



ESCUELA de  
**SOCIOLOGÍA**  
Facultad de Ciencias Sociales UV

# **Artivistas en la protesta: Un análisis de los murales y grafitis de Valparaíso durante el Estallido Social de 2019**

ANGEL PIZARRO PAVEZ

Memoria para optar al Título de Sociólogo

Profesor/a Guía: Félix Aguirre Díaz

Valparaíso, Chile

2025

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a mi madre, quien ha sido mi mayor inspiración y la fuerza que siempre me impulsó a ser una mejor persona. Su apoyo incondicional y sus palabras de aliento hicieron posible que nunca deje de perseguir mis sueños y poder lograr lo que me propongo.

A Raúl, por enseñarme con su ejemplo y cariño lo que significa vivir con buenos valores y por haber sido un pilar fundamental en los momentos en que más lo necesité, aconsejándome de la mejor manera a lo largo de mi vida.

A mis hermanos y también a mis queridos sobrinos, que con su compañía y alegría lograron sacarme sonrisas incluso en los días más difíciles.

Quiero agradecer también a Lisette, quien fue una presencia importante durante mis años finales en la universidad. Su compañía, cariño y apoyo genuino hicieron más llevadero este proceso y dejaron una huella valiosa en esta etapa de mi vida.

A mis amigos, por estar presentes en cada etapa de este camino, acompañándome siempre con buena energía y sinceridad.

Y, de manera muy especial, a mis compañeras de vida: Almendrita, Luna y Anaís, cuya compañía pasada y presente ha llenado mis días de cariño, tranquilidad y ternura.

A todas y todos, gracias por caminar conmigo.

## INDÍCE

INTRODUCCIÓN .....	1
CAPITULO 1: FORMULACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROBLEMA .....	4
Contextualización .....	7
Justificación y Relevancia .....	11
Pregunta de investigación.....	13
Objetivo general.....	13
CAPITULO 2: ESTADO DEL ARTE.....	14
Artivismo y su proceso latinoamericano .....	15
Sociología Visual y su Relevancia para el Estudio del Arte Urbano.....	18
Memoria colectiva y visualidad en disputa .....	21
Movimientos sociales y acción colectiva: La dinámica del Estallido Social y su expresión visual .....	23
CAPITULO 3: DISEÑO METODOLÓGICO .....	26
3.1 Diseño de investigación.....	26
3.2 Participantes y muestra.....	27
3.3 Técnicas de producción de datos.....	29
3.4 Técnicas de análisis de datos .....	31
3.5 Consideraciones éticas en la investigación.....	32
CAPITULO 4: ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE DATOS/RESULTADOS .....	34
Eje 1: El artivismo como herencia política y responsabilidad histórica .....	34
Eje 2: El Mural como práctica comunitaria y transformación del espacio público .....	39

Eje 3: El borrado, la reescritura y la persistencia de la memoria .....	46
3.1 Resignificación del borrado .....	48
Discusión de Resultados: El activismo porteño como archivo vivo y persistente .....	51
CONCLUSIONES .....	55
REFERENCIAS .....	60
ANEXOS.....	1

## Índice de imágenes

Ilustración 1 “Sin miedo” .....	36
Ilustración 2 “Cuando se lee mucho, se dispara poco” .....	41
Ilustración 3. “Enfrentamiento” .....	43
Ilustración 4.....	44
Ilustración 5 “Cuando se acabo Chile” .....	46
Ilustración 6“Cuando se acabó Chile 2” .....	48
Ilustración 7 “Cuando se acabó Chile 3” .....	49

## **Resumen**

Esta investigación analiza el arte urbano (murales y grafitis) producidos en Valparaíso durante el Estallido Social de 2019, con el propósito de comprender cómo estas manifestaciones se configuraron como repertorios de protesta y resistencia. El estudio busca entender qué motivó a los artistas, cómo desarrollaron sus procesos creativos y qué significados atribuyeron a sus obras en un contexto de agitación social. Desde una perspectiva cualitativa, se combina el análisis visual de cuatro murales seleccionados con entrevistas en profundidad a los artistas responsables, lo que permite abordar tanto las dimensiones simbólicas como las narrativas personales que acompañaron la creación de estas obras. Los resultados indican que el arte urbano no se limitó a una función estética, sino que actuó como un medio de acción colectiva, de expresión política y de reconstrucción simbólica del espacio público. Los artistas se conciben no solo como traductores del malestar social, sino como participantes activos del movimiento, cuyos trabajos contribuyeron a la construcción de una memoria colectiva del estallido. A través de sus intervenciones, resignificaron el paisaje urbano, comunicaron mensajes de denuncia y fortalecieron el sentido de comunidad. En conjunto, el arte urbano en Valparaíso se presenta como una herramienta sociológica interesante para comprender la relación entre creación artística, movilización social y disputa por el espacio público.

**Palabras clave:** Artivismo, Estallido Social, Murales, Grafitis, Valparaíso.

## **Abstract**

This research analyzes urban art (murals and graffiti) produced in Valparaíso during Chile 2019 Social Outburst, aiming to understand how these artistic expressions became repertoires of protest and resistance. The study seeks to explore what motivated the artists, how their creative processes unfolded, and what meanings they assigned to their works within a context of social unrest. Using a qualitative approach, the research combines visual analysis of four selected murals with in-depth interviews with their creators, addressing both the symbolic dimensions and personal narratives behind these interventions. The findings show that urban art was not merely an aesthetic act, but functioned as a form of collective action, political expression, and symbolic reconstruction of public space. The artists are understood not only as translators of

social discontent but as active participants in the movement, whose works contributed to building a collective memory of the uprising. Through their interventions, they redefined the urban landscape, communicated messages of resistance, and strengthened community identity. Altogether, urban art in Valparaíso emerges as a key sociological tool to understand the relationship between artistic creation, social mobilization, and the contestation of public space

**Keywords:** Artivism, Social Outburst, Murals, Grafiti, Valparaíso.

## INTRODUCCIÓN

<sup>1</sup>El arte urbano murales y grafitis emerge como una herramienta de protesta en contextos de crisis social, transformando el espacio público en una plataforma de expresión visual y política. De acuerdo con Ariza y Caballero (2022), siguiendo la reflexión de Bou (2010), los artistas urbanos convierten las ciudades en exposiciones de arte al aire libre, lo que genera un impacto sociocultural al visibilizar críticas sociales y políticas, convirtiendo a la ciudad en un espacio de disputa simbólica. Este fenómeno se manifiesta de manera particular en Valparaíso, donde se desarrolla una intensa cultura artística en la que el muralismo y el grafiti no solo tienen fines estéticos, sino que también articulan discursos de resistencia frente a las estructuras de poder y visibilizan demandas históricas de justicia social. En octubre de 2019, Chile vivió uno de los episodios de movilización más importantes desde el retorno a la democracia. El denominado Estallido Social transformó las calles en escenarios de expresión ciudadana, donde la protesta se expandió desde el espacio físico hacia el simbólico. Las consignas, los cánticos y los murales se convirtieron en un lenguaje común que condensó el malestar acumulado ante la desigualdad estructural, la precarización de la vida y la desconfianza hacia las instituciones. En este contexto, el arte urbano adquirió un papel protagónico como medio de denuncia y de construcción colectiva de sentido.

En Valparaíso, esta relación entre arte y protesta alcanzó una intensidad particular. La ciudad, históricamente caracterizada por su diversidad cultural, su vida popular y su paisaje patrimonial, se convirtió en un epicentro visual del conflicto. Los muros del puerto fueron intervenidos por artistas y colectivos que plasmaron imágenes alusivas a las violaciones a los derechos humanos, al aumento del costo de vida, al descontento con el sistema político y a las esperanzas de cambio social. Escaleras, pasajes y fachadas se transformaron en soportes de comunicación colectiva, donde el arte urbano se constituyó en una forma de acción política, resistencia cultural y reconstrucción simbólica del espacio público, cuyas expresiones gráficas no solo dieron cuenta del descontento, sino que también contribuyeron a configurar una memoria visual del

---

<sup>1</sup> Durante el proceso de elaboración de esta memoria se utilizaron herramientas de inteligencia artificial como apoyo complementario para organizar ideas y revisar aspectos formales. No obstante, el análisis, la interpretación de datos y la redacción del contenido fueron realizadas completamente por el autor.

movimiento, condensando emociones, símbolos y narrativas del periodo. En muchos casos, los murales permanecieron como huellas materiales del conflicto, mientras que otros fueron borrados o reemplazados, evidenciando la disputa continua por el significado del espacio urbano. Así, el arte callejero en Valparaíso no solo documentó los acontecimientos, sino que ayudó a mantener viva la reflexión colectiva sobre el sentido de la protesta y las transformaciones sociales que se buscaban.

Desde un interés académico y personal, esta investigación surge de la necesidad de comprender cómo el arte urbano puede funcionar como vehículo de resistencia y reconstrucción simbólica en momentos de crisis social. Como sociólogo en formación y habitante del territorio estudiado, resulta interesante ya que el arte callejero es una práctica social que permite observar cómo las comunidades procesan el conflicto, representan sus experiencias y elaboran memorias colectivas. El estudio parte de la convicción de que el arte no solo representa la realidad, sino que también actúa en ella, participando activamente en la producción de significados, identidades y vínculos comunitarios.

El fenómeno analizado, conocido como artivismo, combina arte y activismo como estrategia de transformación social. A través de la creación visual, los artistas se convierten en actores políticos que intervienen el espacio común y disputan las formas dominantes de ver y narrar la realidad. Tal como plantea Delgado (2013), el espacio público no es un escenario neutro, sino un campo de disputa simbólica donde las prácticas artísticas adquieren un sentido político al tensionar los modos en que se produce y se representa lo social. Diversas investigaciones han abordado el papel del arte urbano en contextos de protesta, destacando su capacidad para visibilizar demandas y construir identidades colectivas (Ariza y Caballero, 2022; Reyes Tapia, 2022). Sin embargo, aunque existen estudios que analizan el muralismo y el grafiti en distintas ciudades del país, y algunos trabajos recientes sobre Valparaíso en el periodo posterior al Estallido Social, son todavía escasas las investigaciones que profundizan en las motivaciones, procesos creativos y significados atribuidos por los propios artistas durante el contexto inmediato del conflicto (2019–2020). Este vacío ofrece un campo rico para la exploración cualitativa, en la medida en que permite comprender cómo los artistas urbanos, mediante sus obras, no solo representan los procesos sociales, sino que participan activamente en la acción

colectiva y contribuyen a la construcción de una memoria social compartida desde el espacio público.

Frente a este escenario, la investigación busca responder la siguiente pregunta: ¿Cómo los artistas urbanos que intervinieron Valparaíso durante el Estallido Social de 2019 conciben y desarrollan el artivismo, como estrategia de resistencia y transformación del espacio público a través de murales y grafitis?

El objetivo principal es comprender cómo los artistas urbanos que participaron durante el Estallido Social conciben y utilizan el artivismo como herramienta de resistencia, explorando los sentidos y procesos que vinculan su práctica con la construcción de memoria y acción colectiva.

El texto se organiza de la siguiente manera: el Capítulo 1 presenta la formulación y contextualización del problema, exponiendo la relevancia del fenómeno, la justificación del estudio y la pregunta de investigación con sus objetivos general y específicos. El Capítulo 2 desarrolla el Estado del Arte, focalizado en los enfoques de acción colectiva, sociología visual y artivismo en contextos de protesta. El Capítulo 3 detalla el diseño metodológico, incluyendo el enfoque, la muestra, las técnicas de recolección y el análisis de datos. Finalmente, el Capítulo 4 presenta los principales hallazgos y su discusión, analizando cómo el artivismo se expresa en la práctica, seguido de las conclusiones y proyecciones del estudio.

## **CAPITULO 1: FORMULACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROBLEMA**

El fenómeno que se estudia en esta investigación es el artivismo, entendido como la unión entre prácticas artísticas y acción política en el espacio público. En particular, el análisis se centra en los murales y grafitis creados en Valparaíso durante el Estallido Social de 2019, un periodo en el que estas expresiones visuales adquirieron un protagonismo excepcional al transformar la ciudad en un campo de disputa simbólica. A través de estas intervenciones, los artivistas articularon demandas asociadas a la justicia social, la precarización de la vida cotidiana y la resistencia frente a las instituciones del Estado. En contextos de conflicto, el arte urbano deja de operar únicamente como un lenguaje estético y se convierte en un dispositivo de denuncia, exposición y protesta.

Según Miralpeix (2021), cuando los cuerpos se manifiestan en el espacio público y mantienen su presencia en las calles, se activa un tipo de performatividad que permite que el cuerpo se exprese políticamente y no solo de forma escrita o hablada, sino que a través de la acción de exponerse y persistir en esa forma de exposición. Desde esta perspectiva, las prácticas artísticas que intervienen físicamente el entorno como los murales y grafitis pueden entenderse como formas de corporeidad simbólica: incorporaciones materiales que preservan la presencia colectiva aun cuando las manifestaciones físicas se disuelven. De este modo, las superficies urbanas se convierten en soportes de un discurso visual que circula, interpela y tensiona el orden social.

Durante el Estallido Social, estas expresiones adquirieron una intensidad particular. Las figuras del encapuchado, la primera línea o los ojos mutilados se volvieron símbolos ampliamente compartidos, condensando dolores, denuncias y aspiraciones comunes. Estas imágenes circularon rápidamente por redes sociales y murallas, contribuyendo a la conformación de un repertorio visual que no solo representaba la protesta, sino que la hacía persistir a través del tiempo.

La configuración territorial de la ciudad puerto (sus cerros, escaleras y fachadas visibles) favoreció que los murales y grafitis se expandieran rápidamente, transformando a Valparaíso en

un espacio donde se entrecruzan de manera visible la protesta social y la creación visual. En este territorio, esta tradición muralista se ha nutrido tanto de la cultura popular como de movilizaciones estudiantiles, movimientos territoriales y expresiones barriales en los cerros, lo que facilitó que, durante el estallido, la ciudad funcionara como un espacio de creación colectiva, donde artistas individuales, colectivos y vecinos produjeron y defendieron intervenciones en el espacio urbano.

La disputa por los muros fue un elemento central del conflicto. Mientras algunas personas protegían los murales como formas de memoria y expresión del descontento, otros actores (colectivos opositores o sujetos anónimos) los borraban o cubrían en un intento de restaurar el “orden” visual de la ciudad. Estas tensiones muestran que el espacio público no es neutral: lo que para unos es arte y memoria, para otros es deterioro, vandalismo o amenaza.

El Estallido Social fue la expresión visible de un malestar acumulado por décadas, asociado a la profunda desigualdad económica, los abusos del mercado, el endeudamiento estructural, la precarización laboral y la crisis de representación política (Jiménez-Yáñez, 2020). La irrupción de protestas del 18 de octubre no surgió espontáneamente, sino que traía una serie de tensiones sociales acumuladas en distintos territorios urbanos. Como señalan Bello y Pinto (2022), la revuelta se desplegó como “una operación descentrada, múltiple y multitudinaria, que se organizó por fuera de los partidos tradicionales” (p. 194), lo que evidencia su amplitud y carácter heterogéneo. Así también, se suma el hecho de que, durante los primeros días, las protestas adquirieron una velocidad e intensidad inusuales. Tal como indican los autores, la movilización generó un tipo de ocupación del espacio público marcada por la irrupción simultánea de múltiples formas de acción (marchas masivas, cacerolazos, barricadas, cabildos y expresiones culturales) que desbordaron las formas tradicionales de protesta y desafiaron a la autoridad en las ciudades. Esta combinación de demanda estructural y acción descentralizada moldeó el carácter heterogéneo de la revuelta, articulando tensiones provenientes de distintos territorios y trayectorias sociales.

Las juventudes jugaron un rol decisivo en esta movilización. Tal como plantean Rivera-Aguilera et al. (2021), la protesta se caracterizó por la emergencia de una multitud juvenil heterogénea, no organizada necesariamente a través de partidos o movimientos formales, sino articulada

mediante formas expresivas, performativas y territoriales de acción. Este protagonismo generó nuevas dinámicas de ocupación del espacio público, donde la creatividad visual, la intervención de muros y la producción colaborativa adquirieron un peso relevante para expresar demandas y desafiar narrativas oficiales. En este contexto, los murales y grafitis se convirtieron en un lenguaje que ampliaba la protesta más allá de la temporalidad de las marchas, manteniendo presente el conflicto incluso cuando las manifestaciones dejaban de ocupar las calles. En esta tesis, estas imágenes se comprenderán como parte de procesos de memoria colectiva y memoria visual asociados al Estallido Social. Esta aproximación se apoya de manera introductoria en autores que han trabajado estas ideas desde distintas perspectivas, como Michael Pollak (2006) y Maurice Halbwachs (2004) en relación con la memoria colectiva, y Lorena Cardona (2017) respecto de las dimensiones visuales del recuerdo. El desarrollo conceptual detallado de estas perspectivas se presentará en el Estado del Arte.

A partir de estas dinámicas, el problema central de esta investigación radica en comprender cómo el activismo urbano se convierte en un modo de acción política capaz de intervenir la ciudad y disputar sus significados. Los murales y grafitis no solo representan una reacción emocional o estética frente al conflicto, sino que operan como dispositivos de intervención que reconfiguran temporal y simbólicamente el espacio público. Valparaíso es un caso especialmente relevante para esta indagación debido a su tradición muralista y a una estructura urbana que facilita intervenciones espontáneas. El Estallido Social amplificó estas características, generando un escenario donde el arte urbano no solo documentó la protesta, sino que la acompañó, reforzó y resignificó.

Sin embargo, a pesar de la amplia presencia de estas imágenes durante el conflicto, existen pocos estudios que indaguen en las motivaciones, experiencias y sentidos que los propios artistas atribuyen a su trabajo en este contexto y, en específico, de Valparaíso. Mientras abundan los análisis sobre las imágenes o sobre la protesta en general durante el Estallido, son escasos los que se centran en los procesos creativos, las decisiones estéticas, la participación comunitaria y los significados políticos de quienes realizaron estas intervenciones, esta ausencia constituye un campo relevante para comprender cómo el arte urbano participa de la acción colectiva, cómo se experimenta desde dentro y cómo contribuye a configurar memorias visuales del conflicto.

Asimismo, los murales y grafitis del estallido evidencian una disputa más amplia por la ciudad, el borrado o preservación de estas obras se convierte en un acto político que refleja tensiones entre distintos actores y percepciones de lo público. Analizar estos procesos permite comprender cómo se disputa la legitimidad del discurso visual, qué imágenes se permiten y cuáles se deciden silenciar, y cómo se articulan resistencias comunitarias frente a intentos de silenciamiento.

En síntesis, el problema de investigación se sitúa en la intersección entre activismo, espacio público, acción colectiva y memoria. Abordar estas dimensiones desde las voces de los propios artistas permite comprender procesos que no son obtenibles únicamente a través del análisis visual, sino que requieren comprender las motivaciones, reflexiones y experiencias de quienes dieron forma a estas expresiones durante uno de los periodos más significativos de movilización social en Chile reciente. Esta perspectiva resulta fundamental para analizar cómo el arte actúa como forma de resistencia cotidiana, como lenguaje político y como componente de la memoria social inscrita en la ciudad.

### **Contextualización**

El desarrollo del muralismo en Chile ha estado profundamente influenciado por corrientes internacionales, especialmente el muralismo mexicano, que comenzó a impactar el arte chileno en 1940 con la llegada de David Alfaro Siqueiros. Este reconocido muralista, junto a otros artistas mexicanos, creó el emblemático mural “Muerte al invasor” tras la invitación del presidente Pedro Aguirre Cerda, en un contexto de reconstrucción nacional después del terremoto que afectó al sur del país. Además, Siqueiros impartió conferencias e interactuó con importantes escuelas de arte, lo que dejó una huella significativa en la formación de una tradición muralista en Chile (Rojas Aguilera, 2015).

Posteriormente, el auge del muralismo chileno se dio en el periodo de Salvador Allende, cuando los primeros murales comenzaron a aparecer en las ciudades de Santiago, Concepción y Valparaíso. Estas expresiones, que combinaban el arte con mensajes políticos, antecedieron al surgimiento de brigadas muralistas icónicas como la Ramona Parra (BRP) y Elmo Catalán (BEC). La BRP, conformada por jóvenes comunistas, y la BEC, integrada por miembros del partido socialista, jugaron un papel clave en la consolidación del muralismo como herramienta

política y social. Estas brigadas no sólo buscaban plasmar ideales políticos en los muros urbanos, sino que también reflejaban una confluencia de influencias del muralismo mexicano y el movimiento rapero neoyorkino (Molina Loyola, 2020).

