujo, y en el año 1900 fue nombrado director de la Escuela de Bellas Artes, cargo que desempeñó por más de una década⁴⁸. La estatua fue encargada al artista con motivo de homenajear a los héroes de la Guerra del Pacífico, hecho bélico que se transformó, según plantea Liisa Flora Voionmaa, en el motivo principal de numerosos proyectos conmemorativos en Chile, entre ellos el monumento alegórico “Héroes de la Concepción” (1923) de Rebeca Matte, y el monumento “Héroes de Iquique” (1962) de José Caroca Laflor⁴⁹.

Haciendo una breve reseña de la biografía de Manuel Baquedano, se conoce principalmente su vida militar y política; participó en los triunfos bélicos de Chile en la Guerra del Pacífico; también en la ocupación de la Araucanía (1861-1883) y fue senador

⁴⁸ Virginio Arias produjo también otras esculturas que actualmente están en el espacio público, entre ellas el monumento “Un héroe del Pacífico”, estatua de bronce con la que ganó Mención Honrosa en el Salón de París de 1882. La estatua se instaló en la plaza Yungay en Santiago (1888) y fue rebautizada popularmente como “El Roto Chileno”. Ver: “Virginio Arias”, *Artistas visuales chilenos* [online] (último acceso: 25/10/2021). Recuperado de: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40054.html#exposiciones>.

⁴⁹ Liisa Flora Voionmaa, *op cit.*, p. 143.

en dos ocasiones⁵⁰. El monumento que lo homenajea no sólo consiste en la estatua ecuestre (donde se representa al general junto a su caballo de nombre Diamante), sino que además tiene dos bajorrelieves ubicados a los costados norte y sur del pedestal que recrean las batallas de Chorrillos y Miraflores, donde participó como comandante en jefe de campaña. Por la parte del frente (poniente), se instaló la escultura de una mujer que levanta una guirnalda de copihues y laureles, y por detrás (oriente) un soldado con el uniforme y armas que se utilizaron en la Guerra del Pacífico, identificado en algunas fuentes como un centinela⁵¹. Todos estos elementos fueron realizados en bronce por el artista Virginio Arias, proyecto donde también colaboró el arquitecto Gustavo García del Postigo a quien se le encargó el plinto⁵². El monumento fue inaugurado el 18 de septiembre de 1928 y fue instalado en la Plaza Italia, que después cambió de nombre a Plaza Baquedano, con la llegada del monumento [Fig.12].

El conjunto arquitectónico posee además una relevancia particular para este trabajo, pues se trataría de un monumento-tumba. Voionmaa relata cómo surge, primero en Europa y luego en otros países, la necesidad de democratizar los memoriales y monumentos públicos tras episodios bélicos de grandes magnitudes, la estatua de Baquedano estaría bajo esta línea conmemorativa: “Con el monumento al General Baquedano se introdujo una

⁵⁰ Tras la revuelta de octubre diversos medios de comunicación se interesaron por la figura de Manuel Baquedano. Abundan las notas de prensa que destacan sus hazañas heroicas, no obstante, cabe destacar la columna de opinión de Aucán Huilcamán publicada en el Diario de la Radio Universidad de Chile que comenta sobre el rol de Baquedano durante la ocupación de la Araucanía: “El General Manuel Baquedano y el General Cornelio Saavedra, en sus actuaciones militares como agentes del Estado Chileno en el Wallmapuche tienen varios asuntos en común, preferentemente en los conflictos de intereses patrimoniales territoriales. Ambos participaron del crimen de genocidio en contra del Pueblo Mapuche y la otra similitud es que ambos se auto-adjudicaron extensas cantidades de tierras, luego de sus acciones militares. Cornelio Saavedra se auto-otorgó una suma de cinco mil hectáreas de tierras entre la comuna de Mulchén y la ciudad de los Ángeles y el General Manuel Baquedano se auto-adjudicó la misma extensión de tierra alrededor de la ciudad de Los Ángeles”. Ver: Aucán Huilcamán (7 de marzo 2021) “General Manuel Baquedano: Pacificación de La Araucanía, crimen de genocidio y su impunidad” *Diario Universidad de Chile* [online] (último acceso: 29/10/2021). Recuperado de: <https://radio.uchile.cl/2021/03/07/general-manuel-baquedano-pacificacion-de-la-arauca-ria-crimen-de-genocidio-y-su-impunidad/>.

⁵¹ Estas dos últimas esculturas, de menor tamaño, fueron retiradas en noviembre de 2019 por orden de la Municipalidad de Providencia, ya que resultaron dañadas en las manifestaciones tras el “estallido”. Ver: “La plaza en disputa: ¿quién es Manuel Baquedano?” *Fast Check* [online] (último acceso: 27/10/2021). Recuperado de: <https://www.fastcheck.cl/2020/10/27/la-plaza-en-disputa-quien-es-manuel-baquedano/>.

⁵² Estos datos figuran en la descripción de una tarjeta postal adquirida en 2015 por la Biblioteca Nacional, que tiene uno de los primeros registros fotográficos del conjunto, y que se puede visualizar en su archivo digital en: “Archivo fotográfico” *Biblioteca Nacional Digital* [online] (último acceso: 27/10/2021). Recuperado de: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-612141.html>.

importante novedad en materia de conmemoraciones. Después de la Primera Guerra Mundial se empezó a considerar en Europa que era necesario no sólo monumentalizar sino también democratizar el recuerdo. Todos los caídos eran héroes. (...) En Francia e Inglaterra se retomó la idea antigua de la arquitectura-tumba. En 1920, en el segundo año del armisticio, se introdujo la tumba al soldado desconocido, a la que luego se asoció la llama eterna"⁵³. En Chile se adaptó esta idea al monumento de Baquedano, con el fin de destacar también la participación popular en la Guerra del Pacífico. Así, en 1931 se enterraron bajo el pedestal, los restos de un soldado desconocido encontrado en el campo de la batalla de Tacna en 1880 y se colocó una lápida de bronce fabricada por el escultor Guillermo Córdova⁵⁴, donde se dispuso la siguiente inscripción: "Aquí descansa uno de los soldados con que el General Baquedano forjó los triunfos del heroísmo chileno". Además se colocó posteriormente una placa conmemorativa que subraya: "Homenaje de la caballería en servicio activo, en retiro y de reserva 1943"⁵⁵.



Fig. 12. General Manuel Baquedano y su caballo Diamante; en segundo plano, vista parcial de la Estación Pirque, diseño del arquitecto chileno, Emilio Jéquier, construida en 1910 y demolida en 1940 [fotografía] Santiago: Editor no identificado, [entre 1928 y 1935]. 1 tarjeta postal: fotografía, monocromo, gelatina sobre papel; 13 x 8 cm. Fuente: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-612141.html>.

