

CHILE, OCTUBRE 2019: REVUELTA E IMAGEN POLÍTICA

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN COMUNICACIÓN POLÍTICA

ROLANDO ANDRÉS MANCILLA LEIVA

PROFESORA GUÍA: CATALINA DONOSO PINTO

SANTIAGO DE CHILE

2023

Resumen

La presente investigación tiene por objetivo, aportar respecto de una comprensión visual de la llamada revuelta o “estallido social” chileno de octubre 2019. Por lo que desde una comunicación política que busca su objeto de estudio en las periferias de lo político y en las problemáticas de una cultura visual generalizada, nuestra reflexión teórica propone que la revuelta chilena, además de ser comprendida al modo de un fenómeno social insurgente, puede ser posicionada, en el marco de los debates político-estéticos, en cuanto imagen política develadora de signos visuales polémicos —colectivos, individuales y anónimos— en total resistencia, litigio y resignificación para con las racionalizaciones discursivas del orden dominante. El desarrollo de esta investigación concluye en afirmar no sólo el carácter testimonial masivo y de emergencia visual de octubre 2019, sino también en ser hasta la fecha un actor vivo de alzamiento emancipatorio que ha redefinido la política contemporánea en Chile.

Palabras claves: revuelta social — cultura visual — emancipación — comunicación política

Agradecimientos

A mis compañeros y compañeras de la Cohorte 2019, admiración y saludos. Sobre todo a Constanza y Susan: compañeras de ruta y mil bromas. A mi profesora guía, Catalina Donoso. Gracias Sebastián Arriagada, por compartir algunos de tus registros fotográficos de la revuelta. A los académicos Claudio Salinas, Miguel Valderrama y a la valiosa mirada de Carlos Ossa Swears.

Pero muy especialmente a Magdalena B. por su paciencia, lucidez y maravillosa presencia.

ÍNDICE

Capítulo 1

- 1.1. Revuelta, imágenes, comunicación política p. 6
- 1.2. Metodología p. 29

Capítulo 2

- 2.1. Política-estética p. 33
- 2.2. Cultura visual p. 48
- 2.3 Imagen, imagen política p. 59

Capítulo 3

Chile, octubre 2019: revuelta e imagen política

- 3.1. Revuelta social chilena p. 82
- 3.2. Imagen política de un momento incendiario p. 88
- 3.3. Materiales sensibles, materiales combustibles p. 104
- 3.4 Bazar de colores hacia un negro absoluto p. 123
- 3.5. Galería Cima, metaimagen de una imagen política p.135

Conclusión p. 158

Referencias Bibliográficas p. 162

Capítulo 1

Revuelta, imágenes, comunicación política

*“Basta cambiar un poco de perspectiva,
mirar más desde fuera, desde los bordes
de la política, para ver espacios de resistencia,
plazas en las que se escenifica la solidaridad,
se articula el deseo de comunidad”*

Donatella Di Cesare

Al igual que la reacción de un ácido con un carbonato, las revueltas sociales tienden a mostrarse efervescentes. Las revueltas acontecen porque en algún minuto las partes postergadas que constituyen lo social, reaccionan frente a signos que consideran desequilibrantes o indignos en el marco de los consensos, produciendo efervescencias. En este escenario no es extraña la dispersión de compuestos ajenos al entorno, propensos en agudizar la convulsión operante. Tales compuestos cruzados por la interacción entre ellos mismos, adoptan diversas técnicas de enunciación y formas conflictuales de resistencia frente a promotores o contenedores del apaciguamiento. Los compuestos químicos de la revuelta, median tanto los ímpetus rebeldes contra la pasividad espectadora y el monopolio discursivo como su propia desmaterialización.

Esbozar un cuadro problemático en torno a las revueltas sociales desde la alegoría visual de lo efervescente, pareciera ser un ejercicio teórico por llevar su comprensión hacia lo representacional. Tentativa que ofrecería darle concretitud y significación visual en las formas de la elevación espumosa, del alzamiento fugaz, de la llama alzada, de la ebullición que interrumpe los espacios comunes. Las analogías, metáforas, alegorías o tropos visuales en este sentido pueden

ser diversos, todo dependerá de los recursos que la imaginación determine o encuentre disponibles. Una observación de las insurrecciones o revueltas sociales tentada en significarlas desde lo visual, no puede dejar de lado los modos en que estas se muestran, es decir, a través de brochazos iconoclastas respecto de las soberanías representacionales, sean estas en derechos civiles, en símbolos institucionales, en disposiciones de todo orden, ya que si seguimos con la alegoría de la efervescencia, veremos que en una revuelta reinan en cuerpo y gimnasia los no-representados, los fuera de marco, los irrepresentables. Actores de una obra que soportan y sitúan a fuerza de espontaneidad, un interregno capaz de agenciar prácticas interpeladoras más allá de las lógicas identitarias y las economías formales en uso. La revuelta social pensada desde una cultura contemporánea dominada en su cotidianeidad por imágenes —gráficas, metafóricas, teóricas, digitales— y en la posibilidad epistemológica en comunicaciones de *girar* hacia un pensamiento “poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (Mitchell, 2009a, p. 23), nos permite plantear este fenómeno social como una verdadera irrupción de unidades iconográficas o cuadros (*picture*) que soportan y anidan imágenes críticas, desbordantes de otras miradas estéticas y promesas políticas. La revuelta, ya sea por ella misma o por otros, tiende a mostrarse como una imagen contenedora de desarticulaciones y reinenciones político-estéticas, en el fondo, cual imagen política de un momento rebelde.

Entre cacerolazos y aerosoles, entre técnicas mixtas traídas desde el arte posmoderno y carteles escritos a pulso, en medio del orden policial y en la barricada lumpen de una revuelta social, se abre el interés teórico de esta tesis en comunicación por problematizar en torno a la(s) revuelta(s) en tanto imagen(es) política(s). En rigor, nuestro propósito implica, por un lado, una problematización crítica de las revueltas contemporáneas como objetos de estudio para la

observación y registro de procesos comunicacionales de carácter político-estético —por de pronto— inhabituales, esporádicos, iconoclastas, ofensivos con las formas de dominación. Por otro lado, sumando a lo anterior las líneas argumentales de la filósofa italiana Donatella Di Cesare (2021) sobre las actuales revueltas sociales, agregamos que ellas nos comunican *claves* para interpretar este siglo veintiuno que se asoma cada vez más indescifrable, donde la indignación ya no es un simple accidente “sino un gesto revelador” (p. 9) de vías regulativas y representaciones predominantes de las experiencias de vida y del espacio público. La revuelta, por lo tanto, nos advierte y sitúa respecto de una política de ruptura que pone en “común la injusticia, muestra el disenso, pone luz en los invisibles y los repudiados, se pone del lado de los que no tienen parte, niega la partición y la división [...]” (Di Cesare, 2021, p.22). De allí el interés y propósito de esta tesis por *retener* visualmente a las revueltas sociales de este tiempo, ya que ellas no solo configuran una “constelación” de nuevas formas insurgentes, también sacan a relucir la vida en común “desde la ventana de los suburbios [...] a través de los ojos de los que quedan fuera o los que son llamados afuera [...]” (Di Cesare, 2021, p. 19). Las revueltas de nuestro siglo y sus imágenes, no solo pueden ser observadas como los servicios fúnebres de los cubículos de transparencia en el caso de las democracias representacionales, luz sobre la oscuridad en el caso de los totalitarismos, también pueden ser pensadas como un *giro* hacia lo visual para los estudios en comunicación sobre los hechos y realidades no vistas o dejadas de ver por su condición marginal y violenta.

Aunque dispares y distantes en épocas y espacios, se puede inferir que durante los últimos años se ha ido generando una cartografía global de insurrecciones que es puesta en común (Di Cesare, 2021), que desde nuestra mirada se muestran conducentes al encuentro de un conjunto *sígnico* materializador de cuadros/imágenes diligentes en difundir, atestiguar, hablar y mostrarnos escenarios sociales donde campea la desigualdad, la opresión política y/o los conflictos ecológicos.

Por de pronto, las revueltas sociales irrumpen como imágenes de tiempos capaces de romper con cualquier ropaje tecnológico y hegemónico de la sociedad contemporánea. Irrumpen en tanto imágenes donde se da la aparición de sujetos excluidos “que alerta[n] a la sociedad moderna y consensual sobre el reverso de su éxito: el debilitamiento del vínculo social en general” (Rancière, 2005, p. 60). Esta irrupción de la revuelta, potencialmente iconográfica, se daría por la capacidad cotidiana de dominio técnico y medial de las heterogéneas formas del discurso que todo sujeto — por excluido que sea— posee en igualdad de inteligencia con el orden dominante. Advirtiéndose el hecho de que la revuelta en el mismo momento de su aparición, ya está inmersa en un conocimiento pleno respecto de los órdenes de representación políticos, económicos y de distribución social contemporáneos. La revuelta, al igual que los noctámbulos proletarios descritos por Rancière (2010), no solo es consciente de su siglo y el movimiento de los aparatos tecnológicos, también es la posibilidad política en las maneras de un hablante transgresor de la sensibilidad estética dominante, de ese reparto policiaco que ubica a unos como ciudadanos y a otros como insurgentes. En este sentido, cuando la irrupción de una revuelta se comprende desde irruptivas figuras visuales, se entiende que no viene en su aparición ni consiste particularmente “en reparar fracturas sociales o preocuparse de individuos o grupos desheredados, sino en reconstruir un espacio de división y capacidad de intervención política, poniendo de manifiesto el poder igualitario de la inteligencia” (Rancière, 2005, p. 62).

Las revueltas por sí mismas motivan, animan y plasman formas visuales. Efervescencia, polvareda, altas barricadas o fuego iracundo, siempre las revueltas parecen imprimirse como algo que se levanta, que se eleva, un levantamiento donde se manifiesta una igualdad de la inteligencia rebelde. En palabras de Judith Butler (2017), las revueltas sociales están organizadas por la metáfora visual de alguien que se yergue, “alguien para el cual erguirse significa una forma de

liberación, alguien con la fuerza física para librarse de las cadenas, de los grilletes, de los signos de esclavitud, de la servidumbre contratada” (p.23). Sean uno o muchos, erguirse comporta un cambio de postura tendiente a elevar la mirada, tendiente a mostrarse. Convergencia de cuerpos alzados no solo respecto de algo que ya no se soporta más, sino también inhiesto traspaso de límites, de bordes, de capas atmosféricas.



Figura 1. Fotograma de la película documental “*When a city rises*”, literalmente “Cuando una ciudad se levanta” (Hong Kong—Reino Unido; 2021). Obra colectiva que retrata por dentro, las manifestaciones civiles y estudiantiles ocurridas en Hong Kong en contra del totalitarismo chino. Fuente: <https://whenacityrises.com>

Quiénes se han levantado están en plena acción de desafío, esperando la respuesta de la autoridad que —por lo general— primero se resiste a la revuelta con estrategias político comunicacionales que imprimen su violencia, para luego desanudar las cuerdas policiales y jurídicas que reubican a cada insurrecto en su lugar de origen. La revuelta sin embargo, siempre logra transmitir su motivación esencial: alzarse, reunir, ponerse en movimiento, resistir. Lo erguido en cuanto elemento visual de la revuelta, insiste sobre un momento dinámico, insiste en un agotamiento que se revela en la luz de una experiencia múltiple que se ha plasmado crítica, que no va más con las linealidades del control gregario. Viniendo a ser la revuelta para quien la contempla,

una suerte de imagen benjaminiana que brota al modo de un “relámpago esférico” (Benjamin, 2005) permitiendo que opere en plenitud la captura de un tiempo político y los pretéritos tiempos que en ese momento se dan abiertos e inconclusos, ya que aquella imagen es auténtica actualidad de una conciencia colectiva que se ha vuelto conocimiento político y acción subversiva.