No obstante, con el golpe militar de 1973, estas prácticas artísticas fueron fuertemente reprimidas. Según Pérez et al. (2020), la dictadura silenció cualquier crítica hacia el régimen, lo que redujo significativamente la presencia de estas expresiones en el espacio público. Durante este periodo, los murales y grafitis se convirtieron en actos de resistencia, resurgiendo en los años 80 dentro de comunidades populares como herramientas para desafiar la censura y transmitir mensajes de lucha y demanda social (Cortés, 2016, citado en Pérez et al., 2020, p. 11). Con el retorno a la democracia en los años 90, estas expresiones artísticas experimentaron una transformación significativa. Los grupos brigadistas que antes se manifestaban con estos medios comenzaron a disolverse gradualmente, mientras que las temáticas de los murales y grafitis se diversificaron, alejándose en varios casos de la protesta contra la dictadura. Este cambio se influenció por la incorporación de nuevas generaciones, que utilizaron estas expresiones para abordar una amplia variedad de temas, desde cuestiones religiosas hasta derechos ciudadanos, en algunos casos con apoyo institucional y financiero de entidades educativas (Bragassi, 2010, p. 12).

Durante este tiempo, el muralismo adquirió un carácter más social e independiente, alejándose de una postura política definida, los artistas utilizaron diferentes técnicas, como el grafiti, el estencil y el mural, lo que permitió una gran libertad creativa. Esto no sólo reflejaba los ideales y frustraciones de los artistas, sino también una crítica social más amplia. En esta línea, los murales y grafitis se convirtieron en metáforas visuales de Chile, mostrando los deseos, preocupaciones y sentidos de justicia en la sociedad, configurándose como un medio de expresión social que trascendía las modas (Bragassi, 2010, p. 12).

Desde mediados de los años 2000, Chile atravesó un proceso continuo de movilización social que preparó el escenario para la revuelta de 2019. La llamada Revolución Pingüina de 2006 fue el punto de inflexión inicial: estudiantes secundarios organizaron tomas, paros y marchas masivas que instalaron las desigualdades estructurales que presentaba el sistema educativo como un problema político nacional. Ese año, “los miembros del movimiento estudiantil tenían

diálogos desarrollados en torno a la Constitución y su necesario cambio” (Santibáñez-Rodríguez, 2022, p. 185), lo que demuestra una temprana capacidad de articulación política y una percepción crítica del modelo.

Este proceso se profundizó con las movilizaciones universitarias de 2011, donde el reclamo por el fin del lucro, el endeudamiento estudiantil y la gratuidad abrió un debate nacional sobre derechos sociales. Según los mismos autores, la ola del 2011 representó “una campaña para terminar con la desigualdad y exclusión del sistema educativo chileno” y alcanzó una masividad “nunca antes vista” (Santibáñez-Rodríguez, 2022, p. 171). Las marchas multitudinarias, las tomas prolongadas y la coordinación entre estudiantes secundarios, universitarios y familias consolidaron al movimiento estudiantil como un actor capaz de influir en la agenda pública y tensionar la legitimidad de las instituciones. A este ciclo se sumó un creciente repertorio de movilizaciones sectoriales (medioambientales, regionalistas y sindicales) que, entre 2010 y 2018, reafirmaron que “la protesta, la organización social y la ocupación de las calles constituía un recurso para el logro de objetivos políticos en democracia” (Santibáñez-Rodríguez, 2022, p. 168).

En este terreno, también irrumpió el movimiento feminista, cuyo auge entre 2015 y 2018 transformó profundamente las formas de protesta. Ibáñez y Stang (2021) destaca que “el 2018 fue un año clave en Chile para la articulación del movimiento feminista con el estudiantil” (p. 6), concretado en las tomas feministas, estos espacios denunciaron el acoso, abuso sexual y exigieron educación no sexista, visibilizando prácticas de poder patriarcal interiorizada en la educación superior. Las autoras destacan que la fuerza política del movimiento radicó en formas de acción colectiva no institucionales, autónomas y creativas. En sus palabras, “la politización no institucional del estallido social se alimenta en buena medida del movimiento feminista y, en particular, de los rasgos que fue adquiriendo el feminismo en su historia nacional” (Ibáñez y Stang, 2021, p 8). Estas formas de organización, basadas en asambleas, ocupaciones y acciones performáticas, constituyeron un precedente directo para el 18-O, aportando repertorios expresivos y modos de protesta que luego se expandieron a escala nacional.

En conjunto, los ciclos estudiantiles, territoriales y feministas fueron conformando un clima donde la protesta visual, la ocupación simbólica del espacio urbano y la acción colectiva creativa

se volvieron prácticas habituales. Por ello, el Estallido Social de 2019 puede comprenderse como “el momento cúlmine de un proceso de creciente movilización y conflictividad social” (Ibáñez y Stang, 2021, p. 4). En ese escenario, los murales y grafitis no surgieron como expresiones nuevas, sino como la continuidad de repertorios ya instalados en la vida pública chilena, lo que explica su masividad y su capacidad para condensar sentidos políticos durante la revuelta.

Desde entonces, el arte urbano ha mantenido un papel central en la disputa por los significados del espacio público. Tras el estallido, los murales y grafitis no solo documentaron las demandas ciudadanas, sino que se consolidaron como un medio para expresar descontento, denunciar violencias y reivindicar derechos humanos. Esto reafirma que, en Chile, el arte urbano opera como un lenguaje político arraigado, capaz de hacer visibles tensiones sociales y de sostener debates colectivos más allá del momento puntual de la protesta.

Para comprender cómo estas formas de arte funcionan dentro del contexto del activismo, es crucial diferenciar entre el “muralismo” y el “graffiti”, que se tiende a percibir como similares, pero cuentan con ciertas diferencias. Primero debemos entender los murales, según Huerta (2020), dialogando con Blanché (2015) argumenta que los murales, caracterizados por su gran tamaño, adoptan un estilo figurativo que refleja la identidad de ciertos grupos sociales. Estos murales interactúan con el entorno y los transeúntes, utilizando espacios públicos para relacionarse con las dinámicas sociales del entorno integrándose a lo urbano. Acerca del grafiti centrado en su estilo más urbano, Carlos Alberto Pacini (2010) lo describe como una forma de expresión que ha acompañado a la humanidad desde sus inicios, manifestándose en garabatos, dibujos o palabras que reflejan el pensamiento concreto del ser humano. Este tipo de arte busca generar un soporte para comunicarse de manera informal con los demás, destacando su función como vehículo de ideas en contextos diversos.

Pacini (2010) señala que el grafiti, el hip hop y la pintura mural callejera son manifestaciones de una 'resistencia' cultural que se opone a la cultura social dominante, estas formas de expresión pueden considerarse producciones objetuales. Estas características permiten que cada grupo o sociedad desarrolle una identidad específica y un sentido de pertenencia que se articula en un 'nosotros', diferenciándose de los 'otros'.

Por consiguiente, es habitual que estas obras se realicen en el espacio urbano de Valparaíso. Como explica Dittus (2019) es posible postular que, aunque el grafiti y el muralismo son formas de arte urbano que implican el uso de imágenes o textos, el grafiti puede aparecer en varias superficies mientras que el mural se realiza exclusivamente en muros y suele contener mensajes más políticos. El muralismo y grafiti en el contexto del activismo artístico urbano, que ha sido objeto de estudio, proporcionando una forma de entender su impacto a nivel social, cultural y política.

Los murales funcionan como tipos de resistencia cultural al desafiar a los discursos dominantes puesto que los consideran como injustos, impulsando así la exposición de las demandas que se están reivindicando. Dentro de las posibilidades que abre este arte, está la expresión de las voces de los sujetos más marginados de la sociedad, que, al plasmar su posición y discurso en las calles, permiten desafiar y poner en cuestionamiento las estructuras de poder. Esta opinión opositora deviene de décadas anteriores, cuando las crisis financieras de los años 80' en Chile generaban en los pobladores, quienes eran los propulsores de las brigadas muralistas, sentimientos hacia su propia comunidad en un contexto de defensa y organización frente a la dictadura militar. Posteriormente, en el “retorno a la democracia” las expectativas de un sistema político y social no fueron respondidas, manteniendo la sensación de postergación de estos sectores. Aquella desesperanza se mantiene en las décadas siguientes representado en estos rayados murales su posición reaccionaria e insatisfecha frente a la sociedad actual (Bragassi, 2010).

### **Justificación y Relevancia**

Los murales y grafitis creados durante el Estallido Social en Valparaíso poseen una relevancia principalmente desde el punto de vista teórico y social, ya que permiten abordar cómo el arte urbano actúa como una forma de expresión sociopolítica que visibiliza tensiones, demandas y experiencias colectivas del periodo. Desde una perspectiva del artivismo, este estudio analiza cómo estas manifestaciones no solo cumplen una función estética, sino que también operan como medios de comunicación simbólica capaces de reflejar y cuestionar estructuras de poder presentes en el espacio público.

La relevancia teórica radica en aportar a la comprensión del arte urbano como modo de resistencia simbólica, que no solo registra el conflicto, sino que también participa en la construcción de sentidos colectivos y en la configuración de memorias asociadas al estallido. Asimismo, la investigación resulta sociológicamente pertinente porque permite examinar cómo se articulan discursos de poder, exclusión y protesta mediante formas visuales que transforman la experiencia cotidiana del espacio urbano.

Metodológicamente, la investigación combina el análisis visual (a través de un enfoque multimodal) con el registro de narrativas de los artistas, lo que permite abordar tanto las intenciones simbólicas como las dimensiones estéticas de los murales. Esta combinación metodológica pone en valor las imágenes no solo como objetos de análisis, sino como documentos sociales que permiten una lectura situada de los repertorios visuales de protesta. En esta línea, el estudio se orienta a comprender cómo el arte urbano participa en la vida pública en contextos de agitación política, ampliando la reflexión sobre su papel en la producción de sentidos colectivos.

Al analizar la experiencia de los artistas urbanos durante el estallido, es posible identificar que las imágenes no solo representan el conflicto, sino que también intervienen simbólicamente en él, generando espacios de diálogo, identificación y disputa. Esta aproximación permite problematizar el lugar del arte en la ciudad como un espacio político en disputa, donde distintos actores negocian sentidos y memorias.

Finalmente, esta investigación adquiere relevancia social al contribuir a la exposición de formas de producción cultural surgidas desde territorios y sujetos históricamente excluidos del relato oficial. Los murales y grafitis permiten comprender el arte como un lenguaje popular que comunica sensibilidades colectivas y memorias emergentes. De este modo, el estudio busca fortalecer una mirada crítica sobre el rol del arte urbano como expresión y resistencia cotidiana, sin atribuirle funciones prácticas de intervención.

### **Pregunta de investigación**

¿Cómo los artistas urbanos que intervinieron Valparaíso durante el estallido social de 2019 conciben y desarrollan el artivismo, como estrategia de resistencia y transformación del espacio público a través de murales y grafitis?

### **Objetivo general**

Comprender cómo los artistas urbanos que intervinieron Valparaíso durante el estallido social de 2019 conciben y utilizan el artivismo, a través de murales y grafitis, como herramientas de resistencia y transformación del espacio público.

### **Objetivos específicos**

1. Caracterizar de manera multimodal los 4 murales y grafitis creados durante estallido social en Valparaíso.
2. Explorar las motivaciones, percepciones y experiencias de los activistas urbanos respecto a su proceso creativo durante el estallido social.
3. Discutir cómo el artivismo porteño, expresado en la elaboración de murales y grafitis contribuyó a la construcción de narrativas colectivas durante el Estallido Social de 2019.

## **CAPITULO 2: ESTADO DEL ARTE**

El arte urbano, en específico los murales y grafitis, ha sido objeto de estudio en diversos campos de las ciencias sociales debido a su capacidad para transformar el espacio público y construir discursos visuales que reflejan tensiones sociales y políticas, cuyas acciones no solo configuran paisajes urbanos estéticamente de una forma singular, sino que también operan como lenguajes de resistencia frente a las estructuras de poder. En el contexto del estallido social, esta forma de arte aparece como un medio de protesta y comunicación alternativo que visibilizó las demandas ciudadanas, actuando como una técnica poderosa para amplificar las voces de quienes han sido afectados por las injusticias.

Por lo tanto, el artivismo, término que fusiona arte y activismo, emerge como una forma de expresión que trasciende los espacios tradicionales del arte, como museos y galerías, para intervenir directamente en el espacio público. No solo tienen como propósito cuestionar las jerarquías de poder y denunciar las injusticias sociales, sino que también transforma los espacios urbanos en ámbitos de lucha y resistencia. En el marco de esta investigación, el artivismo se entiende como una práctica política que utiliza recursos visuales y performativos para intervenir el espacio público, disputar significados y producir formas colectivas de memoria durante contextos de conflicto social.

Durante el estallido social, el artivismo adquirió una dimensión performativa que transformó radicalmente la manera en que se ocupó y significó el espacio público. Las acciones de colectivos activistas que incluyeron intervenciones espaciales, plegado de estenciles, grafitis, proyecciones lumínicas y la construcción de archivos populares configuraron “un espacio performático de la protesta, extendida hacia nuevas lógicas de intervención del espacio” (Bello y Pinto, 2022, p. 196). Esta revuelta se vivió desde una “dimensión performativa y contingente del espacio público, comprendida como comunidad de cuerpos expuestos que buscaron establecer una ruptura sensible a través de su aparición compareciente y performática” (Bello y Pinto, 2022, p. 197). En este marco, la protesta se volvió inseparable de su expresión estética: performance, intervención urbana y acción política se articularon como un mismo gesto colectivo.

Como señala Manuel Delgado en su texto *Artivismo y pospolítica*, el artivismo “combina un lenguaje artístico novedoso con una propuesta política transformadora de la realidad” (2013, p. 69). Desde esta perspectiva, el arte urbano y el artivismo se entrelazan en su capacidad de generar nuevas narrativas visuales que desafían el orden establecido, convirtiendo el espacio público en un escenario de disputa simbólica y política. No solo se limita a la creación de obras de arte, sino que involucra una participación colectiva y la intervención del espacio urbano.

Centella (2015), propone que “el artivismo permite la creación de nuevas narrativas capaces de alterar los códigos y signos ya establecidos en el subconsciente de la sociedad (p. 104). Estas nuevas narrativas apuntan a fomentar conciencia sobre los problemas sociopolíticos, utilizando el arte como un medio para la transformación. Un claro ejemplo es el colectivo ACT UP, creado en 1987 en Nueva York, que hizo uso del arte para denunciar la pandemia del SIDA y exigir mejoras políticas de salud. Acciones como ingresar desnudos a la Cámara de Representantes de EE. UU. Con el fin de evidenciar la enfermedad y meter presión a los políticos para que tomen medidas (Centella, 2015, pp. 104-105). Este tipo de intervenciones enseñan como el artivismo puede ser una herramienta eficaz para la movilización social y la denuncia política.

### **Artivismo y su proceso latinoamericano**

El artivismo se ha fijado como una práctica política que resignifica el espacio público y los archivos como herramientas de lucha social. Este concepto que utiliza el arte protestante para mostrar sus necesidades y exigencias surge en la década de los sesenta como un cuestionamiento hacia el propio mundo del arte, la obra es vista como un objeto político que reivindica la protesta como lenguaje, se mezcla, además, en el contexto de los movimientos sociales contra las diversas guerras que acontecían en esos años (Escobar y Aguilar, 2019).

Delgado (2013) vincula estas prácticas con la herencia de vanguardias artísticas radicales (dadaísmo, situacionismo, *action art*), influenciadas por el postestructuralismo y la posmodernidad. Surgidas a finales del siglo XX, se consolidaron como un eje creativo del movimiento antiglobalización en los 90, aportando un sello distintivo a protestas transnacionales y luchas locales (feministas, anti-especulación, derechos minoritarios, ecologismo, etc.), reinventando el arte como herramienta de disidencia. (p. 70)

Los autores Escobar y Aguilar (2019) identifican en el activismo latinoamericano una profunda conexión con las luchas sociales históricas de la región, nutriéndose de la educación popular, el movimiento obrero y expresiones como el zapatismo en México. Para estas autoras, estas prácticas trascienden los marcos artísticos convencionales al convertir el espacio público en un campo de batalla simbólico mediante intervenciones efímeras desde grafitis hasta performances que fusionan creación y protesta (p. 146). Su particularidad radica en una doble estrategia: operar en los márgenes de lo permitido mientras rechazan la autoría individual a favor de lo colectivo, redefiniendo así al artista como agente político formado tanto en academias como en procesos autogestionados.

Asimismo, esta redefinición del rol del artista es crucial en estos periodos de revuelta social, donde el proceso de creación se entrelaza con la autogestión y la acción directa, el artista no se presenta como un autor singular o ilustrador de las demandas, sino como parte activa de los procesos de lucha. Participando en la construcción de sentidos y percepciones compartidos, en ocasiones desde el anonimato o la colaboración colectiva, esta perspectiva encuentra un contrapunto enriquecedor en el trabajo de Climenhaga (2023) sobre teatro político, que amplía el marco conceptual del activismo al analizar prácticas globales como los *Juicios de Moscú*

Donde Escobar y Aguilar destacan la vinculación con contextos locales, Climenhaga analiza estas intervenciones globales, particularmente aquellas que recrean procesos judiciales reales cuestionan el poder mediante la reapropiación crítica de formatos institucionales, generando lo que denomina "instituciones liminales" (p. 138). Estas performances, que van desde tribunales simulados hasta asambleas documentales, utilizan la teatralidad para visibilizar conflictos sociales, pero con una característica distintiva: su carácter único e irrepetible (p. 145), que la diferencia de otras formas de tradición documental.

En el caso chileno, la revuelta profundizó una disputa visual por el espacio público al combinar gestos espontáneos (como el alza de banderas, las barricadas o la destrucción simbólica de monumentos) con acciones artísticas deliberadas. Estas prácticas conformaron lo que los autores llaman "el performativo de la revuelta", donde la performance, la intervención urbana y la acción pública se vuelven un mismo enunciado político (Bello y Pinto, 2022, p. 203). Parte de esta disputa se expresó en el derrocamiento de esculturas militares o coloniales, un gesto que

operó como “intervención a la historia oficial”, evidenciando una revisión crítica del pasado y un marcado impulso feminista en la resignificación del patrimonio (Freire-Smith, 2020, p. 163). Al mismo tiempo, las inscripciones gráficas ocuparon un lugar central: como señala Valenzuela, estas textualidades subversivas permitieron “democratizar la composición del palimpsesto semiótico” urbano, abriendo un flanco que invirtió provisionalmente las jerarquías visuales dominantes (Valenzuela, 2021, p. 34). De este modo, el artivismo del estallido no solo intervino físicamente la ciudad, sino que transformó sus regímenes de visibilidad, produciendo nuevas formas de memoria, denuncia y pertenencia colectiva.

El diálogo entre ambas perspectivas resulta útil, al examinar la censura a expresiones artísticas críticas. Mientras que Climenhaga analiza cómo el artivismo institucional enfrenta restricciones en contextos globales, Escobar y Aguilar muestran cómo en Latinoamérica estas prácticas han persistido pese a la represión en el caso de Chile, desde las brigadas muralistas durante las dictaduras hasta las intervenciones del estallido social, demostrando una capacidad de adaptación que combina la efimeridad performática con la resistencia material, marca un eje crucial para comprender el artivismo como práctica transformadora, cuya condición, que desafía lo legal y lo institucional, otorga el artivismo un carácter fugaz, pero cargado de urgencia política, la efimeridad de estas prácticas no debe entenderse como un rasgo de debilidad, sino como una estrategia deliberada para irrumpir en el entorno urbano y tensionar simbólicamente. Incluso cuando estas obras son borradas, su existencia deja una huella en la memoria colectiva, registrando no solo una intervención artística, sino una forma de acción directa que desafía las lógicas dominantes del poder

En consecuencia, estas expresiones artísticas, al rozar los límites de lo legal, tienden a ser censuradas o borradas por sus mensajes críticos hacia las instituciones. En síntesis, este fenómeno ha estado presente en distintos procesos de conflicto social ocurridos en el país. Algunos ejemplos son las brigadas muralistas durante la dictadura, que plasmaban el descontento hacia los dirigentes políticos o en tiempos más recientes, las expresiones artísticas surgidas durante el estallido social, las cuales también han sufrido este tipo de opresión.

A pesar de la variedad de publicaciones que abordan el activismo en el estallido social, persisten vacíos en la literatura. La mayoría de los estudios se concentra en Santiago, en las grandes performances o en repertorios artísticos específicos, dejando menor atención a los procesos visuales situados en ciudades como Valparaíso y, particularmente, a la dimensión sociológica del muralismo y el grafiti como formas de acción colectiva. Esto abre la interrogante sobre cómo estas prácticas artivistas, en el caso porteño, configuraron formas específicas de disputa visual, memoria y acción colectiva durante la revuelta. Este vacío justifica la pertinencia de esta investigación, que se propone examinar el activismo porteño desde una perspectiva visual y sociológica

### **Sociología Visual y su Relevancia para el Estudio del Arte Urbano**

El uso de la imagen para la investigación se observa en los comienzos del siglo XX. La fotografía documental se definió como una actividad que surgió en un contexto de importantes reformas sociales en Estados Unidos. Gracias a esto los fotógrafos encontraron un público dispuesto a consumir imágenes que enseñaran los problemas sociales y contaban con patrocinadores dispuestos a pagar por este tipo de trabajo. En este marco, lo que podría considerarse como una "sociología visual" de la época consistía, en gran medida, en el mismo tipo de imágenes, aunque publicadas en el *American Journal of Sociology* (Becker, 2015). De esta forma, el uso de la fotografía estableció las bases para el desarrollo posterior de la sociología visual como una disciplina académica.