⁵³ Liisa Flora Voionmaa, *op cit.*, p. 145.

⁵⁴ *Id.*

⁵⁵ Archivo fotográfico, Biblioteca Nacional Digital, *op. cit.*

Transcurridos casi 93 años desde su inauguración, el monumento ecuestre a Baquedano fue removido de su pedestal el 12 de marzo de 2021, tras sufrir una serie de daños estructurales producto de las constantes intervenciones, martillazos, cortes, intentos de derribamiento e incendios en el marco de las protestas del “estallido social”, que si bien tuvieron su auge en los meses de octubre y noviembre de 2019, los actos de destrucción no cesaron hasta la remoción de la estatua [Fig. 13]. Es más, la praxis iconoclasta sigue en el presente, o bien, cabría hablar también en este caso de una «guerra de imágenes»⁵⁶ en la ex Plaza Baquedano, donde actualmente solo se encuentra el pedestal vacío, que ha sido objeto de constantes disputas territoriales entre la fuerza pública y las personas que se manifiestan en el lugar.

El 15 de marzo del presente año (sólo tres días después del retiro de la estatua ecuestre), el pedestal fue cercado completamente con un cierre perimetral de 3.5 metros de altura y 12 toneladas de peso, fabricado con pilares y barras metálicas erigidas a modo de protección alrededor del plinto y de la tumba del soldado desconocido, perímetro que hasta el presente permanece custodiado por la policía⁵⁷ [Fig. 14]. Cabe destacar también, que para el segundo aniversario del 18 de octubre de este año, se manifestó una gran cantidad de personas en el sector de la ex Plaza Baquedano, y esa misma noche, el muro de hierro, que ya había pasado por varios intentos de derribamiento, terminó por caer. En redes sociales y medios de comunicación se transmitió en directo el largo proceso en que la

⁵⁶ Esta es una referencia a la idea que plantea Serge Gruzinski en su libro *La guerra de las imágenes*, donde analiza la invasión europea en América como una historia de adopción e imposición de imaginarios, a partir de ello realiza un examen de los programas y las políticas de la imagen desde el siglo XV hasta el presente: “En el curso del análisis me pareció que la cuestión de los ídolos no era, a la postre, más que un aspecto secundario de la idolatría. Para devolverle su verdadero alcance, había que confrontarla con la de las imágenes. Los ídolos indígenas habían sufrido la invasión de las imágenes del cristianismo y de los europeos. El tema exigía que se captara en un solo impulso la acción del colonizador y la respuesta del colonizado, fuese indio, mestizo, negro o mulato. Pero ¿no era necesario, igualmente, dar a la imagen un peso estratégico y cultural —que yo había subestimado— y precisar mejor lo que abarca la noción seductora pero a menudo imprecisa de lo imaginario? Tal es el objeto de esta *Guerra de las imágenes*”. Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner”* (1492-2019). Trad. Juan José Utrilla. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1994, p.16.

⁵⁷ Para más detalles del procedimiento a cargo del Consejo de Monumentos Nacionales y la Intendencia de Santiago, ver: “Plaza Italia amaneció con círculo perimetral para proteger base de la estatua a Baquedano” (15/03/2021) *CNN Chile* [online] (último acceso: 28/10/2021). En: https://www.cnnchile.com/pais/plaza-italia-circulo-perimetral-base-estatua-baquedano_20210315/.

multitud alrededor del muro forcejeaba hasta dismantelar las vallas de protección⁵⁸. Al día siguiente los escombros fueron removidos por una retroexcavadora y retirados del lugar en camiones. Tras este hecho, por orden del Consejo de Monumentos Nacionales, la noche del 21 de octubre se retiró el cofre donde yacían los restos del soldado desconocido, los cuales fueron trasladados posteriormente a la capilla del Regimiento de Infantería N°1 de Buin. Según se relata en la prensa local, las osamentas permanecerán en un Mausoleo del Ejército en el Cementerio General mientras se realiza la restauración del monumento⁵⁹.



Fig. 13. Luis Bahamondes, 12/03/2021, sustracción del monumento al gral. Baquedano de su pedestal. Fuente: <https://www.instagram.com/p/CMTwYxuFFfL/>

⁵⁸ Los registros audiovisuales de ese día fueron emitidos por diversas plataformas, entre ellas la cuenta de YouTube de la galería de arte CIMA (www.galeriacima.cl), que desde el 18 de octubre 2019 transmite videos en directo de la Plaza Dignidad con una cámara fija instalada en su galería ubicada en el onceavo piso de un edificio ubicado en la calle Merced (Santiago Centro) con vista al sector de Baquedano. El registro completo (11 horas) del día 18 de octubre pasado se puede visitar en: Galería CIMA (18 de octubre de 2021) *18.10.2021-2* [video] https://www.youtube.com/watch?v=g8e-pBGeAF8&ab_channel=Galer%C3%ADaCIMA.

⁵⁹ En una nota de prensa de la Radio Cooperativa se anuncia que la base del monumento a Baquedano también será retirada próximamente para su restauración según un fallo del Consejo de Monumentos Nacionales. En: “Tras 90 años, retiran los restos del "Soldado Desconocido" de la Plaza Baquedano” (22/10/2021) *Cooperativa* [online] (último acceso: 28/10/2021). Recuperado de: <https://cooperativa.cl/noticias/pais/manifestaciones/tras-90-anos-retiran-los-restos-del-soldado-desconocido-de-la-plaza/2021-10-21/233743.html>.

Tras este seguimiento de los principales hitos ocurridos en los últimos dos años en el conjunto monumental a Baquedano, proponemos un análisis desde la sociología de la imagen, estrategia desarrollada por Silvia Rivera Cusicanqui para estudiar las prácticas de descolonización en las sociedades latinoamericanas. Asimismo, ofrecemos a modo de conclusión, una lectura de la indestructibilidad de Baquedano como un caso paradigmático de idolatría contemporánea, que abriría camino hacia una reflexión más extensa sobre el rol del arte en el espacio público.



Fig. 14. Muro perimetral de hierro con custodia policial que impide el acceso al lugar donde se encontraba el monumento a Baquedano, instalado el 15 de marzo de 2021 a tres días del retiro de la estatua ecuestre. Fuente: <https://radio.uchile.cl/2021/03/17/el-muro-del-plinto-vacio/>.

«Desmonumentalización» de la memoria

A diferencia de los monumentos conmemorativos que hasta ahora han sido objeto de estudio de este trabajo, la destrucción de Baquedano constituye un caso especialmente complejo, ya que la alta cantidad de registros fotográficos y audiovisuales que documentan los gestos iconoclastas sobre el monumento ecuestre son prácticamente inabarcables, así como toda la producción audiovisual que circuló en diversas redes tras el “estallido”.