En la serie de primaveras árabes, en la revuelta ucraniana del *EuroMaidan* y en las revueltas antirracistas de 2014 y 2020 en Minneapolis alguien se levanta, alguien enfebrece el ambiente y los ánimos, fuegos elevan la temperatura política. Alguien y muchos se levantan, se reúnen y se ponen en movimiento. Esos muchos serán iconizados trepando monumentos, serán grabados en *high-definition* desordenando lo dado, elevando la voz o enarbolando pancartas. Aunque de estéticas distintas, algunas distópicas apuntando con sus rayos láser a los cuerpos de policía y cientos de rostros maquillados para esquivar las tecnologías de reconocimiento facial¹, otras como las kazajas en 2022 de indiscutible fisonomía postsoviética al activar la maquinaria militar de la *Organizatsiya Dogovora*², lo que vendrían a comunicar estas imágenes de alzados es una unidad icónica, una condensación visual que se alza, se mueve, anida y difumina formas insurgentes desde y para el mismo entorno que han operado como distinto de lo común, fuera del orden dominante. Las revueltas son semilleros de elementos sensibles que contribuyen con la imagen de un levantamiento, de un alzamiento subversivo que altera el ambiente. Tal carga de elementos sensibles no solo le da un sentido de unidad estética a las revueltas, ya sean observadas tanto en su conjunto como de manera individual, también producen el hecho fáctico de *sentirlas* alzándose en virtud develadora de prácticas políticas residuales que ejercen y comparten un rechazo

¹ Los ciudadanos-as de Hong Kong que protestan ante la autoridad china, han utilizado y compartido las propuestas del proyecto CV Dazzle (*Computer Vision Dazzle Camouflage*). Obra del artista visual Adam Harvey, quien investiga respecto a formas de la moda actual que permitan confundir al sistema tecnológicos de vigilancia mediante el uso de peinados, maquillaje y códigos en la ropa. Ver: <https://cvdazzle.com>

² Organización del Tratado de Seguridad Colectiva (CSTO). Alianza militar intergubernamental euroasiática entre las naciones de Rusia, Armenia, Kazajstán, Kirguistán, Tayikistán y Uzbekistán.

diferenciador, por así decirlo, palpable. Erguirse, en corto, viene a ser el prototipo de quienes se atribuyen el don de la autonomía, la imagen flamígera o efervescente que con su alzamiento violenta a los ídolos. La intensidad con la que se presenta la imagen del levantamiento y sus elementos sensibles, es la que permite y/o la que abre el acto revocatorio de las representaciones de significado político que descansan en el gesto administrativo-policial distributivo de lugares y funciones. Ese efectivo acto revocatorio de la revuelta, es el que permite la aparición de *otros* lugares e imaginaciones, aquellos en los cuales residen procesos de subjetivación política que buscan manifestar la diferencia dándoles dinamismo a la polémica, al otro, a la igualdad, al estar juntos y a reinventar la política (Rancière, 2006). Mientras va cobrando vida y se la ve circular por diversos soportes digitales, la revuelta hiere la política convencional dejándose ver repleta de significado en revelación desde su lugar de máxima intensidad: la calle. Toda revuelta se da, va, invoca y convoca la calle, este es su soporte, su cuadro de aparición, su material de construcción. Toda imagen observada de una revuelta, se ve que nace en la calle y permite regresar a ella. Allí se muestra abyecta, sensible, significativa, imaginable. Desde la calle da vida y media las iras sociales que tienden a exponer los laberintos del mercado financiero o desnudar las editoriales carentes de actitud crítica, permitir el desdoble de técnicas o el ejercicio de imaginar la política desde las artes urbanas, colectivas, ausentes, populares.

La imagen del/los erguidos en la calle, la imagen con la cual representamos las revueltas, también es la imagen que viene a operar sobre el levantamiento de muchos. Ella no va sola, se multiplica, se comparte, se hace infinita. Los erguidos son una suerte de juego condensado de formas heterogéneas sin medida alguna, repleta de equívocos. La visibilidad de esta imagen, dependerá de la distancia y distribución entre sus elementos sensibles y la distancia litigante que toman respecto al poder institucional, económico, mediático. Por tanto el aparecer erguidos en

revuelta viene a ser un modo sensible/visible de aparición política, porque en ello se muestra un actuar específico que toma distancia de lo común, abriendo tanto la posibilidad de un espacio político para ser poblado como también la posibilidad temporal de aparición para estéticas que fuerzan un pulso de tiempo propio. Sea uno o sean muchos, erguirse es una imagen política en acción litigante con las cronologías y con los momentos de la experiencia compartida, lo cual nos lleva a comprender esta imagen como un proceso de producción política de y con los invisibles y excluidos, una operación político-estética que designa “relaciones entre un todo y unas partes, entre una visibilidad y un potencial de significación y de efecto que le es asociado, entre unas expectativas y aquello que viene a colmarlas” (Rancière, 2011, p. 27). Por tanto, sobreentendemos que lo característicamente sensible de una revuelta, sería su fundamental potencia en separar las relaciones de una parte de lo social con el orden dominante, en virtud de construir un espacio de división e intervención política que pone de manifiesto una operación sensible de interrupción, produciendo una desemejanza con los quehaceres habituales, con los espacios naturalizados, pero también la puesta en valor de una igualdad de las inteligencias. La revuelta se hace presente abriendo, elevando, mediando y dejando al descubierto las partes que se mantenían en el anonimato político, en los lugares invisibilizados por la luz artificial de la representación política moderna.

Viva como una imagen, la revuelta suele ser enigmática, intratable, deseosa de movimiento, dialéctica y teórica: por una cara deja aparecer la diferencia, por la otra socava; se deja representar, pero en la barricada declara su amor a lo fáctico; por una cara es emancipación, pero su reverso carga el principio crepuscular de sí misma. Esta imagen viva nos da la impresión de un repliegue de fuerzas marginales, que con ímpetu escenifican la presencia sensible de formas emancipatorias. Pero también la idea de una imagen que reclama su relación con el texto, que tiende a formar en lo convulso de la insurrección de los signos, la relación compleja de su propio lenguaje con su propia

visualidad y viceversa. Ubicándonos en la materialidad visible de la etimología misma de la palabra revuelta, es decir, en la apertura de un escenario de representación donde se hacen legibles y visibles tiempos turbulentos en *contra* de lo estable³.

Tomados de lo anterior, pero siguiendo ahora a Furio Jesi (2014), una revuelta implica una experiencia temporal, que por su súbita aparición “suspende el tiempo histórico” (p. 58). Los tránsitos se detienen y las tareas quedan en los escritorios, mientras los ojos de las prácticas cotidianas se vuelven susceptibles a los choques de fuerzas e intersticios que va dejando la revuelta. La suspensión histórica hace que los hechos se cumplan y valgan en sí mismos, ya que no hay lugar para el límite ni minuto para enarbolar estrategias. La revuelta no es ficción programática revolucionaria ni huelga multigremial, es más bien impaciencia, furia espontánea, a veces demasiado espontánea, demasiado precipitada. En el tiempo suspendido, mientras los muchos se levantan y los ánimos están en plena efervescencia o enfueguecidos, solo cuenta preservar ese tiempo-espacio de narratividad, ese *cronotopo* que argumenta contradiscursos insurrectos paralizando las articulaciones hegemónicas y las maquinarias del progreso. De haber consecuencias concretas y complejas de resolver, serán revisadas mañana o tal vez nunca. La revuelta se eleva como un *aquí-ahora* de vivencias al límite, inmanentes. Abre en lo compartido una disposición crítica impersonal, sin nombre, de muchos. Por lo que una vitrina rota a pedradas, solo viene a confirmar el estallido de una condición social intemporal e impersonal en completa agencia

³ Donatella Di Cesare, en *El tiempo de la revuelta* (2021), nos auxilia en relación con el ejercicio etimológico de la palabra italiana *rivolta* (revuelta). Pensar en revuelta es traer a luz la Italia renacentista y sus levantamientos civiles que introducen el término *status* (estado), “esa forma de gobierno firme, estable, inmutable, que luego iba a elevarse a la categoría de única forma de posible. En efecto, es precisamente en ese escenario en el que la palabra *rivolta*, emancipándose del verbo *rivolgere*, y por tanto del latín *revolvere*, que significa retirarse, retroceder, replegarse, volver atrás, hace su aparición en la política con un valor cada vez más metafórico. Alude a una turbulencia, a un cambio (...) El vocablo latino (*rivolta*) emigra aquí y allá en diferentes idiomas —del francés al alemán, del inglés al castellano— llevando consigo vientos de sedición, pero también adaptándose a las nuevas circunstancias. De este modo aparece cada vez más en compañía de ‘*contro*’ (“contra”, en castellano) que modifica su carácter y acentúa fuertemente su significado de oposición” (p. 39 – 40).

efervescente. Los ojos humanos y mecánicos se posan sobre este hecho, haciendo imprecisos los principios de la representación de un antes y un después. Porque lo anterior por indigno ha sido cercenado y jugar con la condición de futuro viene a ser el retrato de una traición al momento insurgente. Es por ello que los sujetos de la revuelta —también sus imágenes— en un tiempo excitado sobre sí mismo, “no interpretan un papel previamente asignado, no encarnan el guión de una historia sacrificial e identitariamente organizada, sino que se liberan, en un acto casi ritual que consiste en disolver sus identidades en la convergencia colectiva de un gozo sin culpa” (Villalobos-Ruminott, 2018, p. 174). Rabia a rabia, protesta tras protesta la revuelta rompe los términos, las imágenes y las sensibilidades, conjurando la imagen política de una comunidad de iguales que no avanza ni retrocede sino que se instala y ocupa, por cierto, desde la conflictiva pero trágica espera de su misma disolución. Insurrectos narradores interrogan su propia imagen del ayer, en un *aquí-ahora* que se eleva bajo los efectos de lo insomne, al tiempo que un coro en revuelta emprende el prólogo de su misma tragedia.

Desde otra mirada que puede ser concatenada a la suspensión temporal, Jacques Rancière (2010) distingue que al verse actualizada la imaginación de la comunidad, por una fuerza capaz de presentar un despertar social o permitir la visibilización de un determinado desequilibrio del consenso, significa que estamos en presencia de un *momento político*, es decir, ubicados en una interrupción temporal del consenso porque las coordenadas temporales han sido interrumpidas produciendo un *desgarro del tejido común*. Un momento político no es un hecho furtivo, mas una construcción de escenas de disenso que problematiza los límites. Si bien un momento político no necesariamente se deba al ritmo de las insurgencias, al abrir este una división del tiempo lo que presenta es “una posibilidad de mundo que se vuelve perceptible y cuestiona la evidencia de un mundo dado” (Rancière, 2010, p. 11). Significando aquello, la puesta en escena de un énfasis

político respecto a la dimensión estética, haciendo posible —en palabras de Rancière— un *écart*, un intersticio en el cual además de manifestar el desacuerdo con las maneras de representar, de imaginar, de sentir, de desear —pues— busca:

“ampliar el espacio del *disenso* luchando contra la máquina interpretativa que sin cesar borra la singularidad de las circunstancias y la reinscribe en las categorías de la dominación, transformando a aquellos y aquellas que han manifestado el poder de todos como representantes de poblaciones rezagadas, de corporaciones egoístas o de minorías circunscriptas” (Rancière, 2010, p. 13).

Si bien la revuelta en nuestra inicial observación, se la ve supeditada al hecho patente y visible de saturar respecto a lo que tenga a su paso, suspendiendo temporalmente el cotidiano a partir de un levantamiento desvinculante radical que toma la forma de momento político, nos parece oportuno delimitar nuestra definición de la(s) revuelta(s) contemporánea(s) desde lo visual. Esto sería asumir a las revueltas como agentes intersticiales, simbólicos, alternos y fugaces en función de motivar construcciones visuales del campo social (Mitchell, 2020a), permitiendo con ello valernos —ya sea desde el plano de lo público, desde las imágenes de una pantalla de *smartphone* o en expresiones del arte colectivo— de la presencia espontánea de una figura visual provocativa, ofensiva e interrogadora en total despliegue material y simbólico, tendiente a permitir un acceso radicalmente crítico del funcionamiento de los contextos ideológicos dominantes y a dar visibilidad a las prácticas culturales de los márgenes, a la cultura visual de políticas disidentes y/o en resistencia. La revuelta, cual imagen en condiciones de posibilitar la aparición y desaparición de unos u otros elementos de la imaginación y lo inmanente, no solo es mirada, registrada, compartida y posteriormente colgada en la pared en diversos formatos, también desde lo sensible que proyecta es objeto de/para reflexiones críticas respecto de formas de representación del orden

dominante, por tanto conservadora de cierta politicidad. La potencia visual del momento político revuelta, por lo dicho, está en visibilizar molestias y resistencias que ajan las visualidades institucionales, las economías de las agendas de desigualdad democrática, las prácticas y los objetos retardatarios. En este momento irruptivo en despliegue y en potencia visual que vendría a ser la revuelta, siempre indeterminada y en transformación, es donde se constituye, opera y es posible rastrear las insurgencias políticas materialmente visibles, aquellos desacuerdos iracundos que vienen a producir la suspensión del tiempo para que actúen los invisibles y excluidos, los cuales —sujetos e imágenes— se vuelcan a las calles en forma movediza sin pretender amparo, sobreviniéndoles la emergencia de ser la enunciación performativa del hacerse público en la superficie de un alzamiento efervescente, incendiario. Al permitir una condensación objetual de diversos elementos sensibles, en particular visuales, la revuelta se logra vislumbrar en cuanto momento político concreto, *material support* (Mitchell, 2015) contenedor, enmarcador y divulgador de los *happening* visuales de la revuelta. Pudiendo con ello entrar en la comprensión de las revueltas como una imagen/cuadro en los que aparecen las imágenes de los alzados y la imagen de sí misma, la metáfora visual de la efervescencia o el fuego, el garrote policial, el *cameraman* y el periodista, los colectivos, el arte marginal, los *slogans*, la capucha, los rostros, la ira gráfica; también por de pronto, una forma de mirada político-estética en o para las comunicaciones.