En el ámbito de esta investigación, la sociología visual se entiende como un enfoque que analiza las imágenes no solo como representaciones, sino como prácticas sociales inscritas en un contexto político específico. Esto implica considerar los murales y grafitis del estallido social como documentos visuales, dispositivos de memoria y formas de acción que construyen significados colectivos en el espacio urbano.

La Sociología Visual atiende a dos cuestiones: el análisis de la imagen en sus distintas formas, por un lado, y la utilización de la imagen como forma de recolección de información acerca de la realidad social, por otro. Ambas dimensiones se combinan en el objetivo último de la subdisciplina, que es la elaboración de conocimiento social a través de la imagen (Manuel

Echavarren, 2010). Este enfoque es particularmente valioso en el contexto del arte urbano, donde las imágenes no solo representan una dimensión estética de la comunidad, sino que también reflejan y comentan sobre las realidades sociales. Mediante los murales y grafitis, la sociología visual permite un análisis profundo de la relación entre arte y sociedad, desde esta perspectiva, el uso de la imagen en contextos de protesta no es únicamente ilustrativo: pasa a tener un rol de archivo colectivo, las representaciones visuales, condensan emociones, denuncias y experiencias que circulan a través de las personas.

Ha tomado tiempo que el uso de las imágenes como un tipo de lenguaje o evidencia, logren consolidarse en las ciencias, ya que se debe tener conocimiento y precisión sobre lo que busca representar la imagen, como señala Bericat (2011), el principal desafío semiótico de las imágenes en la investigación es que no pueden constituir un lenguaje con reglas convencionales. Según la clasificación de signos de Charles S. Peirce (citado en Bericat, 2011), las imágenes no operan como símbolos, es decir, como signos convencionales cuyo significado está normado por convenciones. Peirce sostiene que tanto el pensamiento como la conceptualización dependen de la existencia de una estructura simbólica convencional. En medio de las movilizaciones, las imágenes no operan únicamente como documentos visuales o ilustraciones, funcionan también como signos cargados de sentido político, que condensa emociones, reclamos y los relatos colectivos en su configuración simbólica. De forma que, requiere pensar las imágenes no como elementos decorativos, sino como soportes que movilizan significados codificados en la cultura visual, donde los símbolos compartidos activan lecturas inmediatas por parte de las audiencias. Así pues, el arte urbano se convierte en una forma visual de mediación entre la experiencia social y su representación.

Por lo tanto, para comprender cómo el uso de las imágenes puede convertirse en un problema cuando no se emplean adecuadamente, explica Burke (2005) que las imágenes son testigos mudos y resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen. Pueden haber tenido por objeto comunicar su propio mensaje, pero no es raro que los historiadores hagan caso omiso de él para “leer entre líneas” las imágenes e interpretar cosas que el artista no sabía que estaba expresando (p. 18). En este sentido, el desafío interpretativo que señala Burke (2005) tiene relevancia en esta investigación, dado que muchos de los murales y grafitis que se analizan ya

no existen físicamente. Frente a esa ausencia material, el acceso a las imágenes se da a través de registros fotográficos propios o de archivo, lo cual resulta en una lectura cuidadosa que considere el contexto en que fueron creados, intentando comprender el mensaje que el artista expresó directamente en la imagen. Explicadas estas complicaciones, Bericat (2011) propone que solamente desde la perspectiva de una renovada ciencia multimodal podría en su caso resolverse el problema de la incorporación de las imágenes a la ciencia. Una ciencia elaborada, no con números, palabras o imágenes, sino una ciencia multimodal elaborada con números, con palabras y con representaciones visuales (p. 117).

Ubicándonos históricamente en la época contemporánea, las imágenes están en la cotidianidad de las personas, lo que ha llevado a incluirlas cada vez más en investigaciones, siendo así una forma de análisis diferente. De acuerdo con Aguilar Idáñez (2006), el propósito del análisis del discurso visual en una investigación no es constatar ni construir una verdad absoluta. En su lugar, se trata de examinar los procesos mediante los cuales se visualizan los hechos sociales, generando nuevas formas de visualización en ese proceso. Dialogando con esto es una herramienta útil para aplicar en el contexto de este estudio, ya que permite comprender los procesos de los murales y grafitis durante el proceso del estallido social (p.10).

Bajo este enfoque, los murales y grafitis observados no solo visualizan hechos sociales, sino que construyen unos códigos visuales comunes, en la que ciertas temáticas se reiteran como parte de una memoria gráfica colectiva. Las representaciones de la represión policial, la ciudadanía manifestándose, se transforman en íconos persistentes, a través de estos recursos, se configuran nuevas formas de visualizar el conflicto social, no desde una verdad absoluta, sino desde las emociones, el trauma y la denuncia. La repetición de estos símbolos genera un repertorio visual que, al mismo tiempo que documenta, interpela y estremece.

Desde este enfoque, los murales y grafitis porteños generados durante el estallido social pueden comprenderse como material visual que produce conocimiento sobre la experiencia urbana del conflicto. Su composición, símbolos y colores permiten identificar cómo las comunidades representaron la represión, la esperanza y la agencia colectiva en un momento de alta intensidad política. La sociología visual, así, entrega herramientas analíticas para leer estas imágenes como intervenciones que disputan sentidos y que configuran memorias compartidas en la ciudad.

En este contexto, según Reyes Tapia (2022), el trauma ocular fue uno de los horrores más significativos del reciente estallido social, y una manera de visualizarlo es a través de murales y grafitis en los lugares emblemáticos del conflicto. En esta línea de pensamiento, autores como Iglesias y Cárdenas (2020) indican que el arte urbano durante el estallido social no solo refleja las tensiones políticas, sino que también sirve como medio para visibilizar los traumas sociales colectivos, como el trauma ocular mencionado por Reyes (2022). Los murales y grafitis que aparecieron en lugares emblemáticos, como la Plaza de la Dignidad, no solo narran la violencia institucional, sino que resignificaban esos espacios como sitios de memoria y resistencia. Debido a aquello es que las imágenes funcionaron como testigos y denuncias de las injusticias vividas, de forma que este fenómeno, en conjunto con un análisis de la sociología visual, permite entender cómo el arte urbano se convierte en una forma de acción colectiva, que se enfrenta a las estructuras de poder, modificando la percepción del espacio urbano y apoyando la resistencia social a través de estas expresiones artísticas.

A pesar de los avances que presenta la sociología visual, aún persisten debilidades en contextos contemporáneos de protestas. Lisdero (2017) señala que uno de los problemas es el uso de la imagen como un complemento decorativo, un fenómeno que ha ido en disminución, pero no ha desaparecido en su totalidad; el arte urbano tiene un potencial para generar análisis sociales, aunque se sigue priorizando el análisis textual por encima del análisis visual, de forma que hay una necesidad de poder desarrollar enfoques que otorguen a las imágenes un rol central en la investigación académica. Así, la sociología visual entrega un marco adecuado para aproximarse a los murales y grafitis del estallido desde su densidad simbólica y su capacidad de producir significados en lo colectivo.

### **Memoria colectiva y visualidad en disputa**

La relación entre los murales y grafitis del Estallido y los procesos de memoria colectiva puede comprenderse desde lo que plantea Pollak (2006), quien destaca que toda sociedad produce memorias oficiales y, al mismo tiempo, memorias “subterráneas” que emergen desde grupos marginados o excluidos. Estas memorias, lejos de desaparecer, se sostienen en redes territoriales y comunitarias que transmiten relatos silenciados frente a las versiones dominantes del pasado. Como señala el autor, “las memorias subterráneas [...] se oponen a la memoria oficial” (p. 18),

y su persistencia constituye una forma de resistencia frente a discursos institucionales que buscan imponer la interpretación del conflicto. A esto se suma que algunas experiencias de violencia o sufrimiento alcanzan tal intensidad que no pueden encuadrarse dentro de las formas sociales habituales de recordar; por su carácter límite, requieren apoyarse en soportes colectivos para cobrar sentido y conservarse en el tiempo, pues carecen de voces o instituciones que las estructuren adecuadamente (Pollak, 2006, p. 31). En este sentido, los murales y grafitis creados tras el estallido pueden leerse como una expresión visual de esas memorias alternativas: imágenes que registran dolores, denuncias y experiencias que no siempre han tenido espacio en la narrativa pública. Incluso cuando son borradas o censuradas, estas obras mantienen su potencia simbólica, pues, tal como afirma Pollak, “el largo silencio sobre el pasado [...] es la resistencia que una sociedad civil impotente opone al exceso de discursos oficiales” (p. 20). Así, el arte urbano opera como un soporte que conserva y reactiva memorias que se enfrentan a los intentos de olvido.

La manera en que estos recuerdos se vuelven compartidos puede comprenderse a partir de lo planteado por Halbwachs, quien sostiene que la memoria individual nunca existe de forma aislada, sino que se apoya constantemente en los marcos sociales que ofrecen los grupos de pertenencia. En sus palabras: “Consideremos ahora la memoria individual. No está totalmente aislada y cerrada. Muchas veces, para evocar su propio pasado, un hombre necesita recurrir a los recuerdos de los demás” (Halbwachs, 2004, p. 54). Esta dependencia social del recuerdo se complementa con la idea de que “el recuerdo es, en gran medida, una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados del presente [...] por las que la imagen del pasado se ha visto ya muy alterada” (Halbwachs, 2004, p. 71), lo que evidencia que la memoria se reorganiza continuamente según las condiciones actuales de interpretación.

Desde esta perspectiva, resulta coherente su afirmación de que “cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que cambia según el lugar que ocupo y las relaciones que mantengo con los otros” (Halbwachs, 2004, p. 186), destacando que el recuerdo no depende solo de experiencias personales, sino de las posiciones sociales que permiten darle sentido. Aplicado al Estallido Social, los murales y grafitis funcionan como soportes que condensan

estos puntos de vista colectivos, fijando en el espacio urbano formas compartidas de interpretar lo ocurrido y permitiendo que distintos actores reconozcan en ellos un recuerdo común.

La memoria visual adquiere un lugar relevante para comprender cómo los murales y grafitis del estallido operan como soportes de experiencias que no siempre pueden expresarse verbalmente. Según Cardona (2017), las imágenes concentran experiencias y significados que conectan momentos distintos del tiempo, permitiendo que lo vivido adquiriera un carácter testimonial que no siempre puede expresarse mediante el lenguaje verbal (p. 139). Esta particularidad testimonial convierte a lo visual en un vehículo para elaborar hechos traumáticos, especialmente en contextos donde las comunidades enfrentan situaciones de quiebre. En esta línea, la autora señala que “las formas de asumir el pasado involucran la generación de estrategias que ayuden a sortear una situación de quiebre. Cuando se hace referencia al silencio, no se alude a una forma de producir olvido” (p. 147), sino a un modo de transitar experiencias que aún no pueden expresarse.

Esto permite comprender los murales del estallido como intervenciones que surgen justamente en ese límite complejo entre lo que puede decirse y lo que aún no encuentra palabras. En ese espacio se activan formas de memoria que buscan hacerse visibles pese a haber sido relegadas al silencio, intentando reconstruir identidades dañadas y elaborar experiencias traumáticas que retornan cuando los acontecimientos se evocan visualmente (Cardona, 2017, p. 150). En este sentido, los murales no solo registran un acontecimiento, sino que permiten que estas memorias visuales circulen y se reactiven en el espacio urbano, articulando emociones y significados colectivos vinculados al conflicto.

### **Movimientos sociales y acción colectiva: La dinámica del Estallido Social y su expresión visual**

La acción colectiva no solo responde al descontento social, sino que se construye a través de interacciones entre actores. Según Melucci (2010), los movimientos sociales tienen una estructura que se articula mediante redes de relaciones y significados compartidos (pp. 37–38). En el contexto del estallido social en Chile, los murales y grafitis no solo reflejaron el malestar social, sino que también participaron activamente en el proceso de movilización, pues sus

intervenciones disputaron el significado del espacio público, visibilizando las demandas sociales y empoderando simbólicamente a las comunidades.

En este estudio, la acción colectiva se comprende como un proceso de articulación de prácticas, sentidos y motivaciones compartidas que permiten a diversos actores intervenir el espacio social. Tal como señalan Amador y Muñoz (2018), las acciones colectivas pueden entenderse como “formas de agencia y congregación alrededor de propósitos o motivaciones compartidas que articulan política, cultura y vida cotidiana”, lo que permite situar al arte urbano no solo como una expresión estética, sino también como una práctica social capaz de organizar experiencias, activar vínculos y movilizar significados en contextos de conflicto.

Los murales y grafitis pueden ser comprendidos como actos performativos que invitan a la participación del espectador. Siguiendo a Melucci (2010), la acción colectiva surge de interacciones entre actores que definen fines y recursos, generando una identidad compartida que da coherencia al actuar del grupo (p. 43). Esto se evidenció en el estallido social, donde actores sin estructuras preexistentes lograron articular demandas comunes y resignificar el espacio urbano. El carácter espontáneo del estallido no implicó falta de organización, sino una reorganización política no convencional. Las imágenes y consignas presentes en los muros generaron cohesión simbólica entre quienes participaban en las protestas, incluso sin liderazgos formales.

Durante el estallido social, la circulación de imágenes y producciones visuales adquirió un papel central en la configuración de la movilización. Amador y Muñoz (2021) destacan que la “producción, reproducción, circulación y recepción de textos multimodales” intensificó los procesos de interacción y diálogo, promoviendo prácticas de comunicación horizontales tanto en el espacio físico como digital. Desde esta perspectiva, los murales y grafitis pueden entenderse como repertorios visuales de la acción colectiva, pues sostuvieron la movilización, ampliaron los marcos interpretativos del conflicto y contribuyeron a cohesionar actores sin organización previa.

El arte urbano fue fundamental para visibilizar y dar continuidad al movimiento. Sin embargo, el caso del estallido chileno desafía los modelos lineales de los ciclos de protesta, ya que no

emergió desde organizaciones preexistentes ni desde una demanda única, sino desde la articulación simultánea de múltiples malestares acumulados. En este proceso, las expresiones visuales cumplieron un rol decisivo para mantener la cohesión simbólica del movimiento, extendiendo la protesta más allá de su dimensión presencial y permitiendo que su potencia crítica persistiera en el espacio urbano.

En relación con los ciclos de movilización, Inclán Oseguera (2017) sostiene que estos presentan fases de alta intensidad seguidas de declive. En el estallido chileno, la protesta se expandió rápidamente desde una demanda puntual (el alza del transporte) hacia cuestionamientos estructurales más amplios. Incluso cuando disminuyeron las manifestaciones masivas, los murales y grafitis mantuvieron vivas las demandas sociales al funcionar como medios de expresión y resistencia en el espacio público (p. 194). Schuster (2005) también destaca que las protestas contemporáneas pueden surgir de manera espontánea y sin marcos organizativos previos, transformando de manera profunda el espacio urbano (p. 11), como ocurrió en Chile.

La emergencia de estos repertorios visuales puede situarse, además, en un marco latinoamericano más amplio. Svampa (2009) observa que, desde los años noventa, la globalización neoliberal redujo la eficacia de los repertorios tradicionales de protesta y dio lugar a nuevas formas de acción, incluyendo estallidos espontáneos, bloqueos y formas creativas de intervención urbana. En este contexto, el estallido chileno se inserta en un ciclo de movilización marcado por la experimentación táctica y la proliferación de repertorios híbridos donde lo visual adquiere protagonismo.

De este modo, comprender la acción colectiva durante el estallido implica atender tanto a las prácticas tradicionales de movilización como a estos repertorios visuales que disputaron el sentido del espacio urbano. Los murales y grafitis no solo expresaron el descontento social, sino que también articularon identidades emergentes, sostuvieron la cohesión simbólica del movimiento y ampliaron la capacidad de los actores para intervenir políticamente la ciudad.

## **CAPITULO 3: DISEÑO METODOLÓGICO**

### **3.1 Diseño de investigación**

La presente investigación se desarrolló bajo un enfoque cualitativo, orientado a comprender cómo los artistas urbanos que intervinieron Valparaíso durante el Estallido Social de 2019 conciben y despliegan el artivismo como práctica de resistencia y transformación del espacio público. El enfoque cualitativo resulta pertinente debido a que el fenómeno estudiado involucra significados, experiencias, motivaciones, percepciones y prácticas culturales situadas, las cuales requieren aproximaciones interpretativas para ser comprendidas.

El estudio adopta un alcance descriptivo y exploratorio. Es descriptivo porque busca caracterizar, mediante un análisis multimodal, las dimensiones visuales y simbólicas de cuatro murales y grafitis producidos durante el Estallido Social en Valparaíso. Los estudios descriptivos se centran en “medir la presencia, características o distribución de un fenómeno en un momento concreto, limitándose a describirlo sin pretender establecer relaciones causales con otros factores” (Veiga de Cabo et al., 2008, p. 3). Bajo esta lógica, la descripción permite delinear el fenómeno del artivismo urbano sin atribuir causalidades que exceden los objetivos de esta investigación.

Asimismo, el estudio posee un carácter exploratorio, dado que busca profundizar en dimensiones del artivismo urbano que aún presentan preguntas abiertas, especialmente en torno a sus sentidos políticos, creativos y comunitarios durante el Estallido Social. En este sentido, los estudios exploratorios permiten acercarse a fenómenos donde existen antecedentes, pero es necesario ampliarlos mediante nuevas preguntas y enfoques (Hernández-Sampieri, 2014).

El diseño metodológico incorpora elementos de estudio de caso, tal como lo definen Guevara y Verdesoto (2020): un análisis intensivo de casos particulares (en este caso, artistas urbanos y sus obras) que permite profundizar en las dinámicas internas del fenómeno y comprender su complejidad. Cada artista y cada obra constituyen un caso significativo dentro del campo del artivismo urbano porteño. La perspectiva temporal del estudio es transversal, ya que la recolección de información se realizó en un único momento del proceso investigativo, reconstruyendo en retrospectiva las experiencias y sentidos asociados a la producción de

murales y grafitis durante el período 2019–2020. El estudio no contempla un seguimiento longitudinal, sino un análisis interpretativo basado en relatos, registros visuales y documentación disponible.

### **3.2 Participantes y muestra**

La población a la que apunta este estudio corresponde a artistas urbanos que realizaron murales o grafitis en el espacio público de Valparaíso durante el Estallido Social de 2019. A partir de esta población se conformó una muestra final de cuatro participantes, quienes cumplieron con los criterios establecidos para su inclusión en la investigación.

#### **Los criterios de inclusión fueron los siguientes:**

1. Haber producido murales o grafitis en Valparaíso durante el periodo del Estallido Social (2019–2020).
2. Contar con disposición y disponibilidad para participar en una entrevista abierta.
3. Tener obras documentadas visualmente mediante fotografías o registros digitales accesibles.
4. Haber desarrollado intervenciones vinculadas a temáticas sociales, políticas o de resistencia, coherentes con los objetivos del estudio.

Fueron excluidos artistas sin registro visual de sus obras, o que no manifestaron disponibilidad para participar.

La muestra final quedó conformada por:

- Shantalix
- Pichi Hueche
- Danny Reveco
- Hugo Pizarro

Inicialmente se proyectó trabajar con cinco artistas; sin embargo, dificultades de acceso y comunicación con uno de ellos llevaron a ajustar la muestra final. Aun así, los cuatro casos seleccionados permiten una exploración profunda y suficiente del fenómeno, ya que en

investigaciones cualitativas la pertinencia de los casos es más relevante que su cantidad. La diversidad estética, temática y experiencial de los/as participantes permite observar variaciones significativas en torno al artivismo porteño.

El estudio utilizó un muestreo no probabilístico de tipo intencional, seleccionando a los/as participantes por su relevancia para el fenómeno investigado y su capacidad de aportar información significativa. Este tipo de muestreo es especialmente adecuado cuando se requiere acceder a casos específicos que permiten profundizar en un fenómeno social complejo, privilegiando la calidad de la información más que la representatividad estadística. Como señalan Otzen y Manterola (2017), el muestreo intencional “permite seleccionar casos característicos de una población, limitando la muestra sólo a estos casos. Se utiliza en escenarios en los que la población es muy variable y, consiguientemente, la muestra es muy pequeña, seleccionándose aquellos sujetos que más convengan al equipo investigador para conducir la investigación” (p. 230). Esta lógica es coherente con investigaciones cualitativas que buscan profundidad interpretativa más que generalización cuantitativa.