Se nos vuelve patente que las imágenes de octubre resultan desbordantes y en ese sentido, resulta interesante el trabajo de recolección de material fotográfico de la artista Celeste Rojas Mugica, titulado *Inventario iconoclasta de la insurrección chilena*, alojado en un sitio web con el mismo nombre, descrito como “una plataforma, un laboratorio de ejercicios y un archivo dinámico a partir de imágenes a monumentos intervenidos, modificados, derribados y levantados, entre octubre de 2019 a la fecha, en el territorio comprendido por el Estado de Chile”⁶⁰ [Fig.15].

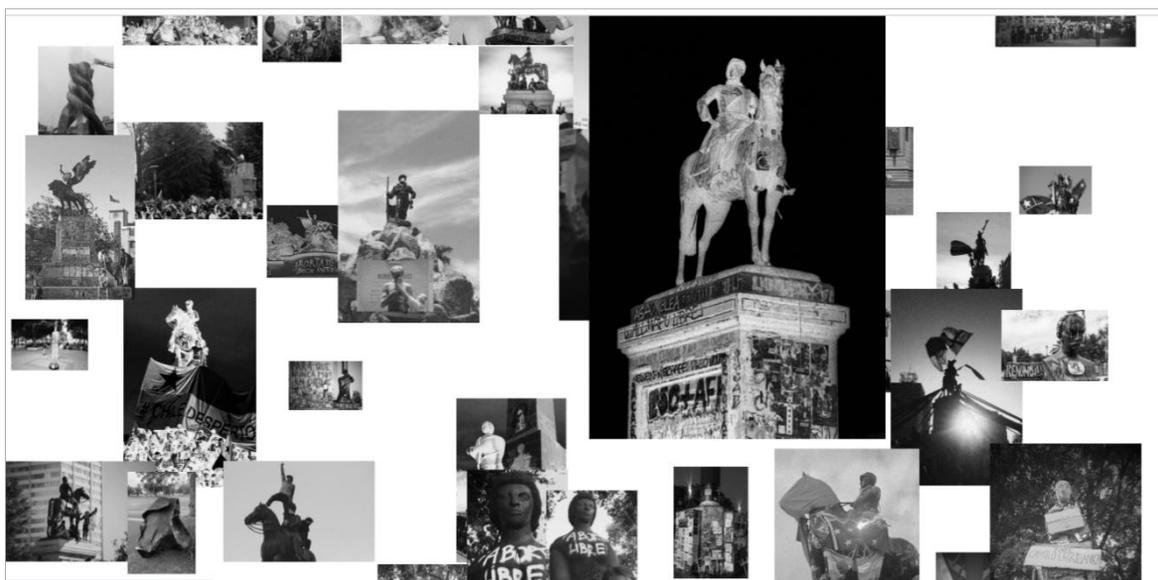


Fig. 15. Celeste Rojas Mugica, *Inventario iconoclasta de la insurrección chilena* (detalle), 2019- presente, archivo abierto, alojado en: <http://inventarioiconoclastadelainsurreccionchilena.com/>.

La artista ha pensado en esta plataforma como un «archivo abierto» que pone en circulación “imágenes del pasado que resuenan en el presente”⁶¹. Las fotografías que se despliegan como un gran *collage* digitalizado en blanco y negro, exhiben imágenes que no fueron todas tomadas por la artista, sino por otras personas, y esto, que es circunstancial pero también expresa una toma de posición, apela a un borramiento de la autoría, se trata

⁶⁰ “Acerca del proyecto” *Inventario iconoclasta de la insurrección chilena* [página web] (último acceso: 28/10/2021). Recuperado de: <http://inventarioiconoclastadelainsurreccionchilena.com/acerca-de/>.

⁶¹ En el marco de exposición PENSAR TODO DE NUEVO, Celeste Rojas Mugica es invitada a participar de un conversatorio junto a Andrea Giunta donde expone su inventario y se refiere al proceso de producción del archivo. En: [Rolf Ar] (20/06/2020). *Conversatorio #3 Pensar todo de nuevo: Andrea Giunta y María Carolina Baulo en diálogo con Marta Minujín, Santiago Porter y Celeste Rojas Mugica*. [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=AqPJU2YeZfI&ab_channel=RolfArt.

de “imágenes producidas colectivamente, en un lugar y momento en el que justamente la relación con ese espacio público y la relación con las imágenes que hasta ese entonces eran inertes, resultaron problemáticas”⁶².

Para Rojas Mugica, la rebelión iconoclasta no sólo es un modo de apropiarse de monumentos, sino también de habitar un espacio, en el cual coexisten y se entrelazan personas e imágenes que se resignifican constantemente⁶³. Esta última idea se puede asociar a lo que desarrolla en términos metodológicos Silvia Rivera Cusicanqui, al proponer la “sociología de la imagen” para estudiar la insubordinación descolonizadora en tanto práctica. Desde un punto de vista sociológico el/la observador/a se mira a sí mismo/a en el entorno social donde habitualmente se desenvuelve, es decir, no se aplica una mirada exterior para estudiar a otro. Por lo mismo, supone una desfamiliarización, una toma de distancia con lo archiconocido, con la inmediatez de la rutina y el hábito. Se observa aquello en lo que se es parte. La participación no es un instrumento al servicio de la observación sino su presupuesto, aunque se hace necesario problematizarla en su colonialismo que se expresa de manera inconsciente. La sociología aplicada como una forma de estudiar imágenes considera a todas las prácticas de representación como su foco de atención; se dirige a la totalidad del mundo visual⁶⁴.

En ese sentido, la sociología de la imagen al igual que la recuperación de la historia oral, son para Rivera Cusicanqui estrategias que le permiten conectar con la vitalidad anticolonial. La autora relata que aquello que la llevó a tomar este enfoque metodológico fue la aparición de formas de expresión no escrita en las manifestaciones públicas de los movimientos urbanos, que tienen un gran despliegue de performance y visualidad. Según la autora, las multitudes expresan su conocimiento histórico en estas demostraciones, por medio del *ch'amancht'aña* que en aymara se refiere al impuso colectivo de realizar un deseo: “el acto de conocer/actualizar el pasado y de imaginar otro futuro posible en el camino”⁶⁵. La apropiación sistemática que los manifestantes realizan en el monumento de

⁶² *Id.*

⁶³ *Id.*

⁶⁴ Silvia Rivera Cusicanqui, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 19.

Baquedano y en el sector de la Plaza de la Dignidad entraría en sintonía con estas demostraciones performativas y visuales [Fig. 16].