Al vincular el concepto de *momento político* con el de *picture*, cuadro, pintura o imagen material elaborado por W.J.T. Mitchell (2005, 2019, 2020a), podemos comprender a las revueltas como si fueran una imagen encarnada en la calle, una aglutinación de elementos materiales y simbólicos que en su aparecer *desgarrador* dan acceso a un mundo, a un escenario, a una imagen política. Comprender una revuelta en primera instancia en tanto *picture*, es una forma concreta de conectar intermediariamente elementos sensibles, pues ella “es una peculiar criatura, tanto concreta

como abstracta, tanto una cosa específica individual como una forma simbólica que abraza una totalidad” (Mitchell, 2020a, p. 17), ella quiere “agarrar, arrestar y momificar una imagen en silencio y lentamente. Una vez que ha logrado su deseo, sin embargo, está impulsada a moverse, a hablar, a disolverse y a repetirse a sí misma” (Mitchell, 2020a, p. 101). La revuelta en este sentido, viene a entenderse como la captura de un momento, de una situación específica de levantamiento, un cuadro revoltoso o incendiario que adquiere una forma doble, tanto de momento político como de unidad icónica mediadora de prácticas y sucesos que involucran tecnologías reinterpretadas, hábitos desvirtuados, nuevas habilidades para sortear el orden policial, circulación indeterminada de problemáticas encubiertas, nuevos nudos, otras posibilidades de riesgo político. La revuelta confabula y proyecta una forma visible de política, alzando un momento de exposición polémico que se quiere hablante sin rodeos hegemónicos. Ella es lo más parecido a una cámara oscura, que contiene una placa pronta en representar respuestas irascibles al contexto social, plasma una imagen que busca mostrarse viva al igual que ese momento político materialmente sígnico, desde donde será posible observar y experimentar la vivencia estética y rebelde sobre lo nebuloso del ayer, lo inédito de un ahora abierto y el deseo por la virtualización de un futuro postergado en ciudades o naciones sin pausa. La revuelta juega a esta doble acepción de momento político y cuadro político, *picture*, imagen material y sobre todo imagen inmaterial, pues ella tiende a mezclarse con lo concreto de la insurrección y sus representaciones, manifestando la convivencia de otras imágenes que se van haciendo referenciales entre ellas mismas, una asociación de imágenes, un club rebelde de visualidad que se potencia. Suerte de unidad icónica de múltiples intercambios sígnicos, la revuelta se traslada como una imagen, se comparte como un ícono religioso que posee milenarios significados y que también mira a su propio entorno, dejando y permitiendo la aparición secundaria de otras imágenes, por cierto, mientras ella misma se muestra y dirige hacia nosotros mostrando su soporte o medio de transmisión, sus materiales sensibles y colores, puntos de fuga o miramientos.

En el momento que se muestra la imagen de la revuelta en su politicidad, ya sea en un aparato televisivo como en una fotografía digital o en una estampa artística, esta permite la aparición de otras formas visuales de experimentar y representar la imaginación política de ese momento alzado. Así la revuelta desde una construcción visual de la misma, deja aparecer imágenes que hablan de todo el momento político. En la revuelta se gestan imágenes que hablan y muestran respecto de un alzamiento político. La revuelta siendo imagen política no muestra en vano, no acontece para simplemente desaparecer, ella da a luz imágenes que vienen a presentarse como lo que Mitchell (2009) llama metaimágenes, es decir, aquellas imágenes que guardan la capacidad de representarse a sí mismas “creando un círculo referencial” (p.57). Una metaimagen de revuelta es la imagen que muestra, en todo el esplendor de una política de la alteración y la disidencia, no solo otras imágenes contenidas en ella sino todo lo que habla en ese momento político e imagen política que es una revuelta. Por tanto, toda revuelta guarda, posee o crea una metaimagen, una imagen que habla por ella misma y desde la cual se desprenden otras imágenes, permitiéndonos reflexionar no solo sobre la cultura visual que opera, también sobre la politicidad de la cual consiste el accionar emancipatorio de aquel momento político. En la revuelta ya sea el mirar como todas las formas de narración crítica, transvalorando cada una al modo de un *ready-made*, performativamente realizan una metaimagen que contiene toda la revuelta y su imagen política, o sea, una imagen tan concreta como la calle y tan viva como una unidad icónica anhelante de profanaciones. Tal metaimagen se muestra al modo de “un tropo verbal como uno visual, una figura retórica, de visión, de diseño gráfico y de pensamiento” (Mitchell, 2020a, p. 33), permitiendo con ello la autorreflexividad de todo el conflictivo, de toda aquella situación de política disensual. Toda revuelta, es solo escarbar en el mar de su disidencia y hacer resonar algunas imágenes, crea y porta una imagen de imágenes que habla en función de su mostrarse rebelde. Esa metaimagen nace del cuadro, de la *picture*, de la imagen política que alza la revuelta.

Acontecida, observada e intercambiada por cientos de miles en el entorno sensible abierto por la revuelta social, siendo pensada/construida como imagen, se levanta desde ella misma, se dispensa y acusa la corporeidad de una cultura visual insurrecta tendiente a organizar y reivindicar de forma polémica, el principio de igualdad entre las partes que componen la comunidad política de sujetos, de elementos sensibles, de perspectivas. Sobre lo dicho, las revueltas sociales contemporáneas, más allá de sus derroteros adheridos a causalidades histórico-culturales, de derechos o de desigualdades socioeconómicas, muestran el exacerbado de una cultura visual global puesta en conocimiento y acción por todas las partes de la comunidad. Tal hecho, nos permite experimentar ejercicios teóricos basados en una mirada político-estética en comunicaciones, en cuanto se da como tarea observar momentos políticos insurreccionales que median desde sí mismos su propia imagen política, la de su contexto político particular y la de contextos políticos posibles e imaginarios. Las revueltas sociales no solo vienen a interrumpir el tiempo histórico, también en ellas se observa una imagen que agencia otros modos de representación política mediante su aparecer visual. Cuadros pictóricos repletos de avidez que empapan de modo concreto la realidad compartida, dando lugar a un desacuerdo alzado y efervescente con aquel decorado tecnológico y sociocultural de racionalidad política, opaco e intenso, para nada transparente, que opera tendiendo a fabricar, exponer y fijar “la colectiva empresa de estar juntos al interior de un espacio público clausurado, fronterizo, policial y establecer en él las conductas deseadas, los rituales permitidos y los héroes consagrados” (Ossa, 2016, p. 184), en el deporte estricto de no solo organizar jerarquizando también de “dosificar la *pulsión*, garantizar la regla y lograr la ‘identificación’” (Ossa, 2016, p. 185). La revuelta es imagen política que no espera estabilizarse, no es imagen política eleccionaria ni televisiva, es oleaje de denuncias y derrumbe de tótems, su politicidad consiste en romper las cortinas de la sumisión y dar acceso a un mundo en fisura, a la democracia sin gestos administrativos del poder. De contener algún tipo de forma, la imagen política de la

revuelta sería el de la fuga, el *flash* fotográfico denunciante, el instante de una barricada. La imagen política que engendra la revuelta rompe los tejidos de lo instituido, incinera los fetiches del poder, desnuda toda imagen del *marketing* político, su desidentificación con los dogmas es radical, violenta y alzada.

Desde una comunicación política —a todas luces iniciática— que considera la dimensión visual de la cultura y “una meditación sobre la ceguera, lo invisible, lo oculto, lo imposible de ver y lo desapercibido” (Mitchell, 2020a, p. 425), en otras palabras, que sobrelleva el gesto crítico de “cambiar un poco de perspectiva, mirar más desde afuera, desde los bordes de la política” (Di Cesare 2021, p. 33) y que no se comprende disciplinariamente sobre la base combinatoria entre comunicación de medios y política representacional moderna, debiera señalar que la revuelta social y su imagen política de alzamiento, y esas metaimágenes que guarda y que son ella misma, por más que desoculten o sean el significante para un cambio en los modos del ver cotidiano, no debieran comprenderse como el constructo liberal de un espacio transparente para la deliberación, en el cual se intercambiarían discursos contradictorios, ni el soporte de acción para actores con o sin legitimidad político-discursiva. Todo lo contrario, por la concreción crítica propia de las revueltas contemporáneas, ellas nos ubican en un contexto agonal densificado que manifiesta desde sí un proceso comunicacional sígnico, el cual invita a una mirada interdisciplinar estética y políticamente periférica. Correspondiéndoles por ende, la habilitación de una mirada teórica en nada mimetizada y/o celebrativa del “plexo de artificios destinados a la defensa simbólica del orden, al impedimento y cancelación del litigio político y, en consecuencia, a una antelada pacificación de los conflictos, esto es, finalmente, una obliteración y negación de la política” (Arancibia, 2016a, p. 212). De esta manera, cabe decir que la imagen política de la revuelta y las metaimágenes que de ella brotan, al cargar con una significatividad social que no se buscan ni se

encuentran acaso “estallan”, sacuden la caja de herramientas conceptuales y las miradas decimonónicas de la misma comunicación política. Esto nos permite y nos ha permitido justificar una ampliación del campo de estudios, ampliar sus límites y entrar en una dinámica disciplinar de nuevas interrogantes respecto de su horizonte metodológico. Lo cual de cierto modo, nos instala más allá o más acá de lo funcional y pragmático de las comunicaciones —en cierta manera— enfocada en las estéticas de la política eleccionaria, el *marketing* comunicacional de los gobiernos o en el uso de la propaganda como herramienta de hegemonización. Por lo dicho, al disponer una comunicación política a partir de un proceso teórico que *ve* y se ancla a los contextos político-sociales periférico o de los bordes, dejándose a su vez intervenir por la emergencia de la cultura visual contemporánea, esta investigación se plantea desde un procedimiento crítico orientando a encontrar las respuestas de su problemática —revuelta e imagen— en el ámbito privilegiado de los estudios en comunicación, es decir, en la conversación y en la confrontación interdisciplinaria (Moragas, 2013). Que en nuestro caso, toma en préstamo conceptos y puntos de vista de la teoría política radical de Jacques Rancière y de los estudios visuales (Mitchell, Mirzoeff). En suma, una comunicación política interdisciplinaria que se reconoce y se configura problemáticamente en/desde su contexto socio-político y la emergencia de lo visual, no solo debiera desarrollar su análisis desde el asentamiento en un territorio múltiple de perspectivas argumentales, a expensas de no dejar de lado el desarrollo histórico de los modelos e interpretaciones respecto del campo de estudios en comunicación (Moragas, 2013), también le corresponde indagar, implicarse y formular

“nuevas preguntas sobre el rol del espectador, sobre la mirada en tanto hecho históricamente situado y cruzado por relaciones de poder, sobre los aparatos de visión y su multiplicación en el espacio de la vida cotidiana, sobre las prácticas del ver, sobre la invisibilidad y el ocultamiento, sobre la vigilancia y el panoptismo, y sobre las maneras como se desancla la imagen de su

superficie bidimensional para habitar en pantallas, en espacios, en cuerpos, etc., implicando de esta manera a los demás sentidos y construyendo complejas experiencias sensoriales” (Cabrera, 2014, p. 10)

Con base sobre lo aventurado, queda solo exponer el objeto de estudio particular, la revuelta social que da título a esta tesis y dejar en claro su elección. Pero antes es preciso algunas interrogantes: ¿adviene en la revuelta la representación de una imagen política que da pistas sobre el desenvolvimiento de una u otras imágenes de disenso, de rupturas con las racionalidades de visibilidad hegemónicas? De toparnos con imágenes en pleno fervor insurgente ¿de qué nos hablan? ¿con qué rompen? ¿con qué vincularlas? ¿quiénes o qué las hace visibles? ¿a quiénes incineran o desnudan en público? ¿hacia dónde se dirigen? ¿qué contienen sus barricadas? Tales cuestiones, si en algo son aporte, es en que vienen a duplicar nuestro interés en exponer el objeto de estudio que, a pesar de la aparición de otros hechos políticos relevantes⁴, aún se posa observable y delimitado en tiempo y espacio, distinguible y cruzado por nuestros pilares conceptuales. Hablamos en particular, del *conjunto de manifestaciones sociales acontecidas durante octubre de 2019 en Chile, que por su potencia de aparición se ha llamado revuelta social chilena o estallido social chileno*. Aquel entorno disensual generalizado pero específico, que puso en tela de juicio el modelo económico y democrático de la sociedad chilena. Entorno o espacio diverso, sin fronteras, incierto en su proyecto, sin marcas registradas, anónimo y colectivo en sus formas de expresar la ira social. Entorno que permitió la mediación, observación y desarrollo de experiencias distantes al contexto social común y sus racionalizaciones discursivas, pero cercanas a formas del discurso o el arte político disidente, periférico, de resistencia, análogo, digital. Experiencias

⁴ Respecto de esta elección nos apoya la literatura, ese juego ficcional entre texto e imágenes, de W. G. Sebald (2008): “La imagen se torna más nítida cuanto mayor se hace la distancia. Con la máxima claridad posible se distinguen los menores detalles. Es como si, al mismo tiempo, se mirase por un telescopio en posición inversa y por un microscopio” (p.13)

extraterritoriales a los cánones, muchas de las cuales se abrieron como procesos concretos de reconfiguración de las identidades comunes y hegemónicas, permitiendo con ello una distribución de imágenes de duelo, conflictivas, de dignidad, de igualdad disensual, de prácticas discursivas y de saber político históricamente inusual. En la revuelta chilena se dio y se vio la movilización y presencia de elementos sensibles diversos, cada uno con auténticos rasgos contestatarios individuales y/o colectivos compartidos por sujetos sociales —estudiantes, asalariados, empleados públicos, colectivos artísticos, portuarios, jubilados— hartados de la contingencia de indignidades y luchas comunes no escuchadas e invisibilizadas por fuerzas de mayor luminosidad.