La estrategia de acceso y reclutamiento de los artistas se realizó principalmente mediante contacto directo por redes sociales, en específico Instagram, plataforma donde gran parte de los/as artistas urbanos difunden su trabajo. El proceso consistió en:

1. Identificación de obras producidas durante el estallido.
2. Identificación de sus autores/as mediante perfiles públicos.
3. Envío de mensajes privados explicando los objetivos del estudio.
4. Coordinación de entrevistas según disponibilidad.

La estrategia de reclutamiento presentó algunas dificultades, como la imposibilidad de concretar entrevistas con uno de los artistas inicialmente contemplados. Sin embargo, esto no afectó el rigor metodológico del estudio, ya que la muestra final permitió alcanzar saturación temática suficiente.

### **3.3 Técnicas de producción de datos**

Para comprender el fenómeno del activismo urbano durante el Estallido Social se emplearon dos técnicas cualitativas principales, complementadas metodológicamente y en coherencia con el tipo de problema investigado. Asimismo, se especifica el origen de las fuentes utilizadas (primarias y secundarias) y se presenta la operacionalización conceptual que orientó el diseño de los instrumentos.

#### **a) Entrevistas en profundidad, abiertas (fuente primaria)**

Se realizaron cuatro entrevistas en profundidad de tipo abierta, con una duración aproximada de 60 a 90 minutos. Estas entrevistas se llevaron a cabo mediante la plataforma Zoom, según la disponibilidad de los/as participantes. La modalidad remota no restringió la profundidad de los relatos y facilitó la participación de los artistas urbanos seleccionados.

Las entrevistas permitieron explorar motivaciones y sentidos políticos de las intervenciones, experiencias y emociones asociadas al proceso creativo, relación con el espacio urbano porteño, percepciones sobre el impacto comunitario de las obras y vínculos entre arte urbano, protesta y memoria colectiva. Todas las entrevistas fueron grabadas previo consentimiento informado y posteriormente transcritas íntegramente para su análisis.

#### **b) Análisis visual de murales y grafitis (fuente primaria + secundaria)**

De manera complementaria, se realizó un análisis visual multimodal de cuatro obras producidas por los artistas entrevistados. Estas obras no se describen en este capítulo para evitar adelantar resultados, pero se establece que constituyen unidades de análisis fundamentales para el cumplimiento del primer y tercer objetivo específico.

Las fuentes primarias correspondieron a fotografías enviadas directamente por los/as artistas y las fuentes secundarias consistieron en registros visuales disponibles en redes sociales al igual que plataformas digitales donde estas obras fueron difundidas. Esta combinación permitió obtener un material visual suficiente para el análisis aun cuando algunas obras ya no se encuentran presentes físicamente en el espacio urbano.

#### **Operacionalización de conceptos para el diseño de instrumentos**

Para la construcción de los instrumentos cualitativos se realizó una operacionalización de los principales conceptos derivados de los objetivos de investigación. Este proceso permitió transformar nociones generales como: artivismo, resistencia, transformación del espacio público, experiencias de los artistas y narrativas colectivas en dimensiones más específicas y observables que orientaron tanto la elaboración de la pauta de entrevista como los criterios definidos para el análisis de los murales y grafitis. Por ejemplo, el concepto de experiencias de los artistas se desagregó en aspectos vinculados a las motivaciones, el proceso creativo, la relación con la comunidad y la percepción del impacto de la obra. De manera similar, la producción simbólica se abordó considerando elementos como la composición visual, el uso de colores y símbolos, y las decisiones estéticas que configuraron el sentido de cada intervención.

Esta definición precisa de dimensiones permitió focalizar la recolección de datos en los elementos centrales del fenómeno, asegurando que tanto las entrevistas como el análisis visual generaran información pertinente para responder al problema de investigación. La matriz completa de operacionalización, que detalla conceptos, dimensiones e indicadores, se incluye como anexo al final del documento, cumpliendo con los requisitos metodológicos y dando transparencia al diseño de los instrumentos.

El principal instrumento utilizado fue una pauta de entrevista abierta, construida a partir del proceso de operacionalización. Esta pauta incluyó preguntas orientadas a explorar motivaciones, experiencias, significados, procesos creativos y la relación entre las obras y el contexto del Estallido Social. La pauta fue sometida a una validación piloto con un participante externo, lo que permitió ajustar el orden de algunas preguntas para mejorar la fluidez del relato.

De forma que este instrumento sustentó la recolección de información y sus contenidos se presentan íntegramente en los anexos del documento

### **Reflexividad del trabajo de campo**

Durante el proceso de recolección de datos fue necesario considerar la posición que adoptada por el investigador frente al campo artístico y al contexto político del Estallido Social. El acceso a los/as participantes dependió en gran medida de generar confianza con los artistas urbanos, lo que requirió una comunicación clara sobre los objetivos del estudio y un respeto permanente

por sus tiempos y sensibilidades. Asimismo, la modalidad virtual de las entrevistas implicó el desafío de construir cercanía a distancia, pero también facilitó la participación de los artistas sin interferir en su actividad laboral. Estas decisiones y adaptaciones realizadas durante el trabajo de campo no afectaron la calidad de la información obtenida; por el contrario, permitieron acceder a relatos profundos y detallados sobre sus experiencias, asegurando coherencia con el enfoque cualitativo y con los principios metodológicos del estudio.

### **3.4 Técnicas de análisis de datos**

El análisis de datos se realizó considerando el enfoque cualitativo de la investigación y la naturaleza visual y discursiva del fenómeno estudiado. Para ello se integraron dos procedimientos analíticos complementarios: el análisis multimodal de los murales y grafitis, y el análisis temático inductivo de las entrevistas.

En primer lugar, se aplicó el enfoque del discurso multimodal, el cual permite examinar cómo distintos modos semióticos (como imágenes, colores, símbolos, textos y composición) se combinan para producir significados sociales y políticos. Este enfoque se sustenta en las propuestas de Kaltenbacher (2007), quien destaca la interacción entre modos visuales y textuales, y considera además las jerarquías visuales que determinan qué elementos adquieren prominencia dentro de una obra.

Asimismo, se incorporaron los aportes de O'Toole (1994, como se citó en Kaltenbacher, 2007), quien propone tres funciones analíticas: la representacional (centrada en lo que se muestra), la modal o interpersonal (vinculada a las emociones o efectos en el observador) y la composicional (relativa a la organización visual dentro de la obra). Estas funciones permitieron interpretar de manera detallada los elementos simbólicos y políticos presentes en los cuatro murales y grafitis seleccionados.

Por otro lado, para las entrevistas se utilizó un análisis temático inductivo, lo que permitió identificar patrones, motivos, experiencias y sentidos emergentes en los relatos de los artistas. Este análisis se desarrolló mediante el software NVivo, que facilitó la codificación de los fragmentos relevantes, la construcción de categorías y la articulación de los temas relacionados con el activismo, el proceso creativo y la construcción de narrativas colectivas.

La integración de ambos enfoques (visual y discursivo) permitió obtener una comprensión profunda del fenómeno, articulando los significados presentes en las obras con las experiencias y motivaciones expresadas por los artistas.

### **3.5 Consideraciones éticas en la investigación**

La investigación se desarrolló conforme a los principios éticos de la investigación social, poniendo especial atención en la relación con los/as participantes, el manejo de la información, la protección de identidades y el uso responsable de las obras y registros visuales.

Previo al trabajo de campo, se obtuvo el consentimiento informado escrito de los cuatro participantes, mediante un formulario en el que se explicaron de manera clara el propósito del estudio, sus objetivos, el alcance de la participación y las condiciones de uso de los datos. La participación fue completamente voluntaria y cada artista tuvo el derecho de retirarse en cualquier momento sin consecuencias. El consentimiento informado completo se adjunta como anexo al final del documento.

En relación con la confidencialidad y el resguardo de datos, toda la información (grabaciones, transcripciones, fotografías y documentos visuales) fue almacenada en soportes digitales protegidos mediante contraseñas, garantizando que solo el investigador tuviera acceso a estos materiales. Además, se evitó cualquier difusión externa de los registros fuera del ámbito académico estrictamente vinculado a esta tesis.

Respecto al tratamiento de las imágenes de murales y grafitis, se consideró el carácter público, pero también sensible de estas intervenciones, dado que fueron producidas en contextos de tensión social y podrían seguir teniendo implicancias para sus autores. Por ello, las obras solo se mencionaron o reprodujeron cuando se contó con autorización expresa del/la artista correspondiente. Por último, se procuró mantener una relación respetuosa con los participantes y con las comunidades vinculadas al arte urbano, reconociendo el valor político, cultural y experiencial de sus prácticas y garantizando un uso responsable de la información con fines exclusivamente académicos.

En cuanto a la identidad de los/as entrevistados, el consentimiento informado contemplaba la opción de mantener anonimato mediante seudónimos. En coherencia con ello, en esta

investigación se utilizan los nombres reales solo en los casos en que los/as artistas lo autorizaron explícitamente, y se emplean nombres artísticos cuando esa fue la preferencia del participante. Esta decisión respeta las voluntades expresadas en los consentimientos firmados y se ajusta a las prácticas éticas en investigación cualitativa, garantizando tanto la protección de identidades como el reconocimiento de aquellas figuras cuyo nombre artístico forma parte de su práctica pública.

## **CAPITULO 4: ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE DATOS/RESULTADOS**

En este capítulo no se busca mostrar todo lo dicho por los artistas ni describir exhaustivamente los murales intervenidos en Valparaíso durante el estallido social, sino construir un argumento interpretativo que dé cuenta de cómo el activismo urbano operó como práctica históricamente situada de resistencia, memoria y transformación del espacio público. A partir del análisis de cuatro entrevistas en profundidad y del estudio multimodal de sus obras usando de referencia a Kaltenbacher (2007), se articulan relatos, imágenes y teoría para responder a los objetivos específicos de la investigación los cuales son: explorar las motivaciones y experiencias de los artistas, caracterizar sus intervenciones visuales y discutir su aporte a la construcción de narrativas colectivas.

El material seleccionado de este análisis lo constituyen las prácticas y reflexiones de cuatro artistas cuyas intervenciones durante el estallido resultaron emblemáticas por su contenido político y su vinculación comunitaria: Danny Reveco, con su mural "Cuando se acabó Chile", que fue borrado y reescrito sucesivamente; Hugo Pizarro, director del colectivo Mural Parlante con su obra performática "Enfrentamiento"; Pichihueche en la obra "Sin miedo" que tuvo un gran aporte comunitario en Cerro Barón y Shantalix en su obra "Cuando se lee mucho, se dispara poco" que incorpora lo interactivo con lo político. Sus testimonios no se agotan en la descripción de técnicas o estilos, sino que aportan en las dimensiones éticas, históricas y comunitarias de una práctica que buscaba transformar el espacio público en un archivo vivo de la lucha social, los resultados se organizan en tres ejes analíticos, que se desarrollan en los siguientes apartados.

En cada eje, las citas que surgen de los entrevistados y las descripciones de los murales funcionan como evidencia, no como decoración, se evita la acumulación de voces y la descripción plana, buscando la interpretación sociológica: lo que estas narrativas y estas imágenes revelan no es solo lo que ocurrió, sino cómo los sentidos sociales se construyeron, disputaron y resignificaron en el espacio urbano.

### **Eje 1: El activismo como herencia política y responsabilidad histórica**

Lo que estas narrativas revelan es que el activismo durante el Estallido Social no surgió como una expresión espontánea ni como una moda coyuntural, sino como una práctica históricamente

situada, éticamente anclada en una tradición latinoamericana del arte comprometido. Los artistas entrevistados no se presentan como creadores individuales en busca de obtener reconocimiento estético, sino como herederos de una lucha que incluye al muralismo latinoamericano, la Brigada Ramona Parra (BRP), el movimiento obrero chileno y las resistencias barriales de los años 80. Esta conciencia histórica no opera como un simple recurso estilístico, sino como un marco normativo que orienta la intervención en el espacio público: pintar un mural no es solo una acción visual, sino un acto de una deuda moral con las generaciones anteriores. En este sentido, el arte urbano se convierte en una técnica para la memoria, donde lo visual y lo discursivo se entrelazan para reactualizar repertorios simbólicos de resistencia. Esta forma de actualizar símbolos e historias dialoga con la noción de memoria colectiva de Halbwachs (2004), en la medida en que lo que se recuerda depende de los marcos sociales disponibles en el presente y de las relaciones que permiten dotar de sentido a ese pasado.

El punto de inicio de esta responsabilidad, del deber ético en la intervención se rige por esta acción ante el colapso social, una postura que refuerza el concepto de compromiso, Danny Reveco capta este deber ético al describir el momento del Estallido como una culminación histórica:

*Sí, no había como también una necesidad de hacerse parte, porque también era una huevada que en cierta medida uno había esperado toda la vida, porque es como ver colapsar el sistema y como tiene que quedar encerrado en tu casa por muy que estuviese matando gente o la vida estuviese en peligro había que salir a organizarse, a dar cara, a pintar la calle, a tomarse el espacio público. (Danny Reveco, 2025)*

La metáfora de “*había esperado toda la vida*” es clave para interpretar la “memoria octubrista” (Dulci y Sadivia, 2023), la acción artista del 2019 no es una respuesta al evento, sino la realización de una anticipación histórica postergada, arraigada en las fallas de la transición democrática post-dictadura. El activismo es la respuesta organizada a un sistema que finalmente se reveló, esta conciencia histórica se traduce inmediatamente en la dimensión estética de la obra, el análisis multimodal demuestra como la composición articula la responsabilidad histórica en un lenguaje accesible a los ciudadanos, como se enseña en el siguiente mural:



*Ilustración 1 “Sin miedo”, de Pichi Hueche, Shantalix, Diazart, Criscisternas. Ubicación: Diego Portales, Cerro Barón. Mural realizado entre un grupo de artistas. Fuente: Instagram Mural Parlante [https://www.instagram.com/p/B4IYdG4ABA2/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/B4IYdG4ABA2/?img_index=1)*

Una descripción densa del mural “Sin miedo” (Ilustración 1) permite observar cómo la composición visual articula simbólicamente esta responsabilidad histórica, la figura femenina llorando ubicada en el sector derecho junto a militares estilizados (militares de la dictadura), no se limita a representar el dolor, sino que actúa como puente afectivo entre la represión y la resistencia. Su cabello, que se funde con la vegetación, busca transmitir esa sensación de unión entre naturaleza y sociedad (un recurso visual heredado del lenguaje visual de Patricio Madera, cofundador de la Brigada Ramona Parra).

Este gesto visual se entrelaza con el relato de Pichihueche, quien señala que originalmente habían pensado dibujar rostros de “gente encarcelada”, pero que en las conversaciones colectivas *“nos damos cuenta, pero si todavía nadie está preso... lo que sí nos daba era una pena y una tristeza lo que ocurrió”*. Entendiéndose lo que relata es en el proceso de creación de este mural no en todo el proceso del Estallido, así decidieron reemplazar los rostros por “un dibujo antiguo de la BRP”: la mujer llorando, esta corrección ética (guiada por la memoria colectiva más que por la composición visual) demuestra que la obra no responde a una lógica estética, sino a una ética de la memoria, la lágrima en este contexto, es un recurso modal (interpersonal) que reactiva la memoria del dolor compartido como una base clave de la resistencia.

Desde esta perspectiva, la figura de la mujer llorando no solo remite a un pasado de violencia estatal, sino que actúa como un testigo visual de ese dolor, en el sentido que propone Burke (2005) cuando describe a las imágenes como “testigos mudos” de procesos históricos difíciles de comunicar. En el mural, la lágrima no es únicamente un recurso expresivo, sino una forma de condensar la experiencia del sufrimiento colectivo en un gesto reconocible para cualquier transeúnte. Al reaparecer una iconografía heredada de la BRP en el contexto del estallido, la obra no se limita a “citar” una tradición; la reactualiza, haciendo presente una memoria larga de represión y resistencia en un momento de crisis. Así, el artivismo porteño no solo recuerda el pasado, sino que lo encarna en imágenes que interpelan directamente al espectador y lo sitúan frente a una continuidad histórica del daño y la injusticia.

Se puede señalar que esta ética de la memoria se complementa con una estética de coincidencias, donde el artivismo se establece como un archivo de luchas que es transversal, esta transversalidad no solo es visual, sino también discursiva. El lema principal “SIN MIEDO”, inscrito en la parte superior con letras de gran impacto (función modal), opera como una consigna directa de empoderamiento y resistencia. Su uso se puede atribuir desde el periodo del “NO” en los periodos de dictadura o igual que en a las tesis feministas que emergieron con fuerza desde 2018, donde el grito “*Sin miedo*” se transformó en un eje central de las movilizaciones de mujeres que exigían el derecho a habitar el espacio público y protestar sin temor a la violencia. Esta intencionalidad se refleja también en la adaptación de los símbolos históricos a la agenda contemporánea: el puño multicolor que emerge a la izquierda de la composición, heredado de la iconografía obrera y asociado generalmente a movimientos de izquierda, con colores que pueden aludir directamente a las disidencias y el feminismo, promoviendo diversidad al también tener incorporado distintos actores sociales que fueron claves (estudiantes, obreros, el “Perro Matapacos”<sup>2</sup>, etc...). Este gesto de síntesis visual afirma que la resistencia de 2019 es transversal, incorporando la agenda identitaria a la lucha popular, la dignidad, por lo tanto, se construye en estas dimensiones: honrar el dolor del pasado (la mujer BRP) y proyectar la fuerza unificada del presente (el puño multicolor).

---

<sup>2</sup> “Perro Matapacos” es un ícono cultural asociado a diversos ciclos de protesta en Chile. Su uso en esta tesis tiene un carácter estrictamente descriptivo y no constituye una defensa de actos de violencia.

Esta responsabilidad histórica se articula con la noción de acción colectiva de Melucci (2010): los artistas no actúan en soledad, sino como nodos de una red de significados compartidos, su intervención no es un acto solitario, sino una contribución a una identidad colectiva en construcción. Hugo (Mural Parlante) radicaliza esta conexión al afirmar que “*El mural es político, nace político*”, y que intervenir durante el estallido no fue una opción, sino una “*responsabilidad histórica*”. Esta postura se materializa en la elección de Clotario Blest por parte de Hugo a la hora de realizar escudos para la primera línea (figura emblemática del movimiento obrero chileno) que estaban conservados en el Museo del Estallido Social, lo que transforma al artivismo en una estrategia de archivo y legitimación que inserta la lucha actual en una cadena de resistencia popular.

Incluso Danny Reveco, cuya obra es más crítica y fragmentaria, incorpora referencias históricas deliberadas: la inclusión de Guamán Poma de Ayala, cronista indígena, o la cita a Silvia Rivera Cusicanqui, pensadora aimara que propone una “sociología de la imagen” por ende demuestran que su práctica también se sitúa en una tradición de denuncia anti-colonial. Como él mismo señala: “*la historia del arte o la historia de las imágenes siempre ha estado subordinada a un pensamiento desde Occidente.*” Esta ética de la memoria se alinea con lo que Escobar y Aguilar (2019) identifican en el artivismo latinoamericano: una práctica que trasciende los marcos artísticos convencionales al convertir el espacio público en un campo de batalla simbólico, nutriéndose de la educación popular, el movimiento obrero y expresiones como el zapatismo.

Shantalix, por su parte, vincula su práctica con una historia familiar marcada por los tiempos de la dictadura: “*mi mamá me contaba la historia de estos presos políticos que se arrancaron de la cárcel... era como la épica de la familia*”. Esta memoria íntima se proyecta en su mural “*Cuando se lee mucho, se dispara poco*”, donde los libros 1984, Fahrenheit 451, V de Vendetta, Persépolis. No son meros objetos decorativos, sino archivos simbólicos de pensamiento crítico, así la lectura se convierte en una forma de herencia política: no armada, sino reflexiva.

En conjunto, estos relatos y sus obras visuales demuestran que el artivismo porteño se entiende como una actualización de la historia. Si el primer eje muestra cómo el artivismo se nutre del pasado, esta fluidez histórica nos obliga a pasar al presente, donde el segundo eje revelará cómo esta responsabilidad se construye en la acción: no en soledad, sino en comunidad. La obra no

termina al secarse la pintura; comienza cuando el vecino se acerca, toma una brocha y dice: “*yo también puedo participar*”.

## **Eje 2: El Mural como práctica comunitaria y transformación del espacio público**

Si el primer eje situó el artivismo en una concepción histórica y deber ético (el por qué se interviene), este segundo eje se enfoca en el desarrollo estratégico de esta resistencia (el cómo se interviene), revelando que el mural es primariamente un medio de acción colectiva y una herramienta de transformación del espacio público. Por ende, en este eje se aborda la performatividad y la interacción con el entorno. Se revela aquí que la potencia del mural no reside únicamente en su mensaje visual terminado, sino en su capacidad para actuar como un dispositivo social que contribuye en las relaciones entre individuos y la experiencia del territorio. Lejos de ser un objeto estático, el mural emerge como un proceso que relaciona la práctica de pintar se convierte en un ritual de apropiación del espacio público.