Fig. 16. Apropiación del monumento del general Baquedano por manifestantes feministas el 25 de noviembre 2019 Día Internacional por la Eliminación de las Violencias hacia las Mujeres. Fotografía de archivo personal.

La descolonización en tanto praxis es también una forma de pensamiento, ideación e imaginación o como dice Cusicanqui en aymara *amuyt'aña* (palabra que condensa todos esos conceptos). Y por supuesto es también una práctica colectiva: “el *amuyt'aña*, en tanto gesto colectivo, permitiría una reactualización y reinención de la memoria colectiva en ciertos espacios-tiempos del ciclo histórico en que se ve venir un cambio o conmoción de la sociedad”⁶⁶. Por lo tanto, los gestos performativos de apropiación del espacio, no sólo en el caso que nos convoca acá, del monumento a Baquedano, sino a lo largo de toda la praxis

⁶⁶ *Ibid.*, p. 28.

iconoclasta de octubre posterior al “estallido social”, se constituyen como herramientas para la descolonización de la memoria. Si nos remitimos nuevamente al trabajo de inventario-abierto en constante crecimiento de Rojas Mugica, podemos dar cuenta que no se trata en un sentido estricto de una práctica de representación, pues no se orienta al mero registro fotográfico de aquello que estudia para mostrarlo a un público urbano y académico, sino que se trata de una creación colectiva que nace desde la propia experiencia de esa actualización del pasado, de la apropiación de esas imágenes inertes que adquirieron espesor histórico.

A partir de esta reflexión, podemos comprender otros trabajos visuales que a partir del estallido social manifestaron su interés por la destrucción urgente de monumentos históricos a la par del advenimiento de una “ola productiva” de resignificación de los espacios públicos. Un ejemplo de estas iniciativas lo podemos hallar en *La Descolonizadora*, una publicación irregular que se define como un “proyecto editorial y de creación sobre las acciones colectivas de descolonización desde el 18 de octubre de 2019”⁶⁷. Este proyecto, además de publicaciones físicas, tiene una cuenta con el mismo nombre alojada en la plataforma Instagram, donde se ha dedicado a difundir su primer número, y también una serie de ejercicios cartográficos en torno a las acciones iconoclastas en el territorio chileno, refiriéndose a ellas como gestos de “desobediencia estética”⁶⁸ [Fig. 13]. En sus trabajos han planteado el concepto de “desmonumentalización”, entendida como “una de las múltiples expresiones del movimiento social que remeció los órdenes establecidos de forma salvaje a partir de la evasión liceana. En esos actos fueron derrumbados podios del conquistador español, como también, de agentes del estado chileno en el siglo XIX. Porque la arremetida colonizadora no solo provino desde el imperio, sino que también adquirió su forma en la república, desde la cual se invadió, se exterminó y fueron usurpados los pueblos en nombre de la patria”⁶⁹.

⁶⁷ *La Descolonizadora* [@ladescolonizadora]. (s.f.) [Perfil de Instagram]. Instagram. (Último acceso: 28/10/2021). <https://www.instagram.com/ladescolonizadora/>.

⁶⁸ *La Descolonizadora* [@ladescolonizadora]. (19 de febrero de 2020). *Reivindicamos la desobediencia estética*. Instagram. <https://www.instagram.com/p/B8xXNDHJVzR/>.

⁶⁹ Julio Cortés Morales (15 de junio de 2020) “Desmonumentalización popular. Algunos episodios”. *CARCAJ* [online] (último acceso: 29/10/2021). Recuperado de: <http://carcaj.cl/desmonumentalizacion-popular-algunos-episodios/>.

LA Descolonizadora

Año 0 - Día 100 - N° 1 - Publicación irregular
IG: @ladescolonizadora

Territorio dominado por el estado chileno

El colonialismo no es solo una herencia española, ni acción de un estado en expansión, sino que sigue siendo una realidad impuesta hace nuestros días.