La revuelta de octubre, haciéndonos eco de expresiones propias de la académica y filósofa feminista Alejandra Castillo,

“se planteó en y desde las imágenes [...] Imágenes infiltradas, por un lado, que buscaban volver evidentes la represión y persecución policial; imágenes operativas, por otro lado, que no tenían otro fin que ‘reconocer’ para favorecer la búsqueda y captura de posibles infractores a la ley [...] Las primeras imágenes son disidentes y las segundas son imágenes de dominio. Habría que decir, teniendo en cuenta lo anterior, que la revuelta de octubre fue la primera gran revuelta social chilena que se despliega en un régimen escópico de ‘pantallas e imágenes digitales’” (Glavic, Pinto, Castillo, 2020, p. 24)

Precisamente por las características visuales del momento insurgente chileno, ya en su primera observación podemos, a partir del marco argumental y problemático expuesto en esta introducción, permitirnos formular la hipótesis que defendemos en esta investigación: *En la problemática de una comunicación política que busca su objeto de estudio en las periferias de lo político y desde la emergencia de una cultura visual generalizada, la revuelta social de octubre 2019 en Chile se descubre como un momento político medial, colaborativo, aglutinante y*

organizador de prácticas y expresiones estéticas disensuales, tanto anónimas como colectivas, mirada teórica que, al mismo tiempo, posibilita una construcción visual de la misma, es decir, atender la imagen política que ella contiene, específica y representa. La revuelta social chilena, en tanto momento político e imagen política, nos pone en conocimiento de una circulación de imágenes vivas en razón insurgente, prontas en romper con el paisaje *pirata* de heterogeneidad demo-tecnócrata y de consensos, aquella marca registrada de la democracia posdictatorial chilena. La irascible revuelta hizo estallar lo pasado y presente de la identidad político institucional chilena, descomponiendo el *país oasis* para arrojárselo con los polémicos vestidos del disenso. Elevada efervescencia incendiaria, inmanente y simbólica, agencia fugaz y alterna tendiente a favorecer una experiencia colectiva político-estética, particularmente visual que no tuvo disimulos en develar, reconocer y registrar su negación y diferencia con el orden del poder dominante. La revuelta chilena en tanto imagen política, nos dona una metaimagen, una imagen de sí misma desde la cual es posible reflexionar, comprender y mostrar los signos disensuales de la revuelta misma.

Al volver sobre nuestro compromiso de investigación, se atisba una pregunta nuclear: ¿se alza octubre 2019 como un momento político/visual insurgente? ¿brota desde el escenario de la revuelta de octubre 2019 una imagen política que sea un verdadero compendio visual emancipatorio? ¿comunica aquella imagen política, otras formas de lo político? ¿tal imagen política permite develar una metaimagen de octubre 2019? En lo formal: *Teniendo en vista una comprensión de la revuelta social chilena de octubre 2019 como momento político y emergencia visual, tendiente a comunicar una imagen política alzada y develadora de signos visuales en resistencia con el poder dominante: ¿Será posible construir a partir de ella y mediante sus experiencias político-estéticas del arte anónimo, individual y colectivo —pues— una imagen*

política que represente una redefinición de la política contemporánea en Chile y, por lo pronto, nos ubique fuera de la tradición posdictatorial sumida en los consensos?

La revuelta de octubre 2019, reflejo del barroquismo festivo y trágico de la imaginación política chilena, significa para esta investigación iniciar una tarea teórica que circunscribe una imagen política conceptual en el cuadro de una cultura visual y generación política de sujetos y objetos, en nada infructuosos para con reflexiones y acciones estéticas de la situación posdictatorial chilena, sujetos y objetos desanclados, disidentes y en resistencias. Recurrimos a ellos como materia prima, como elementos político-sensibles que en su unidad conforman una imagen política incendiaria, unidad que en su acontecer nos dona una metaimagen consumada en aquella célebre imagen digital en plano picado del *streaming* Galería Cima. Imagen que en su operatoria describe y define, la “visualidad constitutiva de lo público-político que implica y rezuma la propia dimensión estética de la política [que] diagrama como una composición cívico-visual [...] de figuración y organización de los cuerpos” (Arancibia 2020, p. 79).

El todo de esta tarea teórica, conlleva dejar en claro su pertinencia y relevancia. En este sentido, en función de la doble acepción que le hemos designado a la revuelta de octubre 2019, de momento político e imagen política, esta nos permite una aproximación ni reductiva, ni colonizadora ni inmediata del fenómeno y objeto. Todo lo contrario, significa un procedimiento crítico en comunicaciones devenido en examen político-estético que considera, al trabajar con signos y experiencias visuales nacidos en contextos sociales álgidos, tanto una recuperación de la mirada desde los bordes como a su vez, al decir del historiador del arte Keith Moxey (2015), formas de comprensión radicalmente diferentes ya que los signos visuales o imágenes van “generando nuevas narrativas cautivadoras en su tránsito” (p. 126). En otras palabras, observar la revuelta chilena de 2019 es un constante ejercicio crítico, no por ser un objeto puntiagudo para cualquier

investigador, más bien por ser un fenómeno/objeto que ha sido tachado de “terremoto financiero”; excluido, ocultado o monumentalizado por la prensa decimonónica; fetichizado por grotescos proyectos curatoriales, que ven en toda expresión política popular un “duelo” con las estructuras de poder; fenómeno/objeto que ha sido olvidado por la premura de un tiempo vírico; mercantilizado por las letras; apaciguado y reinterpretado por la política institucional chilena. La relevancia de esta investigación —por último— reclama de manera modesta, llevar adelante una mirada político-estética en comunicaciones que pone su atención y responde, primero, al contexto político regional “inexorablemente signado por la urgencia de sus luchas democráticas” (Cuadra, 2018, p.12) que no huelgan en expresarse como contravisualidades opuesta a las acciones del clasificar, del separar y del estetizar propios del complejo de visualidad dominante (Mirzoeff, 2016), y segundo, descubrir las formas de visibilidad del arte que anidaron y operaron en despliegue a partir de la revuelta social chilena a modo de encontrarnos con claroscuros, con siluetas y con prácticas colectivas que dieron vida a imágenes competentes en la exposición rupturista y desgarrada de la “centralidad consustancial de la figura de lo Otro, de lo inhóspito, lo ominoso e inquietante, en su relación de coimplicancia y beligerancia constitutiva de la comunidad” (Arancibia 2020, p.83). La revuelta chilena de octubre, fue un *impulso* sensible de política para la experiencia común de la igualdad que involucró a sujetos, prácticas y objetos visuales en lo múltiple de sí mismos. Ella apareció en total desacuerdo significativo insurgente, implicando aquello un *giro* de mirada depositario de un *reparto sensible* de no sometimiento y visibilidad en función del hacer común, de las inteligencias excluidas, en resistencia y marginales que responden a una diferenciación con la política de la gestión del tiempo, los espacios y de la democracia.



Figura 2. Plaza Baquedano, Santiago de Chile, 25 de octubre de 2019, día, durante la revuelta social, llamado “la marcha más grande de Chile”. Autor: Sebastián Arriagada. Año: 2019. Fuente: Propia.

1.2.- Metodología

Esta investigación desde su introducción hasta su marco teórico —capítulo segundo— desarrolla una construcción conceptual interdisciplinaria, particularmente ligada a los estudios visuales anglosajones y la teoría política de Jacques Rancière. Buscando con ello, disponer —en el capítulo tres— la exposición descriptiva de su objeto de estudio, a saber, la revuelta social y política de 2019 en Chile, por cierto, desde una doble acepción de momento político e imagen política. De allí que nos hemos encaminado desde la introducción, pues en problematizar en torno al sentido estético-político representacional del fenómeno “revuelta social” y su par “revuelta de octubre 2019”, en tanto entornos de la cultura visual desde donde se puede articular una construcción visual del campo social (Mitchell, 2000a). Lo anterior, con la intención de permitir el desarrollo de los objetivos que nos hemos planteado, conducentes en presentar un estudio cualitativo de carácter analítico, insistimos, en nada ajeno al predominio, yuxtaposición y circulación exacerbada de elementos visuales en la comunidad política chilena. Privilegiando de este modo una metodología descriptiva que, en su presentación argumental de la revuelta social chilena, se hace cargo de sus características y componentes estéticos y políticos mediante no solo contenidos textuales teóricos, también anudándose a formas visuales diversas (materiales, digitales, masivas, de nicho) dependientes del espacio de tiempo de la protesta insurreccional chilena. En particular, formas visuales y textuales fruto de la experiencia artística colectiva, académica, anónima o individual. Una de las formas visuales que se destacan, son las obras de artistas visuales, por ejemplo los casos de Martín Gubbins y Viviana Silva, el artista urbano Claudio Caiozzi, entre otros. También se observaron los trabajos colectivos de arte digital: Pésimo Servicio, Galería Cima y www.laciudadcomotexto.cl. No es ajena para esta investigación, el uso de reconocidos *slogans* de

alta circulación a través de redes sociales de internet, pancartas y grafittis. A su vez de expresiones del arte urbano, deteniéndonos en técnicas como *paste-up*.

El contar con heterogéneo material visual, de ninguna manera garantiza el asirlas en su complejidad. Todo lo contrario, exigió una revisión primaria y secundaria de diversos escenarios y documentos —curatorías de arte, revistas especializadas, textos de prensa, literatura nacional, ensayos académicos— con el propósito de recoger el imaginario político y las percepciones socio-culturales del objeto de estudio que nos convoca. Ahora bien, más allá de los usos y coberturas en formatos diversos, en sus diversas mixturas en función discursiva insurgente, una gran cantidad del material recolectado nació al calor de la protesta, dejando al poco tiempo de circular de manera masiva, entrando de hecho en una etapa de disputa con la desaparición y la desmaterialización. Teniendo en perspectiva de investigación tal frente a análisis, es que se optó por plantear esta tesis más como un estudio de formas visibles de representación en el marco de un escenario espontáneo, fugaz y flamígero, en un escenario que tiende a su desvanecimiento como son las revueltas sociales. Por lo que puede comprenderse el no haber optado por un análisis del discurso o una semiótica *sobre* determinadas unidades iconográficas. Ya que nos interesa llevar a comprensión, que la imagen de la revuelta en su forma visible viene a plantearse del mismo modo que la revuelta en su dimensión inmanente: la imagen de la revuelta es la fuerza emancipatoria de la revuelta social, por tanto también lleva inscrita su decadencia. Por ello el encuentro visual con la revuelta chilena de octubre, presenta un desafío investigativo que, según lo planteado e intencionado por nuestra hipótesis, se descubre como un momento político medial, colaborativo, aglutinante y organizador de prácticas y expresiones estéticas disensuales, tanto anónimas como colectivas, mirada teórica que, al mismo tiempo, posibilita una construcción visual de la misma, es decir, atender la imagen política que ella contiene, especifica y representa. Esta mirada sobre la revuelta chilena, nos reitera

la pregunta de investigación antes esbozada: *¿Será posible construir a partir de ella y mediante sus experiencias político-estéticas del arte anónimo, individual y colectivo —pues— una imagen política que represente una redefinición de la política contemporánea en Chile y, por lo pronto, nos ubique fuera de la tradición posdictatorial sumida en los consensos?*

Optar por una investigación cualitativa de características descriptiva, utilizando para ello la consulta y el análisis de contenidos, ha permitido que nuestro objetivo de investigación se presente como una lectura teórica alternativa de la llamada revuelta social chilena desde las comunicaciones en clave político-estética, cuyo objetivo principal es:

Aportar en una comprensión visual de la revuelta social chilena de octubre 2019, enfatizando en su rol de imagen política significativa y representacional respecto de nuevas redefiniciones políticas predominantemente periféricas al orden institucional democrático.