Este análisis se organiza en dos dimensiones entrelazadas de la práctica artivista. Por un lado, se examina como el mural como genera vínculos comunitarios, donde el acto de creación colectiva fortalece vínculos sociales y, por otro lado, se aborda su carácter performático, donde la intervención visual se convierte en una puesta en escena de la confrontación política, utilizando el humor, la sátira y la participación corporal como herramientas de disputa simbólica. En conjunto, estas dimensiones demuestran que la transformación del espacio público operaba tanto en el plano afectivo y reflexivo como en el de confrontación.

### **2.1 La acción colectiva: del proceso a la apropiación territorial**

La transformación del espacio público en Valparaíso comienza con el proceso del artivista en sí mismo, el acto de pintar se convierte en una puesta en escena de la resistencia, una dinámica mural que opera bajo los parámetros de la Acción colectiva de Melucci (2010) que propone lo siguiente

La acción colectiva no es un fenómeno empírico unitario, y la unidad, si existe, debería ser abordada como un resultado, no como punto de partida, no como evidencia sino como hecho que debe ser explicado. Los eventos en los que actúan colectivamente los

individuos combinan diferentes orientaciones, involucran múltiples actores e implican un sistema de oportunidades y restricciones que moldean sus relaciones. (p. 43)

Esta acción es, por tanto, un proceso abierto donde en el encuentro, se forja una identidad colectiva la experiencia demuestra que el mural es un mediador social clave, que transforma la fractura social previa al Estallido, ya que, como sugiere Melucci (2010) “los actores colectivos “producen” la acción colectiva porque son capaces de definirse a sí mismos y al campo de su acción” (p. 43).

Esta producción de identidad y territorio se evidencia en dos dimensiones estrechamente vinculadas. Por una parte, el proceso de pintar opera como un mecanismo de encuentro y expresión colectiva, facilitando la transparencia del malestar social y rompiendo el aislamiento que caracterizó ese periodo de crisis. Pichihueche (2025) relata que el mural funcionó como un catalizador para que los vecinos pudieran “enseñar” sus pensamientos, señalando que *“yo me quedo con mucho de hoy día seguir hablando con vecinos y seguir reuniéndonos con vecinos que desde ese día también posicionaron y pudieron transparentar”*. Por otra parte, este proceso creativo genera una apropiación territorial que dota al muro de un valor simbólico, convirtiendo un espacio inicialmente anónimo en un territorio cargado de sentido compartido. La experiencia de la creación aparece, así como el primer gesto de la transformación urbana, garantizando la perdurabilidad del mural a través del cuidado comunitario. En palabras de Hugo Pizarro (2025): *“Yo lo defiende apropiación, el mural es mío, yo lo pinté el mural, imagínate, lleva 5 años, nadie lo raya, nadie lo toca. ¿Por qué? Porque los vecinos lo sienten propio”*.

El artivismo, como propone Manuel Delgado (2013) “combina un lenguaje artístico novedoso con una propuesta política transformadora de la realidad” (p. 69), que utiliza los muros para generar una contestación política, esta estrategia busca promover la conciencia colectiva mediante la reflexión y la apropiación simbólica. Esta práctica se articula con la “resistencia cultural” teorizada por Pacini (2010), que define la lucha de los grupos subalternos por mantener vivas las narrativas y lenguajes que se oponen a la cultura social dominante, por ende, el artivismo porteño, entonces, no solo protesta contra el Estado, sino que también crea un medio popular en la calle.



de resistencia cultural que convierte la lectura en la herramienta política, la propia artista señala que el mural surgió tras una experiencia traumática en las marchas de octubre de 2019, donde señala.

*“Casi me muero” en medio del alboroto de la protesta, por los gases lacrimógenos que le impedían respirar; ante la imposibilidad de seguir en el lugar directo de la confrontación, encontró en el arte una forma de “aportar de otra manera”, no con el cuerpo en las protestas, sino con el arte en la pared (Shantalix, 2025).*

El título de esta obra tal como indica Shantalix está inspirado en la canción del grupo Calle 13, dando esa unión entre la cultura latinoamericana, este gesto (leer como forma de resistencia) revela su contenido ideológico, la escena se desarrolla en una biblioteca subacuática, un entorno irreal donde una niña está leyendo y relajada al estar con sus ojos cerrados, la elección específica de títulos como 1984, Fahrenheit 451 y El Capital no era por coincidencia conformaban un mecanismo de resistencia contra la desinformación y el control social. Cada libro operaba como un contra-dispositivo frente a las narrativas de sus historias, al igual que el libro que dice 'Educación Cívica' y la 'Nueva Constitución' en manos de la niña completaban este gesto: la lectura como acto que expresa la sociedad que se quería construir.

Así el mural no solo denuncia, sino que propone: la transformación social no nace solo de la confrontación, sino del conocimiento. Pero la mayor potencia de esta obra como se mencionó reside en su proceso comunitario, la creadora relata que al pintar el mural se convirtió en un “*punto de encuentro espontáneo*”, donde “*la gente se acerca a conversarte... te transformas como una especie de terapeuta espontáneo*” (Shantalix, 2025). Esta dinámica revela que el mural no es un objeto terminado, sino un espacio de diálogo, donde el arte facilita la escucha en un contexto de trauma colectivo. Esta estrategia se alinea con lo que Federico Schuster (2005) identifica en las protestas contemporáneas: la emergencia de formas de acción colectiva no jerárquicas, donde la creatividad y la afectividad sustituyen a las vocerías tradicionales. La participación espontánea, donde los vecinos incluso empezaron a escribir títulos en los libros en blanco, demuestra que el mural logró lo que Melucci (2010) llama “definirse a sí mismo y al campo de su acción”: no solo representó una idea, sino que creó un territorio simbólico compartido. (p.43)

Finalmente, la elección de la niña como figura central no es sin querer, en un contexto marcado por la violencia estatal, la niña encarna una vulnerabilidad que provocaba empatía, pero su acto de leer es profundamente crítico, su inocencia contrasta con la crudeza del entorno, convirtiendo la lectura en un acto de valentía y una herencia política: no armada, sino reflexiva, así el mural de Shantalix redefine la resistencia: no como confrontación, sino como cuidado.

## 2.2 Performatividad y la práctica comunitaria

Mientras el mural de Shantalix optó por la resistencia a través del pensamiento y el cuidado, otra vertiente del artivismo porteño se centró en la confrontación performativa como mecanismo de transformación inmediata. Esta estrategia visual responde al “sentido común de lo visual” de Bericat Alastuey (2011), quien lo entiende como la capacidad de una imagen para ser comprendida de forma inmediata por una audiencia masiva, sin necesidad de mediación textual o académica, en un contexto de agitación social, donde los mensajes deben circular con rapidez y claridad, el mural se convierte en un dispositivo de viralización simbólica, diseñado para interpelar y movilizar.



Ilustración 3. “Enfrentamiento”, de Hugo Pizarro y otros artistas (Mural parlante). Ubicación: En Cerro Barón Valparaíso. Fuente: Instagram Mural Parlante [https://www.instagram.com/p/B60\\_oidptaR/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/B60_oidptaR/?img_index=1)

El mural "Enfrentamiento" de Hugo Pizarro (Ilustración 3) es la clara expresión de esta performatividad, se presenta como una teatralización de la confrontación, donde un manifestante

encapuchado patear a un carabinero, y un globo de diálogo proclama: “¡Pata en la raja gratis!” mientras que, por el frente del carabinero, otro manifestante preparándose para taclearlo, siendo esto un video que se hizo viral en el Estallido Social que sucedió en Valparaíso.



*Ilustración 4 Registro documental que muestra la confrontación entre manifestantes y fuerzas policiales, base de referencia para el mural "enfrentamiento". Fuente: Facebook <https://www.facebook.com/ozonotelevision/posts/306389333697579>*

De forma que esta obra se basa en la reinterpretación simbólica de un evento real y viral de las manifestaciones de Valparaíso (Ilustración 4), lo que la convierte en un imaginario colectivo. El manifestante se vuelve un icono de la resistencia; el policía, la encarnación de la represión estatal, pasando lo anecdótico para unirse a un repertorio de lucha compartido. La performatividad corporal del mural se extiende al espectador a través de un agujero real en la pared donde los transeúntes podían introducir sus rostros y “participar” en la escena. Miralpeix (2021) explica este gesto como una forma de performatividad corporal extendida: el espectador se convierte en coautor, pues no se mira el mural, se adentra en él. El proceso de creación subraya que la obra es una acción de arte que promueve el diálogo Hugo describe esto como un encuentro caótico y constante con el público, donde el proceso mismo es la pieza:

*“estoy aquí en la calle por ustedes también, estoy la gente mira como tú pintas, te dice cosas, hasta que está bonito, que está feo, que ponele esto, hácele el signo del wander hueon, no sé, y te dicen cosas, todos quieren opinar, entonces eso es performático y eso es una acción de arte” (Pizarro, 2025).*

La función modal (interpersonal) del mural utiliza una serie de recursos como el humor, la burla y el desafío, la frase satírica es una oferta absurda que satiriza la brutalidad policial y la impunidad estatal. Este uso del humor como herramienta política Delgado (2013) permite desactivar la formalidad del poder y generar una complicidad, esta sátira operaba bajo una lógica de juego contestario, donde el orden jerárquico se invertía simbólicamente: el ciudadano pateaba al carabinero, el débil se burlaba del fuerte. El gesto de 'Pata en la raja gratis' convertía la brutalidad policial en una caricatura absurda, desmontando mediante el ridículo la seriedad del poder represivo. Lejos de ser solo transformador, este humor generaba una colaboración que fortalecía los lazos identitarios del campo popular, la performatividad no habita solo en la imagen, sino en el acto colectivo de reírse del poder.

Esta acción simbólica orienta la delimitación de un territorio de resistencia, el espacio público se consolida como un campo de batalla simbólico (Escobar y Aguilar 2019), donde la acción colectiva exige la demarcación de la disconformidad, la experiencia de Pichihueche ante un vecino que se opone a su mural ilustra esta exclusión activa:

*El salió a dar su percepción y de que estábamos incorrecto y que esto generaba más violencia y que empezó a dar un discurso y lo que dijimos fue como primero que todo váyase. Chao, adiós. y se cerró no teníamos una fuerza y una capacidad de ni siquiera escuchar y darnos el tiempo y tolerar y decir cómo, "díganos lo que quiera, usted no tiene la razón", listo adiós y tampoco nos íbamos a enfrascar en una discusión. (Pichihueche, 2025)*

Esta demarcación de un territorio simbólico de resistencia, sin embargo, no estuvo exenta de conflictos. Si la experiencia de Pichihueche ilustraba la disputa discursiva en el espacio inmediato del barrio, el artivismo porteño enfrentaría pronto una forma de contestación más radical y sistemática: el intento de borrar físicamente sus obras del espacio público. Así, mientras los ejes anteriores mostraron cómo el mural se construye como herencia histórica y se activa como espacio comunitario, en el siguiente eje revela la respuesta del poder hegemónico frente a esta apropiación simbólica: querer silenciar estas expresiones como forma de controlar la memoria urbana.

### Eje 3: El borrado, la reescritura y la persistencia de la memoria

Lo que estas narrativas revelan es que el activismo durante el Estallido Social no solo enfrentó la represión estatal en las calles, sino también una represión simbólica deliberada que buscó borrar sus huellas del espacio público. Si los ejes anteriores mostraron cómo el mural se construye como herencia histórica y espacio comunitario, este eje final aborda la respuesta del poder hegemónico: el intento sistemático de imponer y dejar en el olvido, frente a esta agresión simbólica, el activismo responde no con resignación, sino con reescritura desafiante, convirtiendo el muro en un archivo visual de la resistencia, donde incluso el intento de borrarlo se vuelve parte del propio relato de la obra.



*Ilustración 5 “Cuando se acabó Chile, de Danny Reveco”. Ubicación: Al costado de la estación Barón. Esta es la primera versión del mural antes del rayado. Fuente: Danny Reveco*

El caso del mural “Cuando se acabó Chile” de Danny Reveco (Ilustración 5) es el ejemplo más categórico de esta disputa simbólica. La obra no fue una representación estática, sino un archivo en movimiento, cuyo significado no reside en su forma final, sino en su capacidad para

transformarse frente al intento de que lo borren, esta práctica se enmarca en la nueva concepción de la memoria colectiva, donde como afirma Olivari (2021):

la memoria ya no se articula exclusivamente como tradición o como fuente de un relato historiográfico único y cristalizado, por el contrario, es en los diversos usos políticos anclados en las necesidades del presente donde la memoria puede abordar los acontecimientos desde su complejidad (p. 151).

En contextos de trauma colectivo, esta memoria no se transmite de forma lineal, sino a través de interrupciones performativas que tensionan y provocan una brecha en el relato oficial. La primera versión del mural se define por una sobrecarga simbólica que opera como un registro denso y caótico del momento de la crisis. En la función composicional (Textual), el uso de aerosol y pintura en brocha no buscaba una armonía estética, sino el reflejo directo del caos social. Los elementos se mezclan y entrelazan, comunicando que el muro no daba abasto para contener el volumen de la denuncia histórica y del presente. Esta saturación visual es estratégica y refleja lo que Riffo-Pavón et al. (2021) observaron a nivel nacional: “un agotamiento del modelo social imperante y de los imaginarios que cohesionaron la sociedad chilena por tres décadas” (p. 17). No hay armonía porque no la había; el muro devino en un archivo del colapso.

En la función representacional (Ideativa), el mural declara el derrumbe de un pacto social agotado, esto se logra mediante la representación simbólica de la continuidad del poder: la representación de Piñera conversando con Jaime Guzmán (un imposible histórico) señala la persistencia de lógicas dictatoriales en la democracia post-dictadura. Dicho contenido se complementaba con el registro de la organización popular (ollas comunes, barricadas) y los sujetos políticos de la protesta identitarios (“Perro Matapacos”, la Abuela Acab). Cada elemento no es anecdótico, sino un tejido de significados compartidos que articula pasado y presente. Finalmente, en la función modal (Interpersonal), el mural no invitaba a la contemplación estética, sino al reconocimiento y a la carga de responsabilidad. La sobrecarga simbólica generaba una empatía inmediata que forzaba al espectador a posicionarse. Esta apropiación colectiva del significado, donde el transeúnte se veía representado y se sentía parte de la obra, es precisamente lo que lo volvió intolerable para el orden dominante. La brevedad de esta primera versión y su borrado con pintura amarilla comprueban que el acto de eliminar la obra

no es un gesto de limpieza, sino una interrupción destinada a romper la unión de significados compartidos entre ciudadanos. Esta dinámica coincide con lo planteado por Pollak (2006), quien sostiene que las disputas por la memoria se expresan precisamente en estos intentos de imponer ciertos relatos y de suprimir otros. Desde esta perspectiva, el borrado del mural no solo busca corregir una imagen, sino limitar qué memorias del estallido pueden permanecer visibles y cuáles se intenta relegar al silencio.



*Ilustración 6 “Cuando se acabó Chile, de Danny Reveco”. Ubicación: Al costado de la estación Barón. Esta es la segunda versión del mural después de ser rayado. Fuente: Danny Reveco*

### **3.1 Resignificación del borrado**

La segunda versión del mural constituye una respuesta estratégica, al no restaurar la obra original sino integrar y resignificar la agresión. Danny Reveco ejecuta un movimiento de contrapoder que transforma ese intento de ocultar las expresiones en un nuevo recurso simbólico. Las manchas amarillas impuestas por esa intervención son incorporadas a la composición como los “chaquetas amarillas”, representando a los opositores como actores concretos del borramiento. Este acto va más allá de la simple denuncia: insta a convertir el espacio público en un campo de

batalla donde el propio ataque del opositor se vuelve en su contra. El mural ya no solo narra la represión policial, sino que exhibe en tiempo real la violencia institucional contra la memoria, como señala el propio artista.

*yo no voy a ir a restaurar el muro para que quede intacto y borrar ese gesto violento de la estructura, sino que voy a mantenerlo, voy a hacerlo visible y de paso me lo agarro para el hueveo, es como es también un poco el como gesto subversivo desde mi práctica, también al contexto. (Danny Reveco, 2025)*



*Ilustración 7 "Cuando se acabó Chile, de Danny Reveco". Ubicación: Al costado de la estación Barón. Esta es la tercera y última versión del mural, enfrentando nuevamente un ataque de borrado que vuelve a ser reinterpretado. Fuente: Danny Reveco*

La reescritura constante se consolida como el mensaje central en la tercera y última versión. La composición se modifica para dar vista a nuevos sucesos y al trauma colectivo específico, como los ojos mutilados en los escudos de la primera línea y los lemas "nada ni nadie está olvidadx" y "no más zonas de sacrificio". Esta incorporación es determinante ya que el mural pasa de ser

un archivo del colapso a una representación frente al trauma (corporal, ambiental, psicológico). Los ojos mutilados no son solo un símbolo; son la contención simbólica de la agresión física, un acto para visualizar los terribles actos ejercidos por la presión policial, el mural se transforma así en una estructura de memoria que no es lineal ni centralizada, sino que crece de forma irregular y se reconecta tras cada intento de cortarla.

Esta centralidad de los ojos mutilados dialoga con lo que Reyes Tapia (2022) identifica como uno de los horrores más significativos del estallido: la violencia ocular como marca imborrable del accionar estatal. En esa línea, la obra de Reveco puede leerse como un “objeto-síntoma” del trauma social, en la medida en que preserva visualmente el daño corporal que afectó a cientos de manifestantes y que se volvió emblema del movimiento. Tal como plantean Iglesias y Cárdenas (2020), el arte urbano en el ciclo de protesta no solo representa las tensiones políticas, sino que convierte los espacios intervenidos en sitios de memoria de la violencia. En este caso, el muro no se limita a denunciar; obliga a mirar aquello que el poder intentó volver invisible. Al inscribir los ojos heridos junto a consignas como “nada ni nadie está olvidadx”, el mural transforma la intervención y la represión en materia prima para una memoria que insiste en permanecer.

Esta lógica de persistencia demuestra que el poder de este mural no residía en la permanencia física de una estructura conmemorativa, sino en su capacidad de reorganizarse a través de la acción colectiva y la reescritura. Que haya sido borrado y solo permanezca en registros visuales no debilita su mensaje; por el contrario, refuerza su potencia interpretativa, porque la memoria colectiva, tal como plantea Halbwachs, no desaparece con una intervención material, sino que se reconstruye desde el presente. De manera similar, Pollak recuerda que ciertas memorias resurgen justamente frente a los intentos de silenciamiento. En este sentido, la memoria no se elimina con pintura blanca: se reactiva.

La persistencia del mural, a través de sus versiones, es así su símbolo más potente: un testimonio vivo de que la lucha por la memoria es, en esencia, una lucha contra el olvido. Por eso, el intento de borrado, lejos de poner fin al mensaje, terminó amplificando la visibilidad del activismo. Esta dinámica demostró la eficacia simbólica de los murales como soportes de memorias incómodas que resisten su supresión. La respuesta del artista no fue la resignación, sino una estrategia de

resiliencia que redefinió la naturaleza del arte callejero: ya no como objeto terminado, sino como proceso vivo y archivo abierto de la lucha social, tal como lo evidencia la evolución del mural de Reveco desde el colapso inicial hasta la resignificación del ataque y, finalmente, su inscripción en la memoria del trauma.

Esta noción de archivo vivo fue una estrategia colectiva. La creación de espacios como el Museo del Estallido Social, que conserva los escudos pintados por Hugo Pizarro con la figura de Clotario Blest, representa la institucionalización de esta memoria desde abajo. *"Eso va a quedar para la historia"*, afirma Hugo, destacando cómo la conservación de estas pruebas materiales es un acto de resistencia contra el olvido. Los murales de Valparaíso, especialmente aquellos que fueron borrados y rehechos, demostraron que la memoria no reside en la piedra pulida de los monumentos oficiales, sino en la piel rugosa de los muros que el poder no puede silenciar del todo. En el espacio público de la ciudad puerto, la memoria se confirmó como una acción, no una reliquia; una lucha constante que se gana pintando una y otra vez sobre las huellas del olvido. El intento de borrado, lejos de clausurar el discurso, terminó evidenciando su potencia: en el artivismo porteño, el mural adquiere nuevos significados justamente cuando alguien intenta intervenirlo.