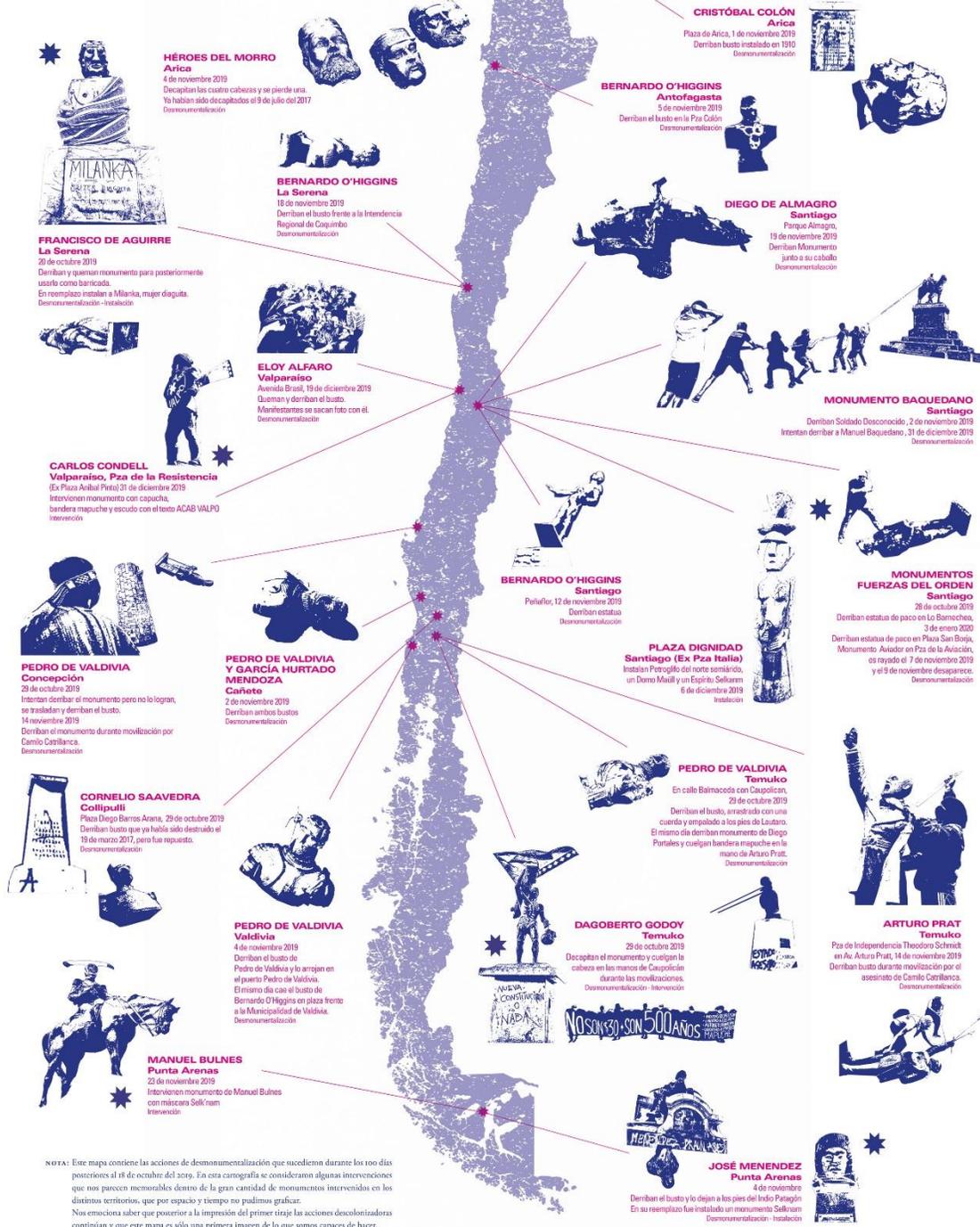


Fig. 13. Mapa del territorio de Chile donde se señalan los principales hitos desmonumentalizadores y sus respectivas fechas. Fuente: La Descolonizadora, Año 0, día 100, N°1, publicación irregular. <https://www.instagram.com/p/B7jAZOWJnUp/>.

Entonces, estos actos de desmonumentalización son situados a lo largo del territorio con el fin de estudiar globalmente el fenómeno iconoclasta chileno, y comprenderlo como la “expresión múltiple de una rabia creadora que se desencadenó de manera simultánea y libre desde el 18 de octubre de 2019 hasta el 3 de enero de 2020”⁷⁰. Desde la perspectiva de una sociología de la imagen, estos ejercicios cartográficos podrían ser considerados una puesta en práctica colectiva que conlleva imaginar nuevas formas de configuración del espacio público. Este flujo creativo, que implica tanto un impulso de destrucción como de reinención, puede ser interpretado también como la expresión de una idolatría crítica, cuestión que será desarrollada en el siguiente apartado.

El ídolo que no se deja destruir

Según afirma Luis Montes Rojas, escultor chileno a cargo de la restauración del monumento ecuestre⁷¹, los diversos cortes que se le realizaron al caballo “fueron causados con un esmeril angular y tuvieron un gran porcentaje de efectividad. No cabe duda de que, si se hubiese realizado un corte completo de las patas del lado izquierdo del caballo, la escultura hubiese corrido un gran riesgo (...) el anclaje de la obra al pedestal era tan eficiente que hubiera sido imposible retirarla sin realizar el corte que se hizo”⁷². Los constantes intentos de derribamiento de la estatua ocasionaron dicha cantidad de daños, y en este punto nos preguntamos, qué rol juegan estas acciones de conservación del monumento que parecen ir a contrapelo de los sistemáticos actos de apropiación y destrucción que hemos visto hasta el momento.

Ciertamente, la estatua que representa al general Baquedano y su caballo no fue derribada, pese a todas las maniobras empleadas para ello, así lo explica Luis Montes, pues

⁷⁰ Estas fechas fueron señaladas al momento de realizar la publicación de su primer número. En: *La Descolonizadora*, Año 0, día 100, N°1, publicación irregular, enero 2020.

⁷¹ Luego de su remoción el monumento al general Baquedano fue trasladado a las dependencias del Ministerio de las Culturas en la comuna de Cerrillos, lugar donde es llevado a cabo un proceso de restauración que hoy tiene la estatua un 90% limpia. Así se señala en la entrevista que *El Mercurio* hizo al escultor Luis Montes Rojas del Taller Montes Becker a quien se encomendó esta tarea: Iván Martinic (17 de octubre de 2021). “El escultor que rescata a Baquedano: «Esta restauración debe considerar el resguardo de la historia reciente»” *El Mercurio*, C8.

⁷² *Íd.*

era casi imposible desprenderla. En una nota de prensa el académico y filósofo Federico Galende hace hincapié en este punto: “hay un dato curioso: la estatua no puede ser destruida. Averigüé de dónde salió el bronce que sostiene ese cuerpo y resultó ser un bronce fabricado por la compañía Keller, que realmente cumplió bien con su tarea, porque hizo una estatua que tiene algo de indestructible, pero a la vez es curioso que esta indestructibilidad se transforme en la razón transformadora de un pueblo”⁷³.

Así, la indestructibilidad de Baquedano no sería un obstáculo para la ejecución efectiva de una praxis iconoclasta de reactualización de la memoria, sino que podría ser, de hecho, su condición de posibilidad. Para comprenderlo de esta manera, podemos recurrir a un fenómeno paralelo a las iconoclasias: las idolatrías. Podemos sostener para el estudio de este caso, que tanto la atención mediática y masiva que ha tenido el monumento ecuestre de Baquedano, como su constante custodia policial aun cuando hay un plinto vacío en el que solía haber un monumento, coincidirán con las características de una idolatría. Sin embargo, es fundamental para adentrarnos en este enfoque, distinguir qué tipo de idolatría estamos concibiendo, pues, puede tener un doble alcance. Para ello nos podemos atener a lo mencionado por Hans Belting en su ensayo *La idolatría hoy*, en el que da cuenta de una transición entre la relación tradicional de idolatría-iconoclasia hacia su acepción contemporánea. La primera, que va desde la antigüedad hasta los totalitarismos del siglo XX, presenta al ídolo como una imagen vacía que ejerce un poder sobre los idólatras, y donde la iconoclasia se manifiesta como una negación, incluso una rebeldía, a la imposición del culto a esa imagen: “Mientras que el poder público ejercía violencia por medio de imágenes, con las que ocupaba el espacio público, la sociedad solo podía responder con otra forma de violencia, atacando esas imágenes y negándoles el culto. Así, la violencia desde arriba se deja poner en relación directa con la violencia contraria desde abajo. (...) La iconoclastia era la respuesta colectiva a la obligación de profesar fe ciega a las imágenes, una fe que no valía en primer lugar para ellas mismas, sino para aquel que las había erigido.

⁷³ Federico Galende (18 de marzo 2021) “Imagino la Plaza de la Dignidad como un precioso palimpsesto donde los cuerpos se escriben y reescriben la historia de Chile” *Diario U. Chile* [online] (último acceso: 12/09/2019). Recuperado de: <https://radio.uchile.cl/2021/03/18/federico-galende-imagino-la-plaza-de-la-dignidad-como-un-precioso-palimpsesto-donde-los-cuerpos-se-escriben-y-reescriben-la-historia-de-chile/>.