Este objetivo consideró, tres objetivos específicos: 1) indagar en el mar de contenidos y signos visuales propios de la revuelta de 2019, estableciendo un *corpus* para su análisis justificado con base en su accesibilidad, potencial estético y amplia circularidad medial; 2) relacionar las teorías sobre la imagen en los estudios visuales anglosajones con la teoría política presente en el filósofo Jacques Rancière, a modo de concebir un proceso de articulación conceptual que permita una comprensión político-estética de la revuelta chilena y una posterior construcción visual de la misma; y 3) establecer acciones argumentales en diálogo con los mencionados objetivos específicos 1 y 2, que permitan el desarrollo del objetivo general de esta investigación.

Capítulo 2

2.1.- Política-estética

*“Tiene que haber un malentendido
en alguna parte. O una astucia”*

Jacques Rancière

En medio del efecto político producido por la experiencia sensible de una revuelta, podemos distinguir el juego polémico de toda clase de signos; en particular, los signos visuales de la fractura, el quiebre, el daño. Estos signos son los que movilizarán la producción de experiencias estéticas prontas en distribuir, instalar y reinterpretar el poder en la forma igualitaria de las prácticas, los saberes y las inteligencias. El arco de tintes, aparatos, sonoridades, aberturas, detenimientos conflictivos y acciones de arte desplegadas en el desarrollo inmanente y simbólico de una revuelta social, percibidos mediante pantallas digitales o desde la manifestación callejera misma, observamos que lo agenciado se muestra —y se muestran— al modo de una inusitada experiencia sensible específica, la cual viene a desordenar tanto las experiencias sensibles comunes como las cosas del cotidiano, a dañar el orden y su política pública tendientes al arrojamiento de la conflictualidad política con artificios leguleyos, con democracia fotogénica de los acuerdos. Una vez manifiesta en su aparición, desoír la revuelta se vuelve una ardua labor, puesto que al terminar la jornada laboral ella está ahí/allí/aquí transformando la experiencia de vida, operando su transformación sobre la dimensión sensible en el hecho fáctico y simbólico de que la realidad compartida guarda la posibilidad de encontrarnos con una política sin ropajes, sin fundamentos, encontrarnos con su constitutiva conflictualidad al removerse lo que parecía irremovible. Cada uno de los afectados por la revuelta no queda indiferente, nadie permanece en su lugar, sobre todo

cuando el conflicto toma cuerpo en imágenes y textos. Todo es removido, todo se remueve, verificando que tal desajuste de lo común cae como un telón rebelde de igual manera sobre actores, productores y operarios tras bambalinas, sobre los espectadores, el director de la obra y la crítica dominical.

El anterior preámbulo, ha venido en la tarea de entrar en contacto visual con el concepto “política-estética”. De entrada este constructo teórico, posee para nosotros un doble oficio. Se muestra en la forma de un medio, una intermediación estética para la visibilidad del conflicto y los intercambios políticos, desde donde damos sentido y se da en visibilidad nuestro objeto de estudio. Pero también aparece en la forma de un soporte de enunciados críticos, que toma como sujetos de interpretación a la distribución, el posicionamiento y la intervención de prácticas políticas del arte disidente en el universo simbólico y material abierto por la revuelta social chilena de 2019. Este último oficio, es el que nos permite pensar estéticamente las relaciones sígnicas disensuales en clara ruptura con el orden político común. Esta inscripción de política y estética se aproxima y está cruzada, para efectos particulares de nuestra investigación, por la teoría política del filósofo Jacques Rancière. Es así como este apartado se centrará en resaltar y definir, el vínculo entre estética y política desde una mirada que implica, como la rancierana, no solo una subversión de conceptos tan usuales como los nombrados, sino en una “reconsideración de lo político dentro de una teoría de la imaginación y la percepción, sobre todo en la redefinición de sus prácticas, y los modos en que se configura esta relación” (Soto Calderon, 2018, p. 171). Lo cual conlleva, por de pronto, el planteamiento de cierto interés por el análisis teórico a partir de lo sensible en función de momentos políticos movilizadores de indeterminación, de disenso, de conflicto y no particularmente de momentos consensuales de la política institucional. Viéndose por tanto nuestra mirada en comunicación política, desplazada “hacia las prácticas de repartición donde se marca la

frontera entre lo que figura en un campo perceptivo y lo que permanece borroso e invisibilizado” (Soto Calderon, 2018, p. 171).

De este modo, llevados por el pensamiento de Rancière, nos involucramos en un juego conceptual que hace de política y estética, dos conceptos a ratos indistintos, no disgregables ni separados, acaso degradados para colaborar entre sí en función reconfigurativa de la percepción respecto del espacio y de los tiempos puestos en común. Determinando con ello una suerte de unidad de significación inusual, en tanto reorganizador que aumenta la experiencia sensible a modo de posibilitar una mirada crítica, interesada en saber por medio de qué urdimbre de palabras cotidianas, de imágenes, de gestos disidentes o acciones del arte contemporáneo comienzan a existir formas de experiencia política o procesos por los cuales los sujetos y objetos del cotidiano, se sustraen de su “destino normal” en virtud de mediar escenas políticas litigiosas, disensuales, revoltosas de los lugares comunes de la política contemporánea. Al encontrarnos con política y estética en total vínculo, tanto la mirada propia como el ejercicio epistemológico de las comunicaciones se encuentran, por así decirlo, con la puesta en obra de un procedimiento crítico propenso en *suspendere* las formas o lógicas sensibles inmediatas y comunes de la dominación. Tal suspensión sobrelleva y significa, en simple, entrar en relación privilegiada con momentos o cuerpos paradójicos, desviados, esporádicos, que en su intercambio material y simbólico rompen las reglas de lo compartido. Por lo que este procedimiento supone la inscripción teórica, ilustrativa y documental de esos momentos y/o cuerpos, permitiendo así el surgimiento de sus universos y desde esos universos percibir sus actos, en razón de desalentar algún tipo de arropamiento, de investidura que contemple a su vez el rodearlos de accesorios que no permitirían reconocer su lugar y época. Las formas o lógicas sensibles de dominio puestas en suspensión, son aquellas que tienden a distribuir o posicionar cada parte, cada espacio, cada tiempo de lo puesto en común según sus

modelos hegemónicos. No importa que tan simple o invisible sea cada parte del común distribuido por las lógicas dominantes, aquellas de igual manera son agenciadas, relegadas o puestas en concordancia con los modos de ser, hacer y decir que “convienen” a cada una de esas partes (Rancière, 1996). Presentándose esas formas o lógicas de dominio “como la actualización de lo propio de la comunidad y [para] transformar las reglas del gobierno en leyes naturales de la sociedad” (Rancière, 2006, p. 19). A estas formas o lógicas de disponer las partes de lo común, Rancière las denomina la *policía*. Distinguiéndolas como un proceder que quiere nombres exactos y tintes definidos para su categorización. La policía procede reglando el acontecimiento de los cuerpos, de los momentos, de los tiempos, de los objetos y las partes, su proceder está en su capacidad de “configuración de las *ocupaciones* y las propiedades de los espacios donde esas ocupaciones se distribuyen” (Rancière, 1996, p. 45). De aquello deducimos que lo policial o la policía en Rancière, no debe confundirse con el aparataje estatal de la placa y el garrote, sino más bien y en concreto debe comprenderse como

“un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido” (Rancière, 1996, p. 44).

Sobre el campo de lo policial, una mirada político-estética está invitada, tal como hemos señalado, al desarrollo de un procedimiento crítico que debiera —en particular— velar por los “acontecimientos que ocurren en las fronteras, por pasajes y dinámicas de construcción de un cierto común; así como un marcado énfasis en la dimensión performativa de las transformaciones, que antes que afirmar una identidad produce un juego de diversas identidades” (Soto Calderon, 2018,

p. 170). Permitiendo aquello, para nosotros en el espacio de las comunicaciones, significativas acciones críticas que proceden y permiten “elaborar una comprensión de la acontecimentalidad histórica y de la emergencia de las prácticas sociales del desacuerdo, sin la necesidad de recurrir a las nociones antropológico-políticas de identidad, autenticidad y forma de vida” (Villalobos-Ruminott, 2013). Disponiendo por tanto, una mirada auscultadora respecto de los momentos, escenarios o emergencias políticas irruptivas, disensuales, conflictivas o suspensivas en cualquier orden policial. Este procedimiento político-estético, oficio crítico y mirada hacia las periferias, se confunde, se entremezcla, se hace parte con los casos disruptivos del arte contemporáneo, observa con detención los movimientos de protestas o revueltas sociales, carga los flujos migratorios que suspenden las nociones de espacio y soberanía nacional. En estos casos/hechos/fenómenos opera “una modificación de los parámetros sensibles dentro de los cuales las cosas son nombradas, las cualidades son identificadas, los modelos reconocidos o las lecciones transmitidas” (Rancière, 2018, p. 240). Siempre y cuando el sujeto intérprete o el narrador de aquellos casos, devenga un proceder estético y político en virtud de “cambiar la pasividad del espectador y convertirlo en sujeto activo de la transformación del mundo” (Arcos Palma, 2009, p. 147). Permitiendo en el orden policial, la aparición sensible de un despertar o el advenimiento de un espectador que se emancipa no en función de haber en él algo así como un poder de transformación o giros de la política, del lenguaje o hacia las imágenes, ya sea en clave colectiva o individual, sino la activa operatoria de un procedimiento que se hace uno con el

“[...] poder que tiene cada uno o cada [una] de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los

mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino” (Rancière, 2010, p. 23)

En este sentido, a modo de llevar adelante este procedimiento político-estético, que quiere instalarse como intermediación estética y soporte de hechos políticos insurgentes, primero habrá de subvertir a la estética de su comprensión tradicional a fin de permitir un encuentro y defensa estética de la política (Lévêque, 2005). Invitando con ello a preguntarse, sobre lo que hace posible y sobre la base de lo que son testimonio las experiencias y las expresiones no comunes de lo sensible, desde ámbitos tan diversos y excluidos del debate político como son el cine de autor y la propaganda, la literatura y los pasquines obreros, los movimientos sociales y el arte contemporáneo. El pensamiento estético y político de Rancière, de aquí también nuestro interés, tiende a situar los problemas de la política en los lindes de lo estético, instalándonos en una mirada que converge o se encamina hacia las formas del arte y del discurso estético. Permitiendo así la observación y estudio de modos o irrupciones redistributivas de las relaciones ordinarias y extraordinarias entre los cuerpos, las imágenes, los espacios, los tiempos. Formas que alteran o interrumpen las coordenadas cotidianas de la experiencia sensorial, ligadas ellas no necesariamente a la experiencia sensible del arte sino al conjunto diverso, complejo y múltiple de la percepción (Rancière, 2005). A este conjunto Rancière lo denomina “régimen estético”, es decir, régimen de la percepción, régimen de visibilidad “que permite reconocer el arte *en tanto* arte y la política como política” (Cereceda, 2018, p. 61). Por cierto, cuando Rancière nombra el concepto arte, y por ende estética, no está formulando un concepto o disciplina unificadora de prácticas o técnicas —algo así como pintura, *performance*, cine *art house*. Más bien comparte una comprensión de arte, en tanto dispositivo de exposición que hace visible formas o modos del arte, recíprocos tanto de las experiencias sensibles de la vida cotidiana como de situaciones de división política. Esta

comprensión permite la visibilidad de un *sensorium* específico, donde la distinción del arte mismo no está dada por sus modos de hacer técnico. Todo lo contrario, se da por los modos de ser que asignan una cierta forma heterogénea de aprehensión sensible que aparece “a través de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad” (Rancière, 2005, p.24). En otros términos, cualquier expresión de arte existe en función de una forma específica de visibilidad y de discursividad que las hace identificables, y en este sentido todo arte “supone una determinada división de lo sensible que lo liga a una determinada forma política. La estética es tal división” (Rancière, 2005, p. 37). División que asume en sus modos de ser específicos, una actividad que no tiene otro fin que ser ella misma de cara a la realidad. Actividad que es el “juego libre” de las facultades intelectuales y sensibles tanto diferentes como alejadas de las formas o lógicas de dominio, de los regímenes de la apariencia y la representación (Rancière, 2005).