### **Discusión de Resultados: El artivismo porteño como archivo vivo y persistente**

A lo largo de este capítulo, el análisis de las prácticas y reflexiones de los cuatro artistas que crearon sus obras durante el estallido social de 2019 en Valparaíso ha permitido construir una respuesta articulada a la pregunta de investigación sobre cómo conciben y desarrollan el artivismo como estrategia de resistencia y transformación del espacio público, los tres ejes analíticos: herencia histórica, acción comunitaria y persistencia ante el borrado. No operan como dimensiones aisladas, sino como dimensiones articuladas de una misma práctica socialmente situada. En conjunto, revelan que la potencia del artivismo porteño radicó en su capacidad de operar como un archivo vivo de la memoria colectiva, donde la calle se transformó en un campo de batalla simbólico a la vez ético, performativo y persistentemente adaptativo.

En este sentido, los murales y grafitis analizados confirman la relevancia de la imagen como forma específica de conocimiento social, tal como lo plantea la sociología visual. Más que

ilustrar procesos que podrían describirse solo con palabras, las obras producen modos de ver el conflicto que no serían accesibles por otras vías. Siguiendo a Aguilar Idáñez (2006), no se trata de constatar una “verdad” visual, sino de observar cómo ciertos hechos sociales (la represión, el miedo, la reorganización comunitaria) se vuelven visibles a través de códigos gráficos compartidos. El archivo vivo que construye el activismo porteño no es solo un conjunto de registros del estallido, sino una forma de organizar emociones, memorias y percepciones sobre la ciudad, fijando en los muros aquello que estaba disperso en la experiencia cotidiana.

Los hallazgos confirman el marco teórico inicial que entendía el arte urbano como una forma de acción colectiva Melucci (2010) y resistencia cultural Pacini (2010). Sin embargo, la investigación aporta un matiz clave al revelar que la resistencia no se agotó en un único registro, sino que se despliega a través de estrategias complementarias y a menudo entrelazadas. Por un lado, se observa una confrontación performativa, que delimitaba simbólicamente un territorio de soberanía popular y desafiaba directamente al poder a través del humor y la sátira, como lo ejemplifica la obra de Hugo Pizarro. Por otro lado, emerge una dimensión reflexiva y de construcción comunitaria, que priorizaba la reparación del tejido social y el procesamiento colectivo del trauma, encarnada en el mural-biblioteca de Shantalix. Lejos de ser excluyentes, estos registros demostraron que la resistencia necesitaba tanto de la valentía de la confrontación callejera como de los espacios de calma y reflexión para sostenerse en el tiempo, complejizando la noción de "campo de batalla simbólico" (Escobar y Aguilar, 2019).

### **La perseverancia simbólica como clave de persistencia**

El análisis del Eje 3 revela que la respuesta de los artistas ante el intento de borrado no fue solo de resistencia, sino de reconfiguración activa. Se muestra una capacidad colectiva de recibir la agresión del poder, es decir, la intervención del muro, e integrarla como un nuevo recurso narrativo en la propia obra. El caso de Danny Reveco es representativo: la mancha amarilla de esa intervención se reinterpreta como los “chaquetas amarillas”, con lo que el intento de silenciamiento se convierte, paradójicamente, en la prueba más elocuente de la violencia institucional. Así, la práctica de reescritura obstinada transforma el muro en un archivo en movimiento. Este mecanismo de incorporar el ataque al discurso es lo que explica la eficacia a

largo plazo del activismo porteño, haciendo que ese intento de silenciar la obra se transformara en una condición para su propia amplificación.

La articulación de los tres ejes proporciona una respuesta integral a la pregunta de investigación, revelando al activismo como una práctica situada. En primer lugar, su concepción estuvo guiada por un deber ético anclado en una memoria histórica larga (Eje 1), donde los activistas se comprendieron como herederos de un repertorio de luchas previas. En segundo lugar, su desarrollo se caracterizó por estrategias de acción complementarias (Eje 2) que, combinando la confrontación performativa y la construcción comunitaria, transformaron el espacio público en un territorio cargado de significado compartido. Finalmente, su persistencia fue garantizada por la capacidad de reconfigurar los intentos de tapan la obra (Eje 3), transformando el borrado en un insumo más del archivo vivo de la protesta. Así, el activismo no solo contribuyó a la construcción de narrativas colectivas, sino que consolidó una narrativa de memoria de resistencia que transformó el espacio público en un archivo vital que el poder no logró suprimir.

Es importante reconocer las limitaciones del alcance de este estudio. La investigación se centró en la perspectiva de los activistas, lo que permitió develar con profundidad sus estrategias de resistencia, el enfoque en casos emblemáticos de reescritura exitosa o que perduran en el tiempo, no debe ocultar el hecho de que muchos otros murales sí fueron borrados de forma definitiva. Esto no debilita el hallazgo central, sino que lo complementa: la capacidad de reconfigurar las obras no fue una condición compartida, sino el resultado de estrategias conscientes, redes de apoyo comunitario y una posición simbólica particularmente potente, futuras investigaciones podrían explorar por qué algunas intervenciones demostraron esta capacidad y otras no, incorporando la perspectiva del poder para complejizar esta dinámica de disputa.

## **Conclusión**

En su conjunto, estos hallazgos permiten concluir que el activismo porteño durante el estallido social funcionó como una práctica de archivo vivo, donde el muro se transformó en un soporte de memoria y un espacio de expresión política. Más que una reacción momentánea, fue una práctica organizada, ligada a la herencia del muralismo latinoamericano y al sentido de responsabilidad con las luchas sociales del pasado. Esa herencia no se asumió como nostalgia,

sino como una fuerza que reactivó símbolos y lenguajes de resistencia en un contexto marcado por la crisis y la desigualdad.

El artivismo también se consolidó como una forma de aprendizaje colectivo, en la que pintar se convirtió en una manera de construir comunidad y cuidado mutuo, la creación de murales permitió abrir espacios de diálogo entre vecinos y artistas, donde la obra no solo representó demandas, sino que transformó la relación de las personas con su entorno. En ese sentido, los muros se volvieron lugares de encuentro y memoria compartida.

La intención de borrar estas expresiones no logró ocultarlas; por el contrario, evidenció su fuerza. Los intentos de eliminación dieron paso a nuevas versiones y resignificaciones, mostrando que la memoria no depende de la permanencia material, sino de la voluntad de mantenerla presente. En este proceso, pintar y volver a pintar se volvió un gesto de resistencia frente al olvido, así el artivismo porteño unió tres dimensiones fundamentales: ética, estética y política. Ética, por su compromiso con la historia; estética, por su lenguaje visual directo y de cuestionamiento; y política, por su capacidad de reunir y movilizar a las personas en torno a una causa común. En ese cruce se revela su valor social: el mural no solo comunica, sino que activa una forma de memoria viva y compartida. En definitiva, el artivismo en Valparaíso durante el estallido social mostró que el espacio público es un lugar donde se disputa el sentido de la historia y del futuro, los murales no solo registraron un momento de protesta, sino que lo mantuvieron abierto, transformando la ciudad en un testimonio que sigue hablando hasta la fecha, que han transcurrido seis años del Estallido Social, de esta manera, el artivismo porteño no solo contó una historia: la mantuvo viva y visible en los muros de la ciudad.

## CONCLUSIONES

La investigación realizada permite concluir que el artivismo urbano desarrollado en Valparaíso durante el Estallido Social de 2019 constituyó una práctica social profundamente significativa, donde la creación visual, la memoria histórica, la experiencia comunitaria y la acción política se entrelazaron para producir sentidos colectivos en un contexto de crisis. A través de los hallazgos recogidos en entrevistas, del análisis multimodal de los murales y de la sistematización de testimonios mediante codificación temática, se vuelve evidente que las intervenciones artísticas no solo acompañaron la protesta, sino que configuraron modos particulares de interpretarla, sostenerla y narrarla desde el espacio público. En este sentido, el artivismo porteño no se limitó a reflejar el conflicto: contribuyó a producirlo simbólicamente, ofreciendo un lenguaje visual que permitió comprender, sentir y compartir la experiencia social del estallido.

Una de las conclusiones más relevantes es que el artivismo durante el estallido no puede pensarse como un fenómeno espontáneo o meramente estético. Por el contrario, se situó en una tradición histórica profunda que vincula el muralismo latinoamericano, la gráfica popular, la memoria de la dictadura y las luchas sociales del último siglo. Las imágenes analizadas muestran con claridad cómo los artistas recurrieron a códigos visuales heredados (como la mujer llorando de la Brigada Ramona Parra, la iconografía obrera, los colores asociados a las disidencias y los símbolos del movimiento estudiantil) para inscribir el presente del estallido en una cadena de luchas que antecede ampliamente a 2019. Esta continuidad generó un efecto doble: por una parte, permitió que el conflicto social se leyera en clave histórica, evitando que fuese interpretado únicamente como una explosión desorganizada de malestar; por otra, activó recuerdos colectivos que habían sido relegados por años de silencio institucional o de narrativas oficiales que buscaban cerrar el pasado.

El análisis multimodal de los murales confirma que estas obras funcionaron como dispositivos de memoria y como herramientas cognitivas que hicieron visible aquello que las instituciones, los medios o el discurso oficial no lograron expresar. Los elementos visuales de las obras condensaron emociones colectivas (dolor, rabia, esperanza, miedo, solidaridad) que de otra manera serían difíciles de transmitir. La lágrima de la mujer BRP en el mural “Sin miedo”, por

ejemplo, no es solamente un gesto estético: es un recordatorio del trauma político del país y, al mismo tiempo, un puente emocional que permite conectar con el dolor de otros. Lo mismo ocurre con la niña que lee bajo el agua en el mural de Shantalix, donde la lectura aparece como un acto de resistencia que intenta ordenar el caos del presente mediante el pensamiento crítico. En todos los casos, las obras no solo reproducen la experiencia del conflicto, sino que permiten organizarla simbólicamente.

En las entrevistas realizadas a los activistas, emergió un segundo hallazgo fundamental: su práctica no se orientó por motivaciones individuales, deseos de visibilidad o aspiraciones estéticas personales. Fue vivida como una necesidad ética derivada de un momento histórico que exigía tomar posición. Los testimonios muestran que la participación de los activistas surge del cruce entre memoria familiar, experiencias traumáticas recientes y la convicción de que el arte puede cumplir un rol político y emocional determinante en la vida social. Muchos describen el acto de pintar como una manera de sobrellevar la angustia del estallido, como una forma de canalizar el miedo o como un modo de contribuir sin exponerse físicamente en los enfrentamientos. Esta dimensión afectiva de la práctica activista, poco abordada en la literatura nacional, demuestra que el arte urbano también opera como dispositivo de cuidado y como mecanismo para elaborar colectivamente la experiencia del trauma.

Este carácter afectivo se vinculó estrechamente con un elemento comunitario que marcó profundamente el activismo porteño. Las obras estudiadas no fueron concebidas como producciones individuales, sino como procesos colectivos donde vecinos, transeúntes, amigos y otros artistas participaron activamente. El muralismo funcionó como un catalizador de vínculos sociales que, en un periodo de agitación e incertidumbre, permitió recomponer la confianza y el sentido de pertenencia territorial. Pintar juntos se transformó en un ritual cotidiano de resistencia, en una instancia para conversar, reconocerse y acompañarse en la crisis. En este sentido, la investigación confirma que el activismo no es solo una forma de expresión, sino una forma de hacer comunidad. El muro intervenido es tanto una superficie estética como un espacio de encuentro, cuidado y elaboración emocional colectiva.

Una de las expresiones más reveladoras de esta dimensión comunitaria se observa en el proceso de reescritura del mural “Cuando se acabó Chile”, donde cada intento de borrar la obra fue

respondido por una nueva versión. Este fenómeno, lejos de ser anecdótico, ilumina una de las conclusiones más potentes de la investigación: en Valparaíso, la memoria visual del estallido no se sostuvo por la permanencia material de las pinturas, sino por la persistencia de la práctica colectiva de resignificarlas. El borrado no clausuró el mensaje; lo convirtió en parte de él. La pintura amarilla de esa intervención pasó a simbolizar la violencia de los “chaquetas amarillas”, las manchas se transformaron en reinterpretaciones políticas; los ojos mutilados incrustados en los escudos representaron el trauma corporal infligido por el Estado. De esta manera, la reescritura constante demuestra que la memoria en el espacio público es un proceso vivo, reactivo y siempre en disputa.

Este hallazgo es sociológicamente relevante. En un contexto donde la hegemonía institucional busca muchas veces restaurar la normalidad borrando los signos del conflicto, el activismo porteño respondió con una estrategia de contraofensiva simbólica: convertir el acto de eliminar la obra en evidencia de la misma violencia que se denuncia. La calle se transformó así en un campo de batalla visual donde cada intervención estatal o vecinal generó nuevas capas de significado. La memoria dejó de ser propiedad de los monumentos para instalarse en una dinámica de acción colectiva que resiste al olvido desde la creatividad y la insistencia.

A partir de estos hallazgos, la investigación sostiene que el estallido social dotó al activismo de nuevos significados. Si el concepto tradicional alude a la convergencia entre arte y activismo, en Valparaíso adquirió una densidad distinta: se convirtió en una práctica ética, comunitaria y política, capaz de reorganizar sensibilidades, construir comunidad, denunciar violencias y disputar sentidos sobre la historia. Este carácter múltiple no ha sido suficientemente abordado por la literatura nacional e internacional, lo que constituye un primer aporte de este estudio: mostrar que el activismo no opera únicamente en el plano discursivo o estético, sino en el emocional, afectivo y territorial.

Asimismo, esta investigación contribuye a la sociología visual al demostrar el valor analítico del estudio de imágenes creadas en contextos de protesta. Los murales del estallido no son adornos ni registros secundarios: son formas de conocimiento social que estructuran percepciones, organizan emociones y generan narrativas colectivas sobre la crisis. Analizarlos multimodalmente (es decir, atendiendo a su composición, a sus simbolismos y a su dimensión

interpersonal) permitió acceder a niveles de sentido que otros métodos no revelarían con la misma claridad.

En términos metodológicos, la integración entre entrevistas, análisis visual y codificación temática mediante NVivo permitió construir una visión compleja del fenómeno. Esta combinación metodológica demuestra que las imágenes pueden y deben ser tratadas como datos sociológicos de igual relevancia que los testimonios verbales. El enfoque cualitativo adoptado permitió captar matices, tensiones y significados que emergen precisamente de la interacción entre lo visual y lo narrativo, lo que abre caminos para futuros estudios que deseen explorar prácticas artísticas en contextos sociales conflictivos.

También es importante reconocer las limitaciones de este trabajo. Dado que el análisis se concentró en cuatro obras emblemáticas, los hallazgos no pueden generalizarse a la totalidad del activismo porteño o nacional. Sin embargo, esta focalización permitió profundizar en casos significativos que ejemplifican dinámicas presentes en un conjunto mayor. Futuras investigaciones podrían ampliar el número de obras, incorporar otros soportes visuales stencils, performances callejeras, instalaciones efímeras o comparar las dinámicas observadas en Valparaíso con lo ocurrido en ciudades como Santiago, Concepción o Antofagasta. Asimismo, sería relevante investigar la recepción de estos murales por parte de vecinos, autoridades y turistas, así como estudiar la reactivación o reinterpretación de estas obras en momentos posteriores como el proceso constituyente o la pandemia.

Otra línea de investigación pertinente consistiría en abordar las tensiones internas del campo activista. Durante las entrevistas emergieron temas como las disputas por legitimidades políticas, la presión por mantener una “coherencia moral”, el cuestionamiento entre artistas sobre qué prácticas son consideradas válidas o “auténticas” y cómo estas tensiones afectan la colaboración comunitaria. Examinar estas dinámicas permitiría comprender mejor la heterogeneidad del activismo y sus desafíos internos, evitando romantizar las prácticas colaborativas como si estuvieran exentas de conflicto o desigualdad.

A modo de cierre, es importante destacar que, aunque muchos murales del estallido han desaparecido o han sido cubiertos por el paso del tiempo, su valor no radica en su permanencia

material. Su aportación más profunda reside en haber transformado temporalmente el modo en que los habitantes de Valparaíso observaron y sintieron su propia ciudad. En medio de un proceso histórico marcado por la desigualdad estructural, la represión estatal y la crisis de legitimidad institucional, estos murales operaron como recordatorios visuales de la capacidad colectiva de imaginar futuros alternativos. Como señalan los propios artistas, el mural “no es de uno, es de todos”, y esa frase sintetiza de forma brillante el espíritu del activismo porteño: una práctica que desborda los límites individuales para instalarse en lo comunitario, en lo territorial y en la memoria compartida.

La investigación concluye que el activismo no solo narró el estallido: lo sostuvo, lo resignificó y lo inscribió en la memoria social mediante prácticas visuales que desafiaron activamente la hegemonía del olvido. Más allá de su materialidad efímera, estas obras demostraron que el arte en el espacio público puede convertirse en una herramienta poderosa de resistencia, imaginación política y construcción comunitaria. En un país donde el espacio público continúa siendo un territorio en disputa, esta tesis sostiene que el activismo porteño ofrece claves valiosas para pensar la ciudad como un escenario democrático, abierto y transformable, donde la memoria no se conserva únicamente en monumentos oficiales, sino en las prácticas cotidianas de quienes se atreven a pintar sobre el muro aquello que la institucionalidad no quiere o no logra decir.

## REFERENCIAS

- Aguilar Idáñez, M. J. (2006). Nuevas fronteras teóricas y metodológicas en la investigación social: aplicaciones de la sociología visual y la investigación-acción-participativa en el campo de las migraciones. *Acciones E Investigaciones Sociales*, 1. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/ais/es/article/view/350/344>
- Amador, J. C., y Muñoz-González, G. M. (2021). Del alteractivismo al estallido social: acción juvenil colectiva y conectiva (2011 y 2019). *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 19(1). <https://revistaumanizales.cinde.org.co/rllcsnj/index.php/Revista-Latinoamericana/article/view/4588/1070>
- Amador, J. C., y Muñoz-González, G.M. (2018). Comunicación-Educación en Abya Yala: lo popular en la reconfiguración del campo. *Nómadas*, (49), 47-67. [https://www.researchgate.net/publication/332395286\\_Comunicacion-Educacion-en-Abya-Yala-lo-popular-en-la-reconfiguracion-del-campo](https://www.researchgate.net/publication/332395286_Comunicacion-Educacion-en-Abya-Yala-lo-popular-en-la-reconfiguracion-del-campo)
- Ariza, J., y Caballero, J. (2022). *Graffiti y arte mural: agentes de la protesta social en Colombia* [Tesis de magister, Universidad Distrital Francisco José De Caldas]. <https://repository.udistrital.edu.co/server/api/core/bitstreams/3c68158b-95d8-4fd0-ab5a-f576fe81e54e/content>
- Becker, H. (2015). *Para hablar de la sociedad: la sociología no basta* (1.a ed.). Siglo Veintiuno editores. <https://elagentedelcaos.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/howard-becket-para-hablar-de-la-sociedad-la-sociologia-no-basta.pdf>
- Bericat Alastuey, E. (2011). Imagen y conocimiento: retos epistemológicos de la sociología visual. *EMPIRIA*, 22. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297124014005>
- Bragassi, J. (2010). El muralismo en Chile: una experiencia histórica para el Chile del bicentenario. *Memoria Chilena*. <https://nibaldoflores.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/10/el-muralismo-en-chile.pdf>
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto* (1.a ed.). Biblioteca de Bolsillo.