Sin embargo, la situación que describo funciona hoy ya como un anacronismo”⁷⁴. De este modo, Belting advierte que esta noción de iconoclasia planteada anteriormente ya no es propia de las sociedades contemporáneas en la que las imágenes nos habitan de otro modo. Sostiene el autor, que una vez que se acabó el régimen soviético tras la Guerra Fría, se derribaron una serie de monumentos públicos, y de un momento a otro eliminar o degradar a un ídolo no tenía un efecto negativo ni constituía una acción peligrosa. Probablemente la remoción oficial de la estatua de Baquedano, la exhumación de los restos del soldado desconocido y el futuro retiro del pedestal, que es lo único que queda actualmente en la zona del complejo monumental, da la razón a este argumento. No se sabe con seguridad todavía, el Consejo de Monumentos Nacionales no ha dado una declaración definitiva sobre el destino de estas piezas, pero el retorno a la “zona 0” del “estallido” pareciera ser imposible en estos momentos.

La segunda forma de relación entre idolatría e iconoclasia que se da en la actualidad, según afirma Belting, es aquella que ha secularizado su fe y la ha depositado en el arte, y por tanto, la iconoclasia sólo podría darse contra las obras de arte contemporáneo, así nos resume: “Esta «iconoclastia moderna» ha generado un cierto desconcierto, por más que resulte evidente que el culto a las imágenes en la esfera pública tan solo puede ser desempeñado en nombre del arte”⁷⁵. Esto nos lleva a preguntarnos si es que aquello que ha llevado al retiro de la estatua de Baquedano, que hasta ahora parece haberse quedado en el ámbito del anacronismo –un fenómeno que vuelve sobre un debate ya superado– puede darle una segunda lectura a la praxis iconoclasta de octubre. La pregunta que surgiría, entonces, es si la recepción artística de las Bellas Artes en el espacio público ha llegado a su fin. Y esto no sólo se puede pensar respecto de la escultura decimonónica, o de la conmemoración moderna como estructura signifiante, sino respecto a la institución artística en su conjunto que hoy en día está en una encrucijada.

Aparece con ello una alterativa, la noción de “idolatría crítica” que supone comprender la destrucción de imágenes como un acto que va en sentido contrario: construir nuevos significados. Así lo señala Carlos A. Otero, en su introducción al libro *Iconoclastia*,

⁷⁴ Hans Belting, “La idolatría hoy”. *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, Carlos A. Otero (Ed.), La Oficina, Madrid, 2012, p. 93.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 94.

que compendia una serie de ensayos que ya hemos revisado anteriormente en este trabajo. Nos ofrece una interpretación que podría encajar con este principio: “La idolatría crítica implica una aproximación a las imágenes que no desea destruirlas y que reconoce todo acto de desfiguración o de alteración como un acto de creación destructiva del que debemos hacernos responsables”⁷⁶. Lo que podemos concluir provisoriamente sobre un fenómeno tan reciente y expansivo como la intervención sistemática del monumento a Baquedano – que se volvió en ese gesto una imagen icónica– es que no podría ser tratado como ídolo en un sentido tradicional de la palabra, es decir, como una imagen vacía, lisa, superficial, vaciada de significado, sino por el contrario: un palimpsesto de imágenes, que tiene tantas capas de pintura como significaciones posibles.



Fig. 14. Fotografía del pedestal tras la caída del muro de hierro la noche en la que se conmemoró el segundo aniversario del “estallido social”, el 18 de octubre de 2021. Fuente: Pablo Rojas Madariaga 18/10/2021, *Monumentos Incómodos* [@monumentosincomodos] <https://www.instagram.com/p/CVMgLfPg3XK/>.

⁷⁶ Carlos A. Otero., *op cit.*, p. 35.

Conclusiones

Teniendo en consideración la dificultad que supone hacerse cargo del análisis de una coyuntura tan reciente como el “estallido social” chileno, y de un fenómeno complejo, como la destrucción de monumentos históricos, hemos propuesto una lectura desde la historia del arte que nos permite acercarnos al fenómeno iconoclasta chileno, comprendiendo la caída de los monumentos conmemorativos individuales como un cuestionamiento profundo de las lógicas modernas de representación. Las estatuas de colonos y militares del siglo XIX instalados como arquetipos de héroes nacionales, concebidos para permanecer incólumes en las plazas públicas, no fueron en su génesis y tampoco hoy proyectos consensuados de auto-representación.

Hemos ofrecido algunos insumos teóricos y metodológicos para estudiar la praxis iconoclasta de octubre, por ejemplo, a partir del derribamiento del monumento de Pedro de Valdivia planteamos el concepto de “amarre metonímico” aportado por el trabajo de Silvia Rivera Cusicanqui, que nos permitió problematizar tanto el derribamiento de la estatua como el gesto posterior de superposición de un símbolo mapuche, para la cual nos enfocamos en los conceptos de “ideograma del mestizaje” y la “borradura del indio” como dos operaciones análogas al fenómeno de monumentalización y establecimiento de emblemas patrios en Chile y Latinoamérica. Luego, para comprender la caída de José Menéndez en Punta Arenas y su posterior remplazo por un busto que representa a un cazador selknam, nos preguntamos si hoy en día aún están vigentes ciertos principios conmemorativos que se reactualizarían con el levantamiento de una figura similar al busto, es decir, usando los mismos recursos formales que los de la escultura monumental. Concluimos que aquello expresaría el deseo de recuperar una imagen propia, o mejor dicho, una corporalidad que ha sido negada o borrada del campo representacional, cuestión que entraría en sintonía con un “ethos conmemorativo”, término propuesto por Liisa Flora Voionmaa, para referirse a la recepción de imágenes que invocaran a la “nación” en una época de instalación de la República en Chile, que estaría asociado a una necesidad de inscribir o asentar en la memoria colectiva códigos de pertenencia.

Para analizar uno de los casos más complejos del último tiempo en materia conmemorativa, nos aproximamos a las constantes metamorfosis del monumento al general

Manuel Baquedano a través de la sociología de la imagen, metodología propuesta por Cusicanqui para el estudio de prácticas de insurrección descolonizadora. Citamos el trabajo de Celeste Rojas Mugica y de *La Descolonizadora* como dos instancias que acogen los hitos de “desmonumentalización”, en el caso de Rojas Mugica a modo de inventario o archivo abierto que reúne imágenes en constante interacción con sus receptores, concibiendo su trabajo como una colaboración colectiva que reúne gestos performáticos y visuales que operan como modos de apropiación del espacio público, y en definitiva, como una forma de rehabilitar esos espacios de tránsito cotidiano. En esa misma línea la iniciativa de *La Descolonizadora* también considera los actos de destrucción de la monumentalidad artística como una forma de reactualización de la memoria colectiva, esta última idea la tomamos de lo que desarrolla Silvia Rivera Cusicanqui a través del concepto de *amuyt'aña* con lo que la praxis iconoclasta se presenta como un ejercicio creativo, de resignificación y reinención del imaginario social.