Si bien la estética para Rancière es un régimen histórico de identificación del arte, “una idea del pensamiento según la cual las cosas del arte son cosas del pensamiento” (Rancière, 2005, p.22). La estética rancierana vendría —por tanto— a presentarse como un sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da en la sensación, haciendo posible la visibilidad de lo que ha permanecido fuera del orden distributivo comisarial, policial, repartidor de lugares, partes, espacios, tiempos. En suma, al centrar su preocupación en torno a la estética, el pensamiento de Rancière no concierne una idea de esta en un sentido clásico o académico respecto del dominio del conocimiento sensible, o bien como un aparato disciplinario de la capacidad sensorial, más bien su concepción de estética se plantea como una posibilidad política que desafía los modos de aparición de lo sensible. Significando aquello el daño/suspensión de cualquier principio de homogeneidad, posibilidad

política de equivalencia del movimiento y del reposo, de la acción y de la inacción (Rancière, 2011). Lo estético aquí permite la comunicación abierta, la posibilidad de una comunicación diversa sobre la política en un cuadro dramático, donde el protagonista es el desacuerdo “entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura” (Rancière, 1996, p. 8). Desacuerdo que no es ni desconocimiento ni malentendido entre las partes, sino aquellas situaciones de discusión sobre lo que quiere decir el hablar mismo, situaciones constitutivas de la presentación sensible, por así decirlo, de las formas comunicativas.

De esta manera, estética y política ya precisan una vinculación por ser dos formas sensibles que intervienen lo visible y lo decible recortando la realidad, a modo de permitir la aparición protagónica de los desacuerdos, el litigio, los conflictos, el disenso. Siendo en este sentido, cada una dependiente de la otra. No porque estética sea un espacio sublime que socorra la observación en torno al mundo, y la política el espacio para la lucha del poder coadyuvada por la primera. Sino porque cada una en particular y miradas en simultáneo, de una u otra manera son capaces de crear y presentar situaciones indecisas, imprecisas y disidentes que plantean configuraciones de espacios y tiempos específicos. Dos formas vitales que recortan o dividen lo compartido, instalando y poblando “una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una situación común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos” (Rancière, 2005, p. 17). Siguiendo las interpretaciones de Federico Galende (2018) en torno al pensamiento de Rancière, concluimos que

“la estética efectúa en su mismo reparto un tipo de práctica política a través de la cual los sin parte [los excluidos, los invisibles, los artistas críticos, los fuera del lugar del orden dominante], valiéndose de sus propias capacidades, reconfiguran la escisión tajante entre anestesia y

concientización [...] Análogamente, toda política sería estética, por cuanto modifica y reconfigura la división dada de lo sensible” (p. 130)

Por tanto, estética y política observadas en su unidad como un régimen estético que instaura la relación entre las formas del arte y las formas de la comunidad, pues parecen anidar la idea de una promesa emancipatoria, de un despertar sensible cargado de temporalidad emancipatoria inmanente, realista. Es decir, un procedimiento crítico autónomo en su estética, envuelto en un juego liberador que promete darle vida a una política sin ropajes. Consistiendo aquello en una supresión de las formas expresivas de lo habitual y del arte, en cuanto realidades propias de la vida citadina en la dinámica insurgente de una impronta que busca una transformación de las formas policiales. Permitiendo con ello, potenciar la aparición de nuevos modos o formas de vida a condición de hacer frente, por ejemplo, a las exclusiones de lo sensible con la realidad social pauperizante.

Antes de seguir avanzando, debemos detenernos —aunque ya se habrá notado su pertinencia— en lo que el filósofo francés denomina *reparto de lo sensible*, al mismo tiempo que vamos definiendo política (desacuerdo, disenso) y estética (sensible, arte). Reparto de lo sensible es un concepto que nos ubica directamente en la interrogación de la política comprendida desde lo sensible, puesto que “concierno a lo que se ve y lo que no se ve, a lo que se expresa y lo que no se puede expresar, porque simplemente no se percibe” (Cereceda, 2015 p.57). Concierno a una suerte de espacio de unidad y división, espacios y tiempos de una comunidad en la cual operan recortes, divisiones, separaciones desde las cuales entra en función la percepción de la vida puesta en común. El reparto tiene una doble acepción dice Rancière (2006), ya que debe entenderse como “lo que separa y excluye, por un lado, lo que hace participar, por otro” (p. 70). En este sentido, el reparto es un modo de determinar una repartición/distribución de lo sensible y la participación en aquella

repartición, ubicándonos en la parte o lugar de quienes se interrogan sobre los modos y las formas en cómo son o han sido visibilizados o invisibilizados. Evidencia de disposiciones estéticas respecto a lo común de una comunidad, que ha aplicado conflicto a las distribuciones jerárquicas, que ha trabajado respecto a la posibilidad de escenificar derechos taponados o el llamado sensible sobre la posibilidad de intervenir lo público con palabras, ruidos o imágenes. Concretamente el reparto de lo sensible nos ubica en la cuestión central “de la relación estética/política” (Rancière, 2009, p. 19). En aquella cuestión donde gravitan en total visibilidad, tanto las prácticas políticas disidentes como las intervenciones del arte que operan sobre esa disidencia. En esta relación de estética y política que es el reparto de lo sensible, un dato particular se hace visible para su observación: ese equívoco alrededor de los objetos del arte o de la emancipación que tienden a ser separados de las lógicas de la vida, situándolos en los márgenes de museos o en los registros policiales del poder, y de igual manera en el equívoco de ser interpretados como amalgamas de intereses organizacionales. Dejando de lado una mirada, que los disponga en lo común por su capacidad de actos vivos en función de nuevas representaciones, de nuevas formas redistributivas de lo político-estético. Hablamos de aquellos repartos sensibles específicos capaces de instalar en la comunidad, inscripciones de sentido tendientes a repartir sin más “la autonomía de la que ellas pueden gozar o la subversión que ellas pueden atribuirse” (Rancière, 2009, p. 19). Repartos que por las dinámicas de sus actos emancipatorios, son capaces de dejar fuera el doblez, la sombra, el simulacro retórico, el formalismo pedagógico, el usufructo de la palabra, la imagen artificiosa, instalándose en la posibilidad de ser momentos políticos significativos.

Al tomar aún más de cerca la idea de lo sensorial o la sensorialidad en Rancière, observamos que para él no significa esto un dispositivo de alienación o un aparato preexistente que determina los modos de la experiencia sensible, sino la evidencia de un *partage du sensible*: un reparto o

distribución que fija un sistema común sensible que está en la base de la experiencia política, porque esta —la política— descansa y se potencia sobre lo visto y lo oculto, sobre aquello que se dice y no se puede decir. Formas de reparto estéticos que pueden ser identificadas con el teatro, las vanguardias artísticas, las manifestaciones sociales, aquellos repartos sensibles

“que estructuran la manera en que las artes [y otras formas de manifestación sensible] pueden ser percibidas y pensadas como artes y como formas de inscripción del sentido de la comunidad. Estas formas definen la manera en que las obras o *performances* ‘hacen política’, cualesquiera sean por otra parte las intenciones que ahí rigen los modos de inserción sociales de los artistas o las maneras en que las formas artísticas reflejan las estructuras o los movimientos sociales” (Rancière, 2009, p. 12)

El reparto de lo sensible por tanto, propone un recorte del tiempo y el espacio donde aparecen indeterminadas y definidas formas que devienen como cuerpos sensibles. Formas que desde un punto de vista histórico se oponen a otras o tienden a mezclarse proponiendo politicidades sensibles. Al mismo tiempo que reparte, el *partage* ha recortado las partes de lo común. Disponiendo de tal modo, competencias e incompetencias de unos y otros y la definición de sus lugares, de sus tiempos y sus modos de actividad. Llegando a la comprensión del *partage* como un espacio que permite un tiempo de visibilización de los sujetos y objetos que tienen parte en un común y quienes no tienen parte, qué ocupación tienen unos y qué lugares no pueden ocupar otros. El *partage* entonces, puede comprenderse como aquel espacio que hace evidentes formas de imaginación política de los que no *tienen parte*, ya que la política es una disputa sensible sobre lugares y partes respectivas, un desacuerdo (*mésentente*) que “trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles tiempos” (Rancière, 2009, p. 10).

Lo anterior nos lleva al encuentro de la idea de política en Rancière, la cual comienza donde se interrumpe la economía que busca equilibrar pérdidas y ganancias, aquella operatoria del orden policial “donde la tarea consiste en repartir las partes de lo común, en armonizar según la proporción geométrica las partes de comunidad y los títulos para obtener esas partes” (Rancière, 1996, p. 18). La política, en corto, es esa interrupción del orden naturalizado, la irrupción conflictiva de una parte del común que fatalmente no tiene parte, de los que no tienen nada y que cada cierto tiempo se asoman desde los bordes para quebrar, poner en duda, suspender el espacio y el tiempo común, y de suyo la política de los acuerdos elitistas, la representación engañosa, la imagen política con más *rating* en la arena de internet.

Oportuno es aclarar que la concepción rancierana de política, escapa de una comprensión relegada a la “administración gubernamental del poder, [o] el de la política entendida como un proceso de transformación en el que las estrategias de los oprimidos son decididas por un grupo de expertos” (Galende, 2012, p. 12), ya que ella viene a su existencia más bien cuando hacemos eco a la “leyenda de lo política” que invita a situarnos en los bordes arenosos de una orilla de playa. Esta leyenda nos sitúa en el intersticio entre mar y tierra, entre lo estable de la tierra y el peligro de las olas, y de cierto modo entre el comienzo y el fin de lo político. Tanto la filosofía —desde Platón y Aristóteles— como las artes modernas de la gubernamentalidad política, de forma obstinada han querido alejar a la política de las peligrosas empresas de puerto, llevándola al pastoreo montañés, instalándola en un fin estable. Alejándola así de su desorden democrático y de su *autorregulación anárquica de lo múltiple*, quehaceres propios de ella en virtud de desvelar la fundación del Uno que reúne de manera racional, hegemónica, dominante. La tarea de esta forma de la política que funda el Uno pastoral, Rancière (2007) la llama sustracción de lo político. Forma que opera tanto sobre el estado espontáneo de lo político, reduciéndolo a una función pacificadora que desgarrar el

peso de la división social, como también sobre los símbolos de división, secularizando de tal modo lo político, la expansión y el dinamismo social. Esta sustracción la podemos asimilar a lo que entendemos como prudencia democrática, algo ni nuevo ni viejo en las artes de la política. Cuando se habla de sustracción, se hace referencia a una certeza en torno a una cuenta errónea que es pura facticidad y al mismo tiempo la “representación del abismo arcano que nos rodea” (Rancière, 2007, p. 32), o sea, aquella pesadilla que perturba al Uno —el error de cálculo, la cuenta no contada— y las representaciones de control y calma que cubren las disidencias, las resistencias. Paradojalmente la sustracción al ser una operación en desmedro de lo político mismo, es la evidencia tanto de su pérdida como de su ocultación. La sustracción deja en evidencia aquel escándalo primordial de la política, aquella “esfera de actividad de un común que no puede sino ser litigioso, la relación entre partes que no son partidos y entre títulos cuya suma nunca es igual al todo” (Rancière, 1996, p. 30). En otros términos, la sustracción hace evidente una dimensión de “igualdad de cualquiera con cualquiera, vale decir, en última instancia, la ausencia de *arkhé*” (Rancière, 1996, p. 30). La ausencia de un *arkheîn*, vale decir, de una razón de marcha, el origen relacional entre mandato y mancebos, un fundamento desde el cual actuamos y padecemos un orden. La sustracción, al dejar en evidencia la existencia de la política, instala el conflicto entre los sin-parte y las lógicas policiales, permitiendo el atisbo de existencia de la política, ya que esta “existe a causa de una dimensión que escapa a la medida ordinaria, esa parte de los que no tienen parte que es nada y todo” (Rancière, 1996, p. 30). Dimensión de unidad, pero sobre todo desclasificación que deshace los supuestos de naturalidad del orden para dejar entrar “las figuras polémicas de la división” (Rancière, 2007, p. 57), que en concreto llamamos disenso, litigio, desacuerdo, es decir, la manifestación de una separación sensible precaria y siempre puntual, un reparto sensible siempre al borde de la desaparición.