- Cardona Gonzáles, L. (2017). Silencios. Memoria visual del Holocausto en Colombia. *Revista Colombiana de Sociología*, 40(1), 133-160. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.13646/pr.13646.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13646/pr.13646.pdf)
- Centella, V. O. (2015). El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas. *Calle 14: Revista de Investigación En el Campo del Arte*, 10(15). <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/8835/10166>
- Climenhaga, L. (2023). Protesta - institución - compromiso: una exploración inevitablemente incompleta de las instituciones construidas y el artivismo en la práctica performativa. *Cuadernos de Teoría Social*, 9(17). <https://cuadernosdeteoriasocial.udp.cl/index.php/tsocial/article/view/149>
- Delgado, M. A. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Institut Català D'Antropologia*, 18(2), 68-80. <https://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2019/01/Delgado-Manuel-artivismo-pospolitica.pdf>
- Dittus, R. (2019). Las paredes hablan en Chile: crisis social, grafiti y arte callejero (Vol. 12). *Revista Chilena de Semiótica*.
- Dulci, T. M. S., y Sadivia, V. M. A. (2023). Memoria octubrista: un estudio del Museo del Estallido Social de Chile. *Revista Eletrônica Da ANPHLAC*, 23(35), 82-112. <https://doi.org/10.46752/anphlac.35.2023.4137>
- Echavarren, J. M. (2010). Sociología visual: la construcción de la realidad social a través de la imagen. *Centro de Estudios Andaluces*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5708184>
- Escobar, S. E., y Aguilar, M. A. (2019). Artivismo en la cultura digital. dos casos en México: #IlustradoresConAyotzinapa y #No estamos todas. *Index Revista de Arte Contemporáneo*, 08, 142-150. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.273>

- Freire Smith, M. (2020). Creatividad, pensamiento y activismo feminista en Chile ¡Ahora es cuando! *Revista Internacional de Cultura Visual*, 7. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8137828>
- Guevara, G. P., Verdesoto, A. E., y Castro, N. E. (2020). Metodologías de investigación educativa (descriptivas, experimentales, participativas, y de investigación-acción). *Recimundo*, 1, 1-11.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva* (1.a ed., Vol. 6). Prensas Universitarias de Zaragoza. <https://ia601509.us.archive.org/17/items/MemoriaColectivaHalbwachs./Memoria%20Colectiva-Halbwachs.-.pdf>
- Hernández Sampieri, R. (2014). *Metodología de la investigación* (6.a ed.). McGrawHill [https://apiperiodico.jalisco.gob.mx/api/sites/periodicooficial.jalisco.gob.mx/files/metodologia\\_de\\_la\\_investigacion\\_\\_roberto\\_hernandez\\_sampieri.pdf](https://apiperiodico.jalisco.gob.mx/api/sites/periodicooficial.jalisco.gob.mx/files/metodologia_de_la_investigacion__roberto_hernandez_sampieri.pdf)
- Huerta, D. C. (2020). Las paredes no callan: La producción del arte urbano en el periodo de confinamiento por el Covid-19 (marzo a agosto del 2020). *Memoria CINED*. <https://www.ensad.edu.pe/wp-content/uploads/2021/09/cined-1-daniela-cardenas.pdf>
- Ibáñez Carrillo, F., y Stang Alva, F. (2021). La emergencia del movimiento feminista en el estallido social chileno. *Revista Punto Género*, 16, 194-218. <https://revistapuntogenero.uchile.cl/index.php/RPG/article/view/65892>
- Iglesias Vázquez, M., y Cárdenas Castro, J. C. (2020). Tiempo de ira y de rabia: Balance del primer año de revuelta popular en Chile. En *Nuestra América en la encrucijada: Pandemia, rebeliones y estados de excepción. Ediciones Herramienta*. (pp. 183-190).
- Inclán Oseguera, M. de la L. (2017). A la sombra de Sidney Tarrow: Conceptos básicos para el estudio de los movimientos de protesta. *Política y Gobierno*. <http://politicaygobierno.cide.edu/index.php/pyg/article/view/891/627>

- Jiménez-Yañez, C. (2020). #Chiledespertó: Causas del estallido social en Chile. *Revista Mexicana de Sociología*, 82(4).  
<https://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/59213>
- Kaltenbacher, M. (2007). Perspectivas en el análisis de la multimodalidad: desde los inicios al estado del arte. *ALED*, 7(1).
- Lisdero, P. (2017). Desde las nubes. Sistematización de una estrategia teórico-metodológica visual. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social (ReLMIS)*, 7(13), 69-90.
- Melucci, A. (2010). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. El Colegio de México.  
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/accion-colectiva-vida-cotidiana-y-democracia-924292/>
- Miralpeix, M. M. (2021). Libertad, poder y cuerpo. La crítica de Judith Butler a Hannah Arendt. *Anacronismo E Irrupción*, 11(20).  
<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/anacronismo/article/view/6378/5505>
- Molina Loyola, M. E. (2020). Arte urbano, política y memoria en 2019: Primeros pasos hacia la conformación de un archivo del muralismo político en Santiago de Chile. *e-Ciencias de la Información*, 10(1), 1-15.  
[https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1659-41422020000100298](https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1659-41422020000100298)
- Mural Parlante. Mural “enfrentamiento”, inspirado en un registro viral del Estallido Social en Valparaíso [Fotografía]. Instagram. [https://www.instagram.com/p/B60\\_oidptaR/](https://www.instagram.com/p/B60_oidptaR/)
- Mural “Sin miedo”, realizado en Cerro Barón durante el Estallido Social [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/B41tPqMHFdk/>
- Mural “Cuando se lee mucho, se dispara poco”, realizado en Cerro Barón durante el Estallido Social [Fotografía]. Behance.  
<https://www.behance.net/gallery/209730011/PORTAFOLIO->

2024?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAafGTvh2hn\_2bkpHSInAkww22GFD2HsT  
2-6ixzJ7RXIEIBJBsrX0FRG6HWmiJA\_aem\_MSe4X8yvGrE-5\_dOV9MRFw

- Olivari, M. C. (2021, julio). Usos y activaciones del patrimonio: formas de archivar y prácticas performáticas en el estallido social chileno. *CONICET*, 1. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/161662>
- Otzen, T., y Manterola, C. (2016). Técnicas de muestreo sobre una población a estudio. *International Journal Of Morphology*, 35(1). [https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-95022017000100037&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-95022017000100037&script=sci_arttext)
- Ozono Televisión (2019, octubre 24). *Manifestante chileno derribó a carabinero al mismo estilo de WWE* [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/ozonotelevision/posts/306389333697579>
- Pacini, C. A. (2010). El graffiti: historia social, origen y desarrollo en América. Cuatro casos en Mendoza. *Sedici. II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación En Disciplinas Artísticas y Proyectuales (la Plata, 2010), Argentina*. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39176>
- Pérez, J. F. P., Andreani, M. J. R., Jeanneret, F., Cruz, M. A., Castillo, C., Jeanneret, J., Badilla, M. (2020). Murales y políticas de memoria en un «barrio crítico» de Santiago de Chile. *Kamchatka Revista de Análisis Cultural*, 16, 231-254. <https://doi.org/10.7203/kam.16.16650>
- Pinto, I., y Bello, M. J. (2022). La revuelta performativa. hacia una noción expandida de cuerpos e imágenes en el espacio público a partir del estallido social chileno. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 17(1). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8346191>
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio* (1.a ed.). Ediciones Al Margen. <https://diplomadoeducacionmemoriayddhh.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/41971336-pollak-memoria-olvido-silencio.pdf>

- Reyes Tapia, F. M. (2022). *El grafiti como inscripción del trauma ocular: conjugaciones entre imagen y memoria durante el estallido social de octubre del 2019* [Memoria de título]. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Rivera-Aguilera, G., Imas, M., y Jimenez-Diaz, L. (2021). Jóvenes, multitud y estallido social en Chile. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 19(2). [http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1692-715X2021000200230&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1692-715X2021000200230&script=sci_arttext)
- Riffo-Pavón, I., Basulto, Ó., y Segovia, P. (2021). El Estallido Social chileno de 2019: un estudio a partir de las representaciones e imaginarios sociales en la prensa. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 66(243). <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2021.243.78095>
- Rojas Aguilera, M. (2015). *Pintura mural callejera en Chile: usos y funciones en el Santiago Centro-Sur del siglo XXI* [Tesis Postgrado, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/134335/pintura-miral-callejera.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Santibáñez-Rodríguez, P. S. (2022). De la toma al Cabildo: Biografías del movimiento estudiantil (2006-2011) como recurso sociopolítico durante el estallido social en Chile (2019). *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 14(31). [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2145-132X2022000300165](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-132X2022000300165)
- Schuster, F. (2015). Las protestas sociales y el estudio de la acción colectiva. *Facultad de Humanidades U N N E*, 43-83. [https://hum.unne.edu.ar/biblioteca/apuntes/Apuntes%20Ciencias%20de%20la%20Educacion/Sociologia/Unidad6\\_Practicos/Schuster%20\(1\).pdf](https://hum.unne.edu.ar/biblioteca/apuntes/Apuntes%20Ciencias%20de%20la%20Educacion/Sociologia/Unidad6_Practicos/Schuster%20(1).pdf)
- Svampa, M. (2009). Protesta, movimientos sociales y dimensiones de la acción colectiva en América Latina. *Maristella Svampa*. <https://maristellasvampa.net/protesta-movimientos-sociales-y-dimensiones-de-la-accion-colectiva-en-america-latina>

Valenzuela, M. Á. (2021). Grafitis y/o rallados en el estadillo social chileno. La democratización del palimpsesto urbano como catarsis social. *Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje*.

Veiga de Cabo, J. V., De La Fuente Díez, E. F., y Zimmermann Verdejo, M. Z. (2008). Modelos de estudios en investigación aplicada: conceptos y criterios para el diseño. *Medicina y Seguridad del Trabajo*, 54(210).  
[https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0465-546X200800010001](https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0465-546X200800010001)

## ANEXOS

### Anexo1: Tabla de operacionalización

OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES							
Artistas en la protesta: un análisis de los murales y grafitis de Valparaíso durante el Estallido Social de 2019							
<b>Objetivo general:</b> Comprender cómo los artistas urbanos que intervinieron Valparaíso durante el estallido social de 2019 conciben el activismo, a través de murales y grafitis, como herramientas de resistencia y transformación del espacio público							
Objetivos específicos	Unidad de análisis	Variables conceptuales	Variables Operacionales	Indicadores	Valor del indicador (¿cómo lograremos medir, observar, comprender, etc.?)	Técnicas para utilizar	Instrumento
Objetivo específico 1: Caracterizar de manera multimodal los 4 murales y grafitis creados durante estallido social en Valparaíso.	4 murales y grafitis del estallido social realizados en Valparaíso	Producción simbólica en el arte urbano	composición visual y dimensión discursiva de los murales/grafitis	Presencia y organización de recursos visuales (símbolos, colores, tipografías, figuras) que articulan discursos sociales	Se identificarán los elementos visuales y textuales presentes en los murales, analizando como se combinan simbólicamente para producir discurso y sentido colectivo, considerando su	Análisis multimodal	Guía de análisis visual con categorías de: contenido simbólico, color, texto, composición, contexto, significado

					relación con la memoria y la protesta		
Objetivo específico 2: Explorar las motivaciones, percepciones y experiencias de los artistas urbanos respecto a su proceso creativo durante el estallido social.	Artistas urbanos que participaron del ciclo de protestas (2019–2020) en Valparaíso	-Artivismo como resistencia  - Significados artivismo motivación o razones  -Percepción política expresiva de los/as artistas urbanos durante el proceso creativo.	- Representaciones de lucha o denuncia  -Resignificación del espacio urbano  -Sentido atribuido a la creación del mural/grafiti como forma de protesta  - Intención expresiva vinculada al contexto político del estallido	-Elementos discursivos sobre significados, razones, experiencias, etc.  - Declaraciones sobre el significado político del mural o grafiti realizado  - Narraciones sobre las emociones que motivaron o acompañaron la creación	Se indagará cómo las emociones y habilidades artísticas sirvieron de canal para el descontento  ¿Qué significa el mural?  Quiénes participaron.  Como se organizó cuéntame, cómo fue que partió  Por qué esa obra	Entrevistas abiertas	Pauta de entrevista ¿Qué te motivó a intervenir el espacio público con un mural o grafiti durante el estallido social?  ¿Cómo surgió la idea de tu obra realizada en el estallido? ¿Hubo colaboración con otras personas en su realización?  ¿Qué sentido o mensaje buscabas transmitir con tu intervención

			<p>- Emociones y reflexiones vividas durante el proceso de intervención del espacio público</p>	<p>- Opiniones sobre el vínculo entre arte urbano y transformación social</p> <p>- Descripciones del proceso creativo como forma de canalizar descontento o resistencia</p>	<p>¿Qué incentivo la realización de estos murales? ¿Por qué?</p> <p>Las sensaciones que presenciaron los artistas durante esos tiempos.</p> <p>¿Qué sucesos quisiste enseñar en tu mural?</p> <p>Cómo fue las reacciones de la comunidad con tu obra y el diálogo que ha generado</p>		<p>artística en ese contexto?</p> <p>¿Cómo entiendes el carácter de resistencia o denuncia presente en tu obra?</p> <p>¿Qué símbolos, colores o elementos visuales decidiste incluir, y por qué?</p> <p>¿Qué emociones o sensaciones te acompañaron durante el proceso de creación?</p> <p>¿Cómo viviste la relación entre tu obra y el entorno urbano donde fue realizada?</p>
--	--	--	---	---	---	--	---

							<p>¿Qué experiencias colectivas o memorias sociales buscaste plasmar en tu obra?</p> <p>¿Cómo reaccionó la comunidad o quienes vieron tu intervención?</p> <p>¿Qué tipo de diálogo generó?</p> <p>¿Qué papel crees que tiene hoy tu mural/grafiti en la memoria colectiva del estallido?</p>
Objetivo específico 3: Discutir cómo el activismo porteño, contribuyó a la construcción de narrativas	Murales y grafitis del estallido en Valparaíso, junto a los relatos de sus creadores/as	Narrativas colectivas en contextos de protesta	-Construcción simbólica de lo colectivo -Evocación de memoria social compartida	- Temas recurrentes en los murales y relatos  - Presencia de símbolos reconocibles	Se interpretarán los signos visuales y elementos compositivos presentes en las obras, así como los discursos	Análisis multimodal y análisis de las entrevistas	Guía de análisis visual + selección de fragmentos discursivos (entrevistas)

<p>colectivas durante el Estallido Social de 2019.</p>				<p>en la comunidad</p> <p>- Vínculos entre lo representado y experiencias colectivas</p>	<p>construidos por los/as artistas, articulando los niveles representacional, interpersonal y composicional del análisis multimodal, además de las jerarquías semióticas que dan sentido a las narrativas colectivas</p>		
--	--	--	--	--	--	--	--

## **Anexo 2: Pauta de entrevista**

1. ¿Qué te motivó a intervenir el espacio público con un mural o grafiti durante el estallido social?
2. ¿Cómo surgió la idea de tu obra realizada en el estallido? ¿Hubo colaboración con otras personas en su realización?
3. ¿Qué sentido o mensaje buscabas transmitir con tu intervención artística en ese contexto?
4. ¿Cómo entiendes el carácter de resistencia o denuncia presente en tu obra?
5. ¿Qué símbolos, colores o elementos visuales decidiste incluir, y por qué?
6. ¿Qué emociones o sensaciones te acompañaron durante el proceso de creación?
7. ¿Cómo viviste la relación entre tu obra y el entorno urbano donde fue realizada?
8. ¿Qué experiencias colectivas o memorias sociales buscaste plasmar en tu obra?
9. ¿Cómo reaccionó la comunidad o quienes vieron tu intervención? ¿Qué tipo de diálogo generó?
10. ¿Qué papel crees que tiene hoy tu mural/grafiti en la memoria colectiva del estallido?

## **Anexo 3: Consentimiento informado**

### **Consentimiento informado para participar en entrevista – Tesis Sociología UV**

Mi nombre es Angel Pizarro Pávez. Me encuentro desarrollando una investigación de tesis titulada “*Artivistas en la protesta: un análisis de los murales y grafitis de Valparaíso durante el estallido social de 2019*”, dirigida por el profesor de la Universidad de Valparaíso Félix Aguirre, cuyo objetivo es comprender las experiencias, sentidos y motivaciones de artistas urbanos/as que intervinieron el espacio público mediante murales y grafitis durante ese periodo de movilización social.

Le invito a participar de una entrevista abierta, de carácter conversacional, con una duración aproximada de una hora y máximo de duración una hora y treinta minutos. Esta entrevista podrá desarrollarse en modalidad presencial o virtual, según su preferencia y disponibilidad, en el lugar y momento que a usted le resulte más cómodo. Durante la conversación, se abordarán aspectos relacionados con su experiencia como artista urbano/a, su proceso creativo, los

significados que atribuye a su obra y su percepción sobre el contexto social en el que esta fue realizada.

Con su autorización, la entrevista será grabada en audio para facilitar su posterior transcripción y análisis. El archivo será almacenado únicamente por el investigador, en un dispositivo protegido con contraseña, y no será accesible por terceros. La información que usted entregue será tratada de manera confidencial y anónima, a través del uso de seudónimos, salvo que usted autorice explícitamente el uso de su nombre real. Toda la información recolectada será utilizada exclusivamente con fines académicos, en el marco de esta investigación de tesis. Si lo desea, podrá solicitar una copia del audio, de la transcripción o de los resultados finales de la investigación.

Su participación es completamente voluntaria. Tiene derecho a negarse a responder cualquier pregunta o a retirarse de la entrevista en cualquier momento, sin necesidad de justificación y sin que esto implique consecuencia alguna. Esta participación no implica riesgos ni beneficios económicos directos, pero representa un aporte significativo al conocimiento sociológico sobre el arte urbano como forma de expresión política y memoria colectiva.

## **ACTA DE CONSENTIMIENTO**

Yo, \_\_\_\_\_, doy mi consentimiento para participar en esta entrevista.

Autorizo que la información proporcionada sea utilizada con fines académicos:

(x) Sí      (x)No

Autorizo la grabación de audio durante la entrevista:

(x) Sí      (x)No

Sobre mi identidad en la tesis y documentos derivados:

(x) Prefiero mantener mi identidad en anonimato (uso de seudónimo)

(x) Autorizo el uso de mi nombre real

Correo electrónico de contacto (opcional, para envío de resultados):

\_\_\_\_\_

Firma del/la participante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / 2025

Firma del investigador: \_\_\_\_\_

Si tienes preguntas, dudas o deseas retirar tu consentimiento más adelante, puedes comunicarte directamente con el investigador:

Angel Pizarro Pavez

Correo electrónico: [angel.pizarro@alumnos.uv.cl]

Teléfono: [+569 63701428]

#### **Anexo 4: Libro de códigos**

Códigos\\Objetivo específico 1

Caracterizar de manera multimodal los 4 murales y grafitis creados durante el estallido social en Valparaíso

Nombre	Descripción
Mural_Simbolico	Elementos gráficos cargados de contenido social/político, que diferencian un mural meramente estético de un mural con mensaje político
Mural_Visibilidad	La intencionalidad de hacer visible el proceso creativo al público.
Mural_Visual	Representaciones gráficas, símbolos y uso del color que transmiten mensajes sociales y políticos. Incluye referencias estéticas históricas como el estilo BRP o el muralismo mexicano.

Códigos\\Objetivo específico 2

Explorar las motivaciones, percepciones y experiencias de los artistas urbanos respecto a su proceso creativo durante el estallido social.

Nombre	Descripción
E_Dinamica_Mural	Detalla diversas situaciones, que experimento en el momento de la creación del mural

Nombre	Descripción
Explorar_Colectivo	Valoración del trabajo artístico como una acción compartida, donde la creación se entiende como un acto de solidaridad y construcción de lazos comunitarios.
Explorar_Emocional	Vivencia de emociones, durante la creación del mural, que influyen en la forma y contenido de la obra.
Explorar_Legado_Muralismo	Se reconoce un proceso de aprendizaje artísticos y políticos provenientes de referentes históricos latinoamericanos, siendo fundamentales a la hora de realizar su obra.
Explorar_Motivacion	Impulso del activista para actuar desde una ética del compromiso colectivo, incluye un sentido de responsabilidad política y emocional hacia el contexto de protesta.
Explorar_Pertenencia	Las sensaciones del entrevistado de sentirse parte del territorio intervenido.
Explorar_Posturas_Diferentes	Se presencia las diferentes perspectivas que tienen, los artistas frente a la hora de realizar sus obras debido a que pueden ser más arraigados a la política o a lo visual
Teórico_Artivismo_Latinoamericano	El activismo en Latinoamérica se nutre de luchas históricas y se manifiesta como intervenciones efímeras que fusionan la creación artística y protesta política en el espacio público. (Escobar y Aguilar, 2019)
Teórico_Artivismo_Narrativas	El activismo permite la creación de nuevas narrativas capaces de alterar los códigos y signos ya establecidos en el subconsciente de la sociedad (Centella, 2015)

Nombre	Descripción
Teórico_Artivismo_Transformador	El artivismo combina novedad estética con una propuesta política explícita para transformar la realidad, usando el espacio público como campo de disputa simbólica. (Delgado, 2013)
Teórico_Performatividad_Corporal	La acción política del cuerpo en el espacio público se manifiesta no solo en lo dicho, sino en la simple presencia persistente y expuesta como forma de protesta (Miralpeix, 2021)
Explorar_Decisión_Espacio	Razón para intervenir un espacio específico basada en la cercanía comunitaria, el conocimiento local y la historia previa de la intervención.

Códigos\\Objetivo específico 3

Discutir cómo el artivismo porteño, expresado en la elaboración de murales y grafitis contribuyó a la construcción de narrativas colectivas durante el Estallido Social de 2019.