Finalmente, nos referimos al concepto de idolatría para analizar la atención que ha concentrado particularmente el monumento de Baquedano. Resulta paradójico que, desde el levantamiento de octubre hasta la remoción de la estatua ecuestre, los múltiples intentos de destrucción llevados a cabo hayan motivado numerosos gestos de restauración del monumento, produciéndose una verdadera disputa simbólica, donde el monumento se vuelve “indestructible” dando la posibilidad a su resignificación una y otra vez. Estudiamos este caso como una manifestación de lo que se ha llamado en algunas fuentes una idolatría crítica, o de “creación destructiva”, desestimando el uso tradicional u obsoleto del término idolatría, para aproximarse al fenómeno iconoclasta como una instancia de producción de imágenes y de apertura de sentidos.

De algún modo, ocuparse de cierto cambio en la recepción contemporánea de la escultura monumental implica preguntarse qué ocurre con la destrucción de obras de arte en el siglo XXI, cuestión que no puede sino plantear un cuestionamiento respecto a la vigencia de todo un sistema representacional que gira en torno a la monumentalidad y que, en atención a los fenómenos iconoclastas recientes, ha entrado en una profunda crisis. Hacia el final de nuestro trabajo nos preguntamos por el rol del arte en los espacios públicos. No deja de llamar la atención que en los primeros meses tras el “estallido social” los museos

permanecieron cerrados, los espacios institucionales del arte fueron desestimados como potenciales lugares para la reflexión crítica, todo aquello se volcó hacia las calles, donde los muros y los monumentos intervenidos desbordaban gestos de conmemoración alternativos, que conectaban la memoria más reciente con un pasado aparentemente distante, visibilizando nuestras propias dinámicas coloniales de configuración de la identidad.

Bibliografía

ASSMAN, J; BELTING, H; BOEHM, G; EXPOSITO, R; GROYS, B.; HOBBS, T., MITCHEL, W.J.T; MONDZAIN, M., *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, La Oficina, Madrid, 2012.

FERNÁNDEZ, Patricio. *Sobre la marcha. Notas acerca del estallido social en Chile*, Debate, Santiago, 2020.

GAMBONI, Dario; DÍAZ CUYAS, José. “A propósito de La destrucción del arte”, *Concreta*, núm. 5 (2015), pp. 52-61.

GAMBONI, Dario. *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la revolución francesa*. Trad. María Cándor, Ediciones Cátedra, Madrid, 2014.

GONZÁLEZ ZARANDONA, José Antonio (coord.), *La iconoclasia. Un motor histórico*. Istor, Ciudad de México, año XIX, núm. 74 (2018).

GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492 – 2019)*. Trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica México, México D.F., 1994.

LESTEL, Dominique. *Hacer las paces con el animal*, Qual Quelle, Santiago, 2018.

MONTES ROJAS, Luis (ed.). *Escultura y contingencia 1959 – 1973*, Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago, 2020.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón, Buenos Aires, 2015.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2018.

VOIONMAA TANNER, Liisa Flora. *Escultura Pública. Del Monumento Conmemorativo a la Escultura Urbana. Santiago 1792-2004*, Editorial Ocho Libros, Santiago, 2005.

Artículos en la Web

Huilcamán, A. 2021. General Manuel Baquedano: Pacificación de La Araucanía, crimen de genocidio y su impunidad. *Diario Universidad de Chile* [online] Disponible en: <https://radio.uchile.cl/2021/03/07/general-manuel-baquedano-pacificacion-de-la-araucania-crimen-de-genocidio-y-su-impunidad/>.

Cortés Morales, J., 2020. Desmonumentalización popular. Algunos episodios. *CARCAJ* [online] Disponible en: <http://carcaj.cl/desmonumentalizacion-popular-algunos-episodios/>.

Galende, F. 2021. Imagino la Plaza de la Dignidad como un precioso palimpsesto donde los cuerpos se escriben y reescriben la historia de Chile. *Diario U. Chile* [online] Disponible en: <https://radio.uchile.cl/2021/03/18/federico-galende-imagino-la-plaza-de-la-dignidad-como-un-precioso-palimpsesto-donde-los-cuerpos-se-escriben-y-reescriben-la-historia-de-chile/>.

Montes Rojas, L. 2019. Escultura y revuelta: la violencia siempre estuvo ahí. *Artishock* [online] Disponible en: <https://artishockrevista.com/2019/12/09/escultura-y-revuelta-la-violencia-siempre-estuvo-ahi/>.

Parra, D. 2020. Los monumentos contra sí mismos. *Artishock* [online] Disponible en: <https://artishockrevista.com/2020/02/29/monumentos-contra-la-razon-luis-montes/>.

Revueltas en Chile. Pléyade especial/octubre (2020). *Pléyade revista de humanidades y ciencias sociales* [online] ISSN 0719-3696.

Vergara, C., 2019. Sobre la Ley Anti-Encapuchados y otras adaptaciones legales fascistas. *CIPER Chile* [online] Disponible en: <https://www.ciperchile.cl/2019/12/26/sobre-la-ley-anti-encapuchados-y-otras-adaptaciones-legales-fascistas/>.

“Virginio Arias (1855.1941)” *Artistas visuales chilenos. Museo Nacional de Bellas Artes* [online] Disponible en: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40054.html>.

Zúñiga, R., 2019. La fotografía en las Alamedas. *Facultad de Artes Universidad Chile* [online] Disponible en: <https://www.uchile.cl/noticias/159510/la-fotografia-en-las-alamedas-por-rodrigo-zuniga>.

Prensa digital:

Acevedo, P. (2020). Monumentos Públicos y el valor de la discordia. *El Mostrador* [online]. Disponible en: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/10/31/monumentos-publicos-y-el-valor-de-la-discordia/>.

Alameda Memoria enjuicia a José Menéndez, el Rey de la Patagonia (2020) *DiarioUChile* [online] Disponible en: <https://radio.uchile.cl/2020/01/20/alameda-memoria-enjuicia-a-jose-menendez-el-rey-de-la-patagonia/>.

Bahamondes, P. (2020). ¿Contra la historia? Los próceres en entredicho. *Culto* [online] Disponible en: <https://culto.latercera.com/2019/10/31/historia-proceres-entredicho/>.