A modo de ir cerrando este apartado dedicado a definir política-estética, agregamos que el disenso es la operación de una *aisthesis*, de una estética y política comunes que en su despertar se toman como licencia disentir respecto del o los repartos policiales. Siendo ella misma un reparto sensible o un *momento político* disensual que consiste en visibilizar lo oculto, ya que su procedimiento está “en entender como palabra lo que solo era audible como ruido, en manifestar como sentimiento de un bien y de un mal comunes lo que solo se presentaba como expresión de placer o de dolor particulares” (Rancière, 2006, p. 73). Por ello es que veremos a la política como pura contingencia y ausencia de título, que —en efecto— viene a informarnos de las posibilidades de ruptura con las lógicas del *arkhé*, con aquellos fundamentos prestos en delimitar las disposiciones y las posiciones propias de cada lugar, imagen, cuerpo, sujeto. Por de pronto, política-estética es el concepto que viene a actualizar la mirada en relación de las contingencias rupturistas de la comunidad, viene a operar sobre la mirada y en reconocer las expresiones del arte, sean individuales o colectivas, en cuanto modificadores o gestos emancipatorios tendientes en alterar los parámetros sensibles dentro de los cuales nos movemos. Una mirada político-estética como la propuesta aquí, no viene a fundar ninguna geométrica designativa de lugares, partes, esencias y naturalezas. Es un procedimiento que pone énfasis “en la creación y exploración de nuevos archivos de materiales visuales, cartografiándolos para descubrir conexiones entre lo visual y la cultura en su conjunto” (Mirzoeff, 2016a, p. 22). Advirtiendo que este despliegue del ver, es también una crítica que pone en evidencia, a través de las formas estéticas, lo singularizado polémicamente por actores específicos sin filiación alguna a los engranajes de la democracia moderna, representacional, hegemónica, liberal y tecnocrática.

Sobre lo dicho es donde descansa el concepto política-estética propuesto, es decir, sobre la evidencia de un procedimiento que planea la visibilidad y el encuentro con formas sensibles fuera

de las luminarias oficiales y en vitrinas. En nuestro caso imágenes que involucran o involucraron⁵, por un lado, la aparición de la política entendida como conflicto y la crispación de un régimen de legitimación del desacuerdo. Política-estética es un concepto móvil, tanto una *crisis* en las formas del ver en comunicaciones que instala la idea —en palabras de Mirzoeff (2016b)— de una mirada que se sitúa más allá de la posibilidad de representación, que se instala como un derecho a la mirada, mirada reivindicativa del mirar, del dejar ver al otro y del ser vistos. Siendo a su vez este concepto un recorte, una libreta de apuntes sobre formas del arte periférico de la política de identificación emancipatoria que buscan abrirse, ensancharse o simplemente asomar desde los bordes sus luchas por la hiperubicuidad de un imagen de ruptura, de un malentendido o de una astucia.

⁵ Tomándonos de las imágenes, podemos plantear que política-estética también es una indagación respecto de las potencialidades de lo visual, por cierto, en las formas del daño.

2.2. Cultura visual

“... no solo una superficie, sino
un rostro que enfrenta al espectador”

W.J.T. Mitchell

Al disponerse a comparar las actuales imágenes satelitales del planeta Tierra, con las primeras fotografías tomadas por cosmonautas norteamericanos y soviéticos —nos comparte Nicholas Mirzoeff (2016a)— trae consigo indiscutibles contrastes, que no están precisamente en la escala de una mayor definición de los elementos gráficos. Bien sea tal observación obrada mediante alguna aplicación como *Google Maps* u otra de características más sofisticadas, lo que en definitiva abre este ejercicio de apreciación sería la muestra de un mundo más “joven, urbano, conectado y caliente” (Mirzoeff, 2016, p. 67). Aquella estática esfera azul y verde de fondo negro, que daba cuenta de nuestro mínimo protagonismo universal, ha dado paso a una circulación de mundos visuales dinámicos, mundos deseosos de hacernos cómplices con la vitalidad de universos más próximo, ricos en diversidad de contornos, conexiones y desviaciones. Las imágenes que dispensan las aplicaciones de internet —también las del arte contemporáneo, la publicidad o la actividad política— parecieran pretender una constante cercanía y una puesta en crisis respecto de los signos textuales y orales en uso, incluso ellas mismas se dan como enclaves básicos que nos permiten comprender e investigar la sociedad de la cual somos parte (García Varas, 2011).

Desde nuestra incesante interacción con imágenes, hoy más que nunca nos cuestionamos desde ellas los modos de la mirada y los derroteros propios de la cotidianeidad, ya que en este contexto las imágenes son verdaderos agentes activos en la articulación, cambio y creación de las

formas de convivencia, la imaginación, el conocimiento. Esta forma de experiencia, en la cual las imágenes copan lo social y lo cognitivo, en corto, vendría a comprenderse en el sentido de un cambio en la visualidad, ya que nos vemos en la presencia generalizada de un orden relacional figurativo que abre nuevas experiencias sensibles y culturales, tanto fuera como dentro de las imágenes. Por de pronto, esta experiencia aparece sujeta a la pregunta “de cómo lo real y lo subjetivo, lo político y lo cultural se articulan y modelan desde la visualidad, en la medida en que las imágenes pueden mostrar aspectos hasta ahora no atendidos de todos esos ámbitos” (Martínez Luna, 2019, p. 431). Atendiendo este punto, el historiador del arte y conciliador de las diversas teorías en torno a la imagen, Keith Moxey (2015) nos señala que nuestros modos de cercanía y de atracción respecto de las imágenes, estaría movilizado por la delegación que nosotros mismos les hemos asignado a ellas, más que por sus modos de animación y aparente autonomía, por lo que el tema central en estos términos sería rastrear su procedencia, que en concreto es una innegable “asociación con nosotros” (p. 125). Las imágenes, sobre todo desde la aparición de la imagen digital, presentan en la asociación con quienes las observamos y producimos, cierta tendencia por “circular a través de la historia, exigiendo formas de comprensión radicalmente diferentes y generando nuevas narrativas cautivadoras en su tránsito” (Moxey, 2015, p. 126). Por lo que disciplinas como la historia del arte, la estética o los análisis discursivos, sobre todo desde la segunda mitad del siglo veinte, se han visto en una tarea revisora de sus instrumentos interpretativos o en la construcción de prácticas que afronten esta cercanía, asociación nuclear y estrecho relacionamiento contemporáneo con las imágenes. Dejando en claro que el desempeño de las imágenes en los ámbitos de lo íntimo a lo político, hoy ha traspasado las funciones relativas a las propiedades físicas, porque hoy ellas nos hablan, nos interpelan, desean ser partícipes del diálogo social, se abren paso entre otras formas de comunicación ya que no quieren ser confundidas *ad*

infinitem con el lenguaje oral o escrito, tal vez para mostrarnos muchísimo o absolutamente nada (Mitchell, 2020b).

Esa capacidad o potencia que le asignamos a las imágenes cada vez que aparecen delante nuestro, posee un significado cultural más allá de su simple presencia. Es decir, las nuevas formas de mirar el mundo y los aparatos que apoyan estos cometidos, el placer de sentarse a mirar imágenes en movimiento, iluminar 24/7 las ciudades con figuras visuales, visualizar el tiempo compartido en una relación estrecha entre imágenes, palabras y sonidos, de cierto modo, toda esta diversidad de situaciones y prácticas culturales, vendrían tanto a sugerir una pérdida de valor en la explicación del mundo a través del lenguaje textual, como también un connotado interés por entender y darle carta de estudio a la visualidad contemporánea. En este sentido, W. J. T. Mitchell (2020a) desde su posición como académico de la literatura, el arte y los estudios de medios, con elocuencia describe su relación —por décadas— con las imágenes, señalando que su objetivo siempre ha sido despertar en/a sus estudiantes respecto de las maravillas del ver y la visualidad, porque en la emergencia visual contemporánea no queda más que “eliminar el velo de la familiaridad y de la evidencia que rodea a la experiencia del ver, y convertirla en un tema de estudio, un misterio por resolver” (Mitchell, 2020a, p. 418). En suma, “hacer que el ver se muestre a sí mismo, ponerlo al descubierto y hacerlo accesible al análisis” (Mitchell, 2020a, p. 418). Esta consideración en torno a las imágenes que describe Mitchell, no ha sido una tarea de intelectuales, artistas o académicos aislados, sino toda una rama intelectual conocida como Cultura Visual o Estudios Visuales que, a partir de la deconstrucción, las ciencias históricas, la semiología, el posestructuralismo y los estudios culturales, se ha planteado como un “proyecto interdisciplinar y relativista que surge como alternativa al carácter ‘disciplinar’ de buena parte de las disciplinas académicas, entre ellas, la historia del arte” (Guasch, 2003, p. 8).

En “Una introducción a la cultura visual” (2003), obra pilar de los Estudios Visuales anglosajones, Mirzoeff planteó, quizás desde un impresionismo algo pronto, que nuestra época se puede comprender como un pleno cultural desarrollándose desde las pantallas. Esta situación de un no más allá de las superficies catódicas de ayer y los más de 2.000 *nits* de hoy, sería la práctica común de un mundo que busca a toda costa liberarse de los modelos lingüísticos, a modo de ir entrando en una dinámica de formas explicativas de las cosas y de los quehaceres más cercano a la mixtura de trazos, los vaivenes de pliegues y los volúmenes tonales antes que a cansinos horizontes textuales. Al hecho tácito de una progresión de lo visual en la experiencia de vida compartida, no le sería ajena la cuenta de una mayor capacidad de observación como de una insalvable vigilancia visual. Condiéndose las máquinas y medios de visión, cada vez más con la capacidad ocular e imaginativa de lo humano, lo cual, en una suerte de paranoia panóptica, ha tendido en aumentar la capacidad procedimental de los modelos policiales. Sobre esto último, no es menor decir que las pantallas, diremos las superficies donde aparecen las imágenes, en ningún caso son entes pasivos y sus figuras visuales iconódulas de sí mismas y objetos de enmarcamiento, más bien ellas son agentes de interacción, pudiendo ser cultivos de control como también notables ondulaciones y/o flechazos críticos. Las imágenes desean interactuar, se hacen parte de nuestros miedos y anhelos, sumándose al significado social. Por ende, experimentar la vida con ellas trae consigo comprenderlas “como parte de la vida” (Mirzoeff, 2003, p. 19). La cultura suturada a las formas de la visualidad contemporánea —nos dice Mirzoeff (2016a)— es un *recurso compartido* que debe movernos para su debate, su exploración y explicación. Contar con un bien común de formas de visión accesible y plásticas en su performatividad, no significa soltura entusiasta o dejar de lado la observación crítica de planos situacionales no exentos de control, automatismo o ejercicios archivísticos hiperlegalistas, piratas y/o extractivistas de cualquier recurso común. Todo lo contrario, nos orienta tal recurso compartido respecto del escrutinio de empresas prontas en

“construir un relato de vigiliyas y certidumbres que anulen o domestiquen la posibilidad de lo extraño” (Ossa, 2009, p. 22), empresas no ajenas en consentir una paradoja de “hipervisibilidad obsesionada con las diferencias que descalzan la vida y el espectáculo de las mismas convertido en economía virtual del deseo” (Ossa, 2009, p. 22). Por lo que un examen, en nuestro caso un procedimiento político-estético de las imágenes en la dinámica de lo urbano y sus cambios sociales, no debiera descartar la conexión material y simbólica con identidades culturales enquistada en los derroteros de lo efímero, el hipercontrol, la basura *cool* y la no-diferenciación, ni menos con experiencias o momentos políticas periféricos. Al contrario, estos campos para el análisis, en los cuales a veces la emergencia visual se da con creces, son en verdad provisiones competentes para elevar la importancia del examen interdisciplinar de la visualidad en el mundo actual, y una defensa de que la visión “*is a mode of cultural expression and human communication as fundamental and widespread as language. And it is not reducible to or explicable on the model of language*” (Mitchell, 1995, p. 543). Quizás porque desde la superficie de la imagen satelital de la Tierra, no solo se hace presente una imagen de mundo más joven y conectado, que guarda una estrecha relación entre lo visible y los nombres que les asignamos a lo visto, también la imagen de un *ethos* capaz de montar y desmontar mundos a partir de distintas piezas asumiendo coherencias e incoherencias, equivalencias y desequilibrios propios de la realidad compartida. Por aquello es que desde la comunicación política, parece imperativo ejercer una mirada de mundo vinculada con lo que vemos y con lo que dejamos fuera en el terreno de la visualidad, convirtiendo esa experiencia en un paradigma de visión político-estética apostillado de imágenes, redes, fervores y angustias.