Nombre	Descripción
Metafora	Trasladar el nombre de una cosa a otra por su semejanza
N_Censura	Actos de censura recibidos en contra de los artistas
N_Memoria	Rearticulación de experiencias pasadas de represión y lucha, con el presente, estableciendo una continuidad
Narracion_Memoria_del_Muralismo_Chile	Conexión histórica a través del arte política y social en Chile
Narrativas_Legado	Percepción del mural que trasciende el momento de su creación, generando memoria, dialogo y significado a lo largo del tiempo

Nombre	Descripción
Teórico_Acción_Colectiva	La acción colectiva no es espontánea, sino que surge de interacciones donde se definen fines y recursos compartidos, generando una identidad colectiva que guía la acción. (Melucci, 2010)
Teórico_Exposición_Protesta	Entender el espacio urbano como una galería de arte al aire libre donde las intervenciones artísticas visibilizan críticas y convierten la ciudad misma en una expresión de protesta. (Bou, 2010)
Teórico_Identidad	Construcción de un “nosotros” común a partir de consignas, imágenes que representan al pueblo en lucha, reforzando la pertenencia y la unidad frente al poder. (Melucci, 2010)

## Anexo 5: Matriz de Códigos

### Codificación Pichi hueche

Pregunta de investigación: ¿Cómo los artistas urbanos que intervinieron Valparaíso durante el estallido social de 2019 conciben y desarrollan el artivismo, como estrategia de resistencia y transformación del espacio público a través de murales y grafitis?						
Objetivo general: Comprender cómo los artistas urbanos que intervinieron Valparaíso durante el estallido social de 2019 conciben y utilizan el artivismo, a través de murales y grafitis, como herramientas de resistencia y transformación del espacio público.						
Objetivos específicos	Dimensiones	Subdimensiones	Código	Definición	Tipo de código	Ejemplo textual
1. Caracterizar de manera multimodal los 4 murales y grafitis creados durante el estallido social en Valparaíso	Visual/compositivo	Composición de imágenes	M_Visual	Representaciones gráficas, símbolos y uso del color que transmiten mensajes sociales y políticos. Incluye referencias estéticas históricas como el estilo BRP o el muralismo mexicano.	Emergente	<p>“lo que se puede ver al lado derecho, el rostro del soldado, el rostro del general que hace atribución a Pinocho”</p> <p>“Los trazos verdes que era los colores de la libertad y el encuentro que planteaba lo de la BRP”</p> <p>“Cierto, porque el nosotros tenemos un boceto, nos autoconvocamos, tenemos el equipo pintura, brocha, todo y ese color azul ya estaba porque ese muro lo estábamos usando como vecino eh del lugar eh para pintar, borrar, pintar, borrar, ir preparándonos para futuros proyectos. Era un muro utilitario, así como de bocetos.”</p>

					<p>“Eh, mira, el verde, ese verde que está ahí medio verde amarillo, verde limón, el bajo la concepción de Patricio Madera que es cofundador de la Brigada Ramón Barras, el color del verde era parte del color de la esperanza, era como eh ahí estamos, nos vemos reflejados en el verde y en ese color, no un verde petróleo, no otro verde, sino que ese verde, el habitualmente entrelaza los cabellos de la gente en sus cuadros a través de esto. Entonces, el uso del verde fue muy particular.”</p> <p>“lo que hacemos nosotros es tomar mate, dos pintan, uno se queda abajo para conversar y vamos una dinámica así, entonces, a veces el mural tenemos un personaje que he inventado y a veces pasa un vecino y nos cuenta la historia de otro vecino, entonces ese personaje que no tenía rostro y era un rostro inventado, pasa a ser el rostro del vecino que nos contara.”</p> <p>“Están los murales bonitos y está el mural bonito con política, no sé está el colibrí pintado entre las flores”</p>
--	--	--	--	--	---

		Visibilidad publica	M_Visibilidad	La intencionalidad de hacer visible el proceso creativo al público.	Emergente	<p>“Cierto, mira en esa parte donde está el rostro arriba verde, íbamos a colocar, en ese momento recuerdo, dos o tres rostros de gente encarcelados, porque ya nos veíamos los pintamos, los dibujamos, lo hicimos, los pintamos, estamos medio finalizados y en verdad en las conversaciones nos damos cuenta, pero si todavía nadie está preso, lo que sí nos daba era una pena y una tristeza lo que ocurrió y la gente no hablaba de eso. Entonces, en ese momento borramos esos tres dibujos y sacamos un dibujo antiguo de la BRP y colocamos el rostro de la mujer llorando y en algún momento una de esa, lágrima que le pegamos un cartucho de un escopetazo que ya que había recibido un vecino. Entonces, ese cartucho lo pegamos en ese espacio hasta que fue vandalizado en un momento igual, se lo llevaron.</p> <p>“Después los elementos del de los cascos también fue era necesario plasmarlo el casco clásico del milico de la dictadura que es bien particular porque tenemos una línea de escuelas matrices que siguen la línea eh bien alemana, po, bien tiene un nombre, no recuerdo en este momento la palabra. Pero eh Es justamente todo lo que no</p>
		Simbolismo político	M_Simbolico	Elementos gráficos cargados de contenido social/político, que diferencian un mural meramente estético de un mural con mensaje político	Emergente	

						<p>debiese ser. Entonces, el casco era justamente eso y esa figura eh hace representativa a Pinocho que es el espíritu vivo de todo lo que sigue ahí, porque al final tal vez no está.”</p>
<p>2. Explorar las motivaciones, percepciones y experiencias de los artistas urbanos respecto a su proceso creativo durante el estallido social.</p>	<p>Experiencia del artista en el periodo de creación.</p>	<p>Motivaciones y valores</p>	<p>E_Motivación</p>	<p>Impulso del activista para actuar desde una ética del compromiso colectivo, incluye un sentido de responsabilidad política y emocional hacia el contexto de protesta.</p>	<p>Emergente</p>	<p>“Fue una idea colectiva que también fue media improvisada entre todos en el momento, ¿qué hacemos? cómo no hacemos parte de lo que estaba ocurriendo y en verdad teníamos todo, teníamos pintura, teníamos el permiso del muro, el permiso de la comunidad y teníamos la herramienta y lo que nos faltaba era la acción.”</p> <p>“Hm, mira eh bueno, todo esto es parte (...) del de la concepción de que el bien nacional de uso público o el espacio público tiene que ser utilizado y entendiendo que hay el espacio público y está el espacio privado, que puede ser el muro de un de la vecina, el muro de un negocio, el muro de una infraestructura pública. Eh,</p>

					<p>hay una distinción de cada espacio y lo que nos llevó a nosotros fue la búsqueda de espacios que no tuviesen que eh generaron un problema en la comunidad.”</p> <p>“Cierto, mi intervención hacia tu pregunta es qué ¿por qué decido? es porque ya ocurría, pasaba y particularmente con el mismo legado que era de la Brigada Ramona Parra”.</p> <p>“Dejaron de acercar a la gente, entonces, el ejercicio de gente prestando el auto, cargando las camionetas con gente y es gratuito ir y venir, sí, el reflejo de la felicidad en ese momento era como que estaba pasando algo que necesitaba tal vez esa fuerza. “</p> <p>hicimos dos cabildos artísticos gráficos donde fue muy convocado (...) y eso convocó a gente de distintos lados y ahí pudimos hacer lo nos basamos en tres preguntas clave que era como dónde estaba, dónde cuándo ocurrió esto, eh cuál va a ser tu posición ante esto y qué es lo que deberíamos hacer si ya estamos acá hacemos?</p> <p>"La historia que era la brigada Ramona Parra que también se</p>
--	--	--	--	--	--

		Emociones corporalidad	y	T_Artivismo_Latinoamericano  E_Emocional	El artivismo en Latinoamérica se nutre de luchas históricas y se manifiesta como intervenciones efímeras que fusionan la creación artística y protesta política en el espacio público. (Escobar y Aguilar, 2019)  Vivencia de emociones, durante la creación del mural, que influyen en la forma y contenido de la obra.	Teórico  Emergente	proyectan desde las colectividades hacer un uso del espacio público, es desde ahí que repetimos un proceso. No nos adueñamos del pintar en lo público, sino que es la historia no ha llevado que el uso del espacio público es importante y por eso decidimos o también yo decido hacer uso de esto eh muro particularmente que no depende de nadie.”  “el mismo legado que era de la Brigada Ramona Parra, el mismo legado del muralismo mexicano de que era con intervención en espacio público donde teníamos un acuerdo con los vecinos y este fue un muro en esa capacidad.  “Mucho eh más que la tristeza o la sentía una necesidad de participar con energía, el ser el que cargaba las escaleras, a ser el que lleva, así que lleva los tambores de pintura, yo era el que entonces me sentía como un con una gana de ver que había tanta unidad y ver el barrio.”
--	--	---------------------------	---	--	--	--------------------------	--

			T_Performatividad_Corp oral	La acción política del cuerpo en el espacio público se manifiesta no solo en lo dicho, sino en la simple presencia persistente y expuesta	Teórico	<p>“Hm... de verdad que lo en ese momento 2019 tenía 27 años y yo estaba con mucha expectativa de siempre de siempre pensando en un país mejor, pero siempre con la iniciativa de un momento a otro de que ya no solo lo que me pasa a mí, sino lo que le pasó a la anterior.”</p> <p>“Entonces cuando estábamos en este espacio, lo había como un éxtasis de esto yo sabía que iba a pasar, pero no sabíamos cuándo, cuándo podía mover una fuerza tan significativa y en ese instante yo estaba medio en trance de que con mucho ánimo de participar.”</p> <p>“Entonces, me sentía muy feliz como para remarcar eso, me sentía con una alegría y me sentía acompañado, entonces me posicione a los 27 años poder decir, aquí estoy, esto soy y lo hago público.”</p> <p>“Cómo lo hacemos y es porque justamente que hacemos eso, lo hacemos habitual nuestra llegada y con tu tomamos desayuno ahí y claro y estamos con el auto al lado y</p>
--	--	--	--------------------------------	---	---------	--

				<p>como forma de protesta (Miralpeix, 2021)</p>		<p>almorzamos en el muy dando el mural y así se nos pasa la tarde. Pero no todos son así y él es como todo lo contrario que hablamos a veces con los grafiteros, conocidos grafiteros que no el del tag o el del ir a rayar y e irte eh no es lo mismo, po.”</p> <p>“Cierto, sí, eso se logró eh no lo teníamos planeado, sino que la naturalidad de la situación fue que teníamos todos mucho en común y ese ocurre el 20 que partió y marcha la gente de ida y después lo vemos a las 6 de la tarde de regreso y después llega el 21 y vemos las mismas personas más equipadas nuevamente para volver ir a la marcha y después la tarde volvían.”</p>
			E_Pertenencia	<p>Las sensaciones del entrevistado de sentirse parte del territorio intervenido.</p>	Emergente	<p>“Yo soy y cuando estoy pintando estoy en mi barrio, me siento así en cualquier lado, en Nogal acá en Santiago, en Villa Francia en Santiago, en Osorno, en Puerto Montt, en todas las instancias como que uno llega a un lugar, pinta y te sentís muy local porque es como que yo soy dónde vengo. Cambia el nombre de la calle y todo, pero es una</p>

	Proceso de creación del mural	<p>Sentido de pertenencia y territorio</p> <p>Dinámicas colectivas</p>	<p>de y</p> <p>E_Colectivo</p>	<p>Valoración del trabajo artístico como una acción compartida, donde la creación se entiende como un acto de solidaridad y construcción de lazos comunitarios.</p>	<p>Emergente</p>	<p>pobla igual que donde yo crecí con las familias que son muy similares a las mías y a las de otros amigos.”</p> <p>“como que aquí aprovechamos la oportunidad y también nos posicionamos y también decir y yo soy esto.”</p> <p>“Que fue como el vecino que si se sumó y se acercó a trabajar y que hasta hoy día sigue siendo parte del barrio.”</p> <p>“La parte izquierda hay una composición que fue el lettering que fue una vecina que apareció que dijo, "Oye, yo puedo participar, yo hago lettering."</p> <p>“los vecinos ya nos conocen. Nos conocen en el barrio, llevamos mucho tiempo, somos vecinos bien activos y de repente pasamos de eso a esto.”</p> <p>“Entonces, lo que nos llevó a eso fue que muchos amigos de otros países eh nos observaron y participaron y ayudaron.”</p> <p>“Y así después fue ida y vuelta después de los sucesos históricos que pasaron después del 2019 en Uruguay, en Bolivia, en Perú, en Argentina, en México, en El Salvador,</p>
--	-------------------------------	--	--------------------------------	---	------------------	--

			E_Decisión_Espacio	<p>Razón para intervenir un espacio específico basada en la cercanía comunitaria, el conocimiento local y la historia previa de la intervención.</p>	Emergente	<p>fueron también, oye, hagamos un dibujo y un mural para allá, así.”</p> <p>“Ese muro siempre nosotros lo intervenimos nosotros, al igual que el que está al lado, siempre fuimos nosotros mismos como vecinos, en conjunto de los vecinos.”</p> <p>“ese espacio muchas veces entramos por amagos de incendio o alguna vez tuvieron que entrar porque había mucha basura, pero nunca habíamos tenido interés de hacer uso del espacio y entonces como que en los años ese mural estuvo ahí muchas veces.”</p>
		Legado del artista respecto al muralismo	E_Legado_Muralismo	<p>Se reconoce un proceso de aprendizaje artísticos y políticos provenientes de referentes históricos latinoamericanos, siendo fundamentales a la hora de realizar su obra.</p>	Emergente	<p>“La línea mexicana es totalmente con el pueblo, con esta intervención directa y que nos vean mientras lo hacemos. Eso principalmente la diferencia”</p> <p>“Sí, hay que soldar, lleva las máquinas para soldar y a veces nos en mi búsqueda personal hoy día como muralista y lo que hacemos como colectivo es justamente eso, yo ya no solamente es pintar, a veces pensamos que o yo pienso también que el si el mural está</p>

		Artivismo Transformador	T_Artivismo_Transformador	<p>El artivismo combina novedad estética con una propuesta política explícita para transformar la realidad, usando el espacio público como campo de disputa simbólica. (Delgado, 2013)</p> <p>El artivismo permite la creación de nuevas narrativas capaces de alterar los códigos y signos ya establecidos en el</p>	<p>Teórico</p> <p>Teórico</p>	<p>dañado y la obra mejor y si reparamos el mural y te gana más peso y gana y el mural se repara porque es el mural de un vecino. “</p> <p>“Claramente ahí se hace un reflejo eh de que uno puede ver la imagen y está muy bien representado que había jóvenes, estudiantes, abuelos, madres padres con sus niños, del trabajo venían a poder expresarse, también los corpóreos que se hacían para poder expresar los distintos tipos de artes que había en la protesta.</p> <p>“Entonces, lo que generó este mural fue que también nos posicionamos en la interna del no somos artistas, no está están los murales bonitos y está el mural bonito con política.”</p>
--	--	-------------------------	---------------------------	---	-------------------------------	---

		Dinámica de creación del mural	E_Dinámica_Mural	<p>subconsciente de la sociedad (Centella, 2015)</p> <p>Detalla diversas situaciones, que experimento en el momento en la creación del mural</p>	Emergente	<p>“Entonces la gente desde placeres, esperanza, recreo empezó a caminar hacia Barón para poder llegar a los puntos de encuentro que era Plaza Victoria, Parque O'Higgins y después era Pedro Montt, entonces lo que se ve en ese puño fueron la gente que iban pasando.”</p> <p>“Entonces, teníamos una composición, una idea, una idea clara. Pero el boceto se fue transformando y eso es lo rico del mural, el mural a veces llegamos con un dibujo y lo que hacemos nosotros es tomar mate, dos pintan, uno se queda abajo para conversar y vamos una dinámica así.”</p> <p>“en ese momento borramos esos tres dibujos y sacamos un dibujo antiguo de la BRP y colocamos el rostro de la mujer llorando y en algún momento una de esa,</p>
--	--	--------------------------------	------------------	--	-----------	---

						<p>lágrima que le pegamos un cartucho de un escopetazo que ya que había recibido un vecino. Entonces, ese cartucho lo pegamos en ese espacio hasta que fue vandalizado en un momento igual, se lo llevaron. “</p>
--	--	--	--	--	--	---



		Identidad comunidad	y T_Identidad	<p>referencias que establecen continuidad entre lucha</p> <p>Construcción de un “nosotros” común a partir de consignas, imágenes que representan al pueblo en lucha, reforzando la pertenencia y la unidad frente al poder. (Melucci, 2010)</p>	Teórico	<p>entrenando después a los a los militares que hoy día tenemos, son fueron entrenados por ellos mismos, los que tenían tal vez 25 años igual y hoy día tienen 60, 50, pero fueron los que les están enseñando los nuevos, entonces, ese espíritu maligno está.”</p> <p>“El uso del verde fue muy particular que veníamos todos de muchos años trabajando con él como un maestro, un referente también del muralismo latinoamericano, resistencia, como un joven de los a los 16, 17 años que comenzó pintando para la campaña de Salvador Allende y después el exilio, el volver, arrancar, volver. No, el color ese verde fue particularmente, ese que el que tiene más propósito.”</p> <p>“Entonces, por eso como no nosotros no nos creemos artistas, sino que trabajamos en esto y uno de esos es hacernos responsables también del de que ya basta de que muera artistas y principalmente lo vamos a evocar en el muralismo, en la pintura, que ya está muriendo y mueren en el abandono cuando su obra es espectacular. Y son locales y son como de este rincón del del mundo. Y les tocó</p>
--	--	---------------------	---------------	---	---------	--

		Impacto y legado	N_Legado	Percepción del mural que trasciende el momento de su creación, generando memoria, dialogo y significado a lo largo del tiempo	Emergente	<p>vivir una dictadura y vivir entonces desde esa posición.”</p> <p>“David Alfaro Siqueiros llega a Chile por particulares políticas también que medio rescatado, sacado de la cárcel ahí en México y llega a Chile y tiene estos espacios como en Concepción, en Chillán, donde pinta y aparecen los primeros muralistas tal vez de una escuela formal, porque México tiene escuela formal de muralismo y con una línea de trabajo, más importante, tienen escuela de muralismo.”</p> <p>“No es como de un punto de vista de un artista, sino como que del fue todo el rato como la descripción de lo que pasó, lo que hicimos, sin ninguna apropiación de que, si es mi muro, es mi muro, sí, pero se mantiene esa colectiva. Yo creo que eso es lo importante.”</p> <p>“Entonces, pero en este nos queda que está y que hay como un hito histórico, se vuelve como de esos murales que la misma comunidad ya lo opone si no es no fue nuestra causa, fue el mural por sí solo toma fuerza y no tiene firma”</p>
--	--	------------------	----------	---	-----------	--

					<p>Teórico</p> <p>“No hay marca, no hay logo, como de todos por así decirlo.”</p> <p>“Mira, interesante porque si no sé, son las 9, mañana pasáis, el mural continúa, si eso, yo creo que eso es los grafitis que han ocurrido alrededor han sido rayados, se van y vuelven a rayar y esa dinámica de que nosotros entendemos lo mismo que la calle es la calle. La calle es la calle y el espacio público, el espacio público como te decía al principio de la entrevista. El bien nacional de su político tiene que ser ocupado, sí o sí, no por mí, tiene que ser por todo, quien tenga la capacidad de atreverse o importante y pero alrededor del muro si hacemos un timelapse se ven cambios, cambios, cambios, cambios y el mural continúa.”</p> <p>“Si, yo creo que hay murales que fueron otros murales muy fuertes como el tal vez del Danny Reveco en Barón y que y que fue dañado y después fue reparado (...) bueno se lo borraron. Tiene un mural y fue por un graffiti al final como que, en la misma dinámica claro, de lo del auto enemigo o el enemigo interno. Pero este mural sigue, si eso en particular.”</p>
--	--	--	--	--	---

		Acción colectiva y identidad	T_Acción colectiva_identidad	La acción colectiva no es espontánea, sino que surge de interacciones donde se definen fines y recursos compartidos, generando una identidad colectiva que guía la acción. (Melucci, 2010)	Teórico	<p>“En verdad teníamos todo, teníamos pintura, teníamos el permiso del muro, el permiso de la comunidad y teníamos la herramienta y lo que nos faltaba era la acción, decidir qué hacíamos, pues dónde estábamos y en ese instante fue como aparece la idea del mural y fue un autoconvocado, fue un mensaje de aquí para allá a distintas personas y después nos encontramos y teníamos la idea de un boceto que como te contaba y que después se fue transformando a medida que llegaba alguien y decía, “oye, pero yo puedo estar los tres días acá.”</p> <p>“Cierto, ahí para participó Andrés Coco con otro colectivo y pintaron un Matapaco espectacular”.</p>
		Exposición en la ciudad en periodo de protesta	T_Exposición_Protesta	Entender el espacio urbano como una galería de arte al aire libre donde las intervenciones artísticas visibilizan críticas y convierten la ciudad misma en una expresión de protesta. (Bou, 2010)		<p>“Nunca si nunca de pensábamos, o sea, por nada, estábamos enfocados en otras cosas cuando eh de creer que iba a ser como la carretera principal de unir la gente de Viña, gente de recreo.</p>

						<p>“Fueron como fue el caso, el caso directo, que fue eso una opinión directa de confrontación muy valiente, por eso nosotros lo respetamos también que fue muy valiente en posicionarse y venía diciendo, "Oh, y ustedes lo que están haciendo chao, váyase" aquí.”</p>
--	--	--	--	--	--	--