Bertín, X. and Basadre, P. (2020) En la RM vive casi el doble de mapuches que en La Araucanía *La Tercera* [online] Disponible en: <https://www.latercera.com/nacional/noticia/la-rm-vive-casi-doble-mapuches-la-araucania/156628/>.

Brodsky, R. (2020). Sobre cómo destruir estatuas sin morir en el intento: El arte más peligroso. *The Clinic* [online] Disponible en: <https://www.theclinic.cl/2019/12/13/columna-de-roberto-brodsky-sobre-como-destruir-estatuas-sin-morir-en-el-intento-el-arte-mas-peligroso/>.

¿Debería volver estatua de Pedro de Valdivia a plaza de Concepción? Historiadores dan antecedentes (2021) *Biobío* [online] Disponible en:

<https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/region-del-bio-bio/2019/11/15/deberia-volver-estatua-de-pedro-de-valdivia-a-plaza-de-concepcion-historiadores-dan-antecedentes.shtml>.

DW.COM (2020). Chile: destrucción de monumentos como protesta contra la historia oficial *Deutsche Welle* [online] Disponible en: <https://www.dw.com/es/chile-destrucci%C3%B3n-de-monumentos-como-protesta-contra-la-historia-oficial/a-51202577>.

Escudero, M. (2021). Monumentos, espacio público y sociedad: Plaza Dignidad y el Monumento Baquedano. *Metro21* [online] Disponible en: <https://www.metro21.cl/post/monumentos-espacio-p%C3%BAblico-y-sociedad-plaza-dignidad-y-el-monumento-baquedano>.

Huenchumil, P; Mundaca, C. (2020). Derribar símbolos coloniales: Un nuevo acto político que se suma en las protestas en Chile. *Interferencia* [online] Disponible en: <https://interferencia.cl/articulos/derribar-simbolos-coloniales-un-nuevo-acto-politico-que-se-suma-en-las-protestas-en-chile>.

Instalan torso de mujer diaguita donde se encontraba la estatua de Francisco de Aguirre (2020). *El Día* [online] Disponible en: <http://www.diarioeldia.cl/magazine/instalan-torso-mujer-diaguita-donde-se-encontraba-estatua-francisco-aguirre>.

La plaza en disputa: ¿quién es Manuel Baquedano? (2021) *Fast Check* [online] Disponible en: <https://www.fastcheck.cl/2020/10/27/la-plaza-en-disputa-quien-es-manuel-baquedano/>.

Lara, E. (2020). Puntarenenses arrojan busto de exterminador selk'nam a los pies de monumento al indio patagón. *Biobío Chile* [online] Disponible en: <https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/region-demagallanes/puntarenenses-arrojan-busto-de-jose-menendez-el-rey-de-la-patagonia-y-exterminador-selknam.shtml>.

Lissardy, G. (2020). Puedes derribar todos los monumentos del mundo, pero eso no cambia necesariamente lo que ocurrió. Estamos obligados a aprender de ese pasado. *BBC News Mundo* [online] En: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-53370559>.

Marchante, J. L. A., (2018). A cien años de la muerte de Menéndez: el destronado rey de la Patagonia y responsable del genocidio selk'nam. *El Mostrador* [online] Disponible en: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/04/25/a-cien-anos-de-la-muerte-de-menendez-el-destronado-rey-de-la-patagonia-y-responsable-del-genocidio-selknam/>.

Más de un millón 200 mil personas en Santiago y otras miles en regiones dieron la señal política más potente desde el NO (2019). *El Mostrador* [online] Disponible en: <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2019/10/25/convocan-a-la-marcha-mas-grande-de-chile-para-este-viernes-en-plaza-italia/>.

Montes, R. (2020). Las protestas de Chile cuestionan la historia oficial de las esculturas. *El País* [online]. https://elpais.com/cultura/2020/01/23/actualidad/1579806166_111949.html.

Monumentos.gob.cl. (2020). Monumentos Nacionales dañados en el marco de las protestas superan los 230. *Consejo de Monumentos Nacionales de Chile* [online] Disponible en: <https://www.monumentos.gob.cl/prensa/noticias/monumentos-nacionales-danados-marco-protestas-superan-230>.

Onetto, M. (2020). La caída de Pedro de Valdivia: por una nueva historia, por un nuevo patrimonio. *El Mostrador* [online] <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2019/11/23/la-caida-de-pedro-de-valdivia-por-una-nueva-historia-por-un-nuevo-patrimonio/> .

Plaza Italia amaneció con círculo perimetral para proteger base de la estatua a Baquedano (2021) *CNN Chile* [online] Disponible en: https://www.cnnchile.com/pais/plaza-italia-circulo-perimetral-base-estatua-baquedano_20210315/.

Tras 90 años, retiran los restos del "Soldado Desconocido" de la Plaza Baquedano (2021) *Cooperativa* [online] Disponible en: <https://cooperativa.cl/noticias/pais/manifestaciones/tras-90-anos-retiran-los-restos-del-soldado-desconocido-de-la-plaza/2021-10-21/233743.html>.

Valles, P. (2020). Tras 50 días de manifestaciones, 230 monumentos nacionales registran daños. *Culto* [online] Disponible en: <https://culto.latercera.com/2019/12/06/230-monumentos-nacionales-registran-danos/>.

Material audiovisual:

Atallah, N. (director). (2017). *Rey* (Película). Circe Films; Diluvio; Mômérade.

Conversatorio #3 Pensar todo de nuevo: Andrea Giunta y María Carolina Baulo en diálogo con Marta Minujín, Santiago Porter y Celeste Rojas Mugica (20/06/2020). *Rolf Art* [online] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=AqPJU2YeZfl&ab_channel=RolfArt.

Inventario iconoclasta de la insurrección chilena [página web] Disponible en: <http://inventarioiconoclastadelainsurreccionchilena.com/acerca-de/>.

La descolonizadora “Proyecto editorial y de creación sobre acciones colectivas de descolonización desde el 18 de octubre 2019” [@ladescolonizadora]. Instagram. Disponible en: <https://www.instagram.com/ladescolonizadora/?hl=es>.

Monumentos Incómodos. “Proyecto que visibiliza, interroga, debate y resignifica los actuales símbolos de poder que nos IN-comodan” [@monumentosincomodos]. Instagram. Disponible en: <https://www.instagram.com/monumentosincomodos/?hl=es-la>.

RT En español (2019). Tiran estatua de Pedro de Valdivia en Concepción, Chile [video]. https://www.youtube.com/watch?v=gw3gvjHR7eo&ab_channel=RTenEspañol.

Galería CIMA (2021) 18.10.2021-2 [video] https://www.youtube.com/watch?v=g8e-pBGeAF8&ab_channel=Galer%C3%ADaCIMA.