Desde lo argumentado, da la impresión —pero también la constatación— de que el devenir comúnmente compartido opera como una expansiva ruta de la transgresión permanente, de la innovación estética de los discursos y el exacerbado de intercambios habitados en “crear, enviar y

ver imágenes de todo tipo, desde fotografías hasta vídeos, cómics, arte y animación” (Mirzoeff, 2016a, p. 84). Sin embargo, mirar y transgredir, enviar y recibir imágenes, por más que *Google Maps* sea un sumergirse en zonas donde las imágenes son agentes y autónomas, en medida alguna desahucia la observación semiológica o los exámenes respecto de los discursos textuales. Creemos que esos lugares de la imagen contemporánea, por darles algún nombre, además de hacernos partícipes respecto de una mayor jovialidad urbana del mundo, pues que no vemos a simple vista, primero deben ser planteados —si asumimos la tesis de Mirzoeff de una vida volcada en las pantallas— como auténticas ampliaciones interpretativas del significado de lo visual, para luego entrar en atender a las imágenes como parte de la construcción de lo compartido, en nuestro caso en la construcción de la política en tanto disenso. En rigor, y solo en primera instancia, la actual cultura en su presencial y a ratos aparente asumida forma de plasmar en imágenes todos sus asuntos, además de vislumbrarse radicalmente diferente a los mundos antiguos, medieval y moderno (Mirzoeff, 2003), conlleva una tarea, un problema. Lo que ayer era un asunto problemático a tratar, es decir, la palabra y la oralidad, la escritura y la mediación de los discursos, hoy lo son los asuntos relacionados a lo visual: la mirada, el vistazo, el parpadeo, la vigilancia, el deseo de ver y ser vistos, leer y construir imágenes, multitud de imágenes, darnos y desarmar imágenes de la política, de la vida, del mundo. Estos asuntos, por cierto presentes a lo largo de la historia social, hoy se manifiestan con fuerza de apertura problemática, ya que de una u otra manera perturban con creces la realidad compartida, desafiando con ello “cualquier intento de definir la cultura en términos estrictamente lingüísticos” (Mirzoeff, 2003, p. 25). Esta forma de vida que incluye de manera más transversal las relaciones entre lo visible y lo oculto, entre los nombres que le damos a lo visto y la experiencia que significa ensamblar miradas sobre el mundo, Mirzoeff (2003, 2016a) la denomina *cultura visual*.

Vivimos la experiencia de lo visual no ya en espacios exclusivos, en cubos blancos temporalmente aislados o en la representación icónica de figuras modelos, menos aún nos dejamos llevar por las tonalidades de regímenes visuales comisariales, sino que nos hemos puesto delante, detrás, sobre y debajo de las imágenes. Hoy la vivencia de lo visual nos es transparente y ontológicamente a la mano, lo que ayer era lejano de ver y transportar hoy es una experiencia transcultural de lo cotidiano que se da “en el territorio de la cultura visual” (Mirzoeff, 2003, p. 52). Mirzoeff siguiendo a Stuart Hall, nos plantea que este territorio debe comprenderse como un campo en que se comprometen, definen y elaboran las identidades. Por tanto, ante las características de la cultura posmoderna, el territorio de la cultura visual debe ser asumido en la imagen de una red fractal, es decir, como un territorio permeable e inestable que permite imaginar y razonar mediante la interacción y la interrelación. Una cultura visual que parece acontecer al mismo tiempo en estado sólido, líquido y gaseoso, radica en una cultura en que su territorio es un constante estado de indeterminación en su manifestarse, comprometiéndose con ello una ineludible interrelación, por ejemplo, entre imagen de alta definición y experiencias que rompen con aquello. Un ir y venir constante de estados químicos, dispone un territorio visual complejo de interacción entre lo real y lo virtual, comprendiendo aquello como “intervisualización” (Mirzoeff, 2003, p. 58), o sea, hacer que el visionado de un partido de fútbol en 4K y los ejercicios *archive footage* de cineastas como Bill Morrison, ya no sean vistos como experiencias de distracción cultural, sino “el emplazamiento de un cambio cultural e histórico” (Mirzoeff, 2003, p. 58).

La intervisualización cotidiana que hoy nos parece tan nativa, estaría en el arranque de nuestra actual cultura social, estética, política y económica, la cual, a modo de librarnos de un derrotero filosófico de la época moderna, denominamos posmodernidad. Este periodo histórico, más menos ubicado en sus inicios a partir de la mitad del siglo XX, sería en cierta medida el fruto

de una “crisis provocada por la modernidad y la cultura moderna al enfrentarse al fracaso de su propia estrategia de la visualización” (Mirzoeff, 2003, p. 20). La imagen del mundo que articuló el proyecto ilustrado entró en crisis, ciertamente por el montaje o superposición de otra imagen, la imagen del derrumbe de grandes imágenes articuladoras de un orden direccional, crisis —quizás— obra del afán meta-ilustrativo de la época moderna, esa pedagogía centrista tendiente en ilustrar la vida compartida, de enmarcar las sensibilidades estéticas y políticas de las partes constitutivas de la comunidad. En este sentido, el despliegue de lo visual en la cultura contemporánea es la “crisis visual” de la época que la precedente, llámese modernidad, proyecto ilustrado, y por tanto no el resultado de una crisis de los contenidos textuales, de la imprenta y sus libros, de la pintura de salón ante el cine del realismo social. Al no desaparecer el texto, sino ser parte constitutiva de la imagen contemporánea, por ejemplo en su uso práctico y social introducido por el constructivismo europeo, la modernidad también puede ser comprendida como una época marcada y fascinada por lo visual, tanto como la cultura visual que nos viene en suerte. Esto nos permite dejar en claro que la modernidad es la que “ha engendrado una cultura posmoderna que lo es más aún cuando es visual” (Mirzoeff, 2003, p. 20). De aquí se desprende la necesidad intelectual de engendrar, a su vez, en la cultura visual que nos mantiene sumergidos en las imágenes, una cultura visual respecto del ver que muestren el ver mismo (Mitchell, 2020a) en tanto “táctica para estudiar la genealogía, la definición y las funciones de la vida cotidiana posmoderna desde la perspectiva del consumidor, más que de la del productor” (Mirzoeff, 2003, p.20). Puesto que, a estas alturas de lo señalado, la comprensión de una cultura transversalmente visual no es la vivencia en un terreno lumínico, estático o armonioso de teorías y prácticas en torno a la visualidad, sino el hecho de un terreno en disputa (Jay, 2007).

La cultura visual irrumpe en nuestra época con un afán claro, arrojar brochazos de píxeles y desarticular aquello que se daba por certeza: que la naturaleza, la sociedad y su variedad de representaciones deben ser interpretadas mediante el texto. Sin embargo, y como vimos, tal desarticulación del lenguaje textual no se da en un lugar ajeno a lo pretérito que pudieran ser los textos y el lenguaje humano en su conjunto, sino que este modo cultural que “tiene lugar *de* las palabras *a* las imágenes” (Mitchell, 2019a, p. 25). Habérselas con imágenes, con muchas imágenes, no es dejar de lado lo textual, los textos, las palabras, el lenguaje oral, más bien es el señalamiento de una constitutiva relación entre palabra e imagen. Relación que emerge con diversidad de características, de acuerdo al contexto histórico respecto del cual estemos puntualizando. Por ejemplo, no sabemos si la cultura visual barroca es más o menos visual que la contemporánea, lo que sí podemos constatar es la asociación a la mano que hoy tenemos con y de imágenes: las movemos, las negamos, las construimos, las destruimos, contamos con técnicas y aparatos de uso y producción de imágenes más que nunca. La cultura visual, en particular la actual, entendida por ahora como territorio en red fractal, lugar o espacio compartido, se enriquece aún más en su comprensión si lo planteamos a partir de lo que W. J. T. Mitchell (2019a) denominó *giro pictorial* respecto del lenguaje, es decir, la idea

“de un tropo o figura de pensamiento que reaparece numerosas veces en la historia de la cultura, normalmente en momentos en los que alguna nueva tecnología de la reproducción o algún conjunto de imágenes asociadas a nuevos movimientos sociales, políticos o estéticos ha llegado a la escena” (p. 24).

De hecho, esta figura del giro aparece en distinguidas ocasiones “en las que un nuevo modo de crear imágenes visuales parece marcar un punto de inflexión histórico, para bien o para mal” (Mitchell, 2009a, p. 432). Lo interesante del giro pictorial, icónico o visual operante en la cultura

contemporánea, está en que no le es ajeno una significativa paradoja que mueve e instala a la cultura visual, pues en un desvivido exacerbado productivo de contenidos y aparatos visuales, y en otros momentos la mueve e instala en oscuros miedos y angustias en torno al potencial ideológico y de poder de las imágenes y los aparatos que las producen. Por lo que estar con, entre o en medio de imágenes no sería algo parecido a un idilio estable, sino un cambio de relación con la realidad tan complejo como nuestra relación con el lenguaje. El giro pictorial que nos sitúa en la idea de una cultura visual a escala global, “es algo en lo que nos involucramos como una manera activa de provocar cambios, no solo una forma de ver lo que acontece” (Mirzoeff, 2016a, p. 188), por tanto es una crisis epistemológica y una crisis sobre la carga visual en el campo de lo cotidiano. El giro pictorial busca, al mismo tiempo que atendemos su paradoja, analizar la situación en que la aceptación de la cultura visual posee un estatus provisional y variable, requiriendo por tanto una actitud crítica en virtud de los acontecimientos visuales que son parte constitutiva de ella, o sea, todas aquellas interacciones “del signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador” (Mirzoeff, 2003, p. 34). En términos de Mitchell (2020a) la cultura visual es tanto la construcción visual del campo social como el ejercicio crítico y político destrabado del confort de la iconoclasia que la misma cultura visual conlleva, por cierto, en una situación en que la actividad espectadora, tal vez por la experiencia acumulada, constituye “un problema tan profundo como las varias formas de *lectura* [...] y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el ‘alfabetismo visual’, basándose sólo en un modelo textual” (Mitchell, 2009a, p. 23). Siendo por ello importante, sobre todo en el campo de las comunicaciones, detenernos y atender el giro pictorial en la red fractal de la cultura visual respecto de su potencial epistemológico, apuntando con ello hacia “un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (Mitchell, 2009, p. 23). Actividad intelectual y cotidiana que tiene por motor el reconocimiento de

la heterogeneidad, la producción y la variedad de funciones de la visualidad contemporánea, como dice Keith Moxey (2004), en los objetivos de “localizar la imagen en el contexto de los procesos creadores de significado que constituyen su entorno cultural” (p. 128), pero también, y sobre todo, que dichas actividades signifiquen

“el descubrimiento de que, aunque el problema de la representación pictórica siempre ha estado con nosotros, ahora su presión, de una fuerza sin precedentes, resulta ineludible en todos los niveles de la cultura, desde las más refinadas especulaciones filosóficas a las más vulgares producciones de los medios de masas. Las estrategias tradicionales de contención ya no parecen servir y la necesidad de una crítica global de la cultura visual parece ineludible” (Mitchell, 2009a, p. 23).

2.3. Imagen, imagen política

“Se trata de una figura que deberíamos inspeccionar con cuidado [...] y que se explique”

W. J. T. Mitchell

El actual desenvolvimiento naturalizado de tratar, producir, torcer o representar con imágenes, en “el sentido de que vivimos en un mundo de imágenes en el que, para parafrasear a Derrida, no hay nada fuera de la imagen” (Mitchell, 2009a, p. 44), parece ofrecernos la sensación de estar en una cultura de figuras visuales que —a pesar de su estar a la mano— conservan una naturaleza escurridiza, difícil de significar. Si miramos elementos tan propios de las imágenes como son los soportes, es decir, donde las imágenes aparecen, notaremos que estos resultan ser elementos de segundo orden en la experiencia visual, ya que lo que acontece viene a ser un todo de significación móvil, envolvente, que va de un lugar a otro. Quizás esto se deba a los particulares gestos que hoy presentan las formas sensibles al interior de las imágenes, donde ya no son visibles las perspectivas unitarias ni las subordinaciones, sino un ritmo o pulso de aparición incierto. Las imágenes, en corto, sean las retocadas en un *software* como las creadas por algún colectivo de arte, hoy nos ofrecen la impresión de que en su superficie coexisten diversidad de realidades, tendientes ellas a un relacionamiento perenne con tiempos y espacios diferenciados. Cual signo insondable, las imágenes nos envuelven con su mirada y su corporeidad nos seduce, sus referencias se difuminan y sus movimientos hacen susceptible la ilusión de figuras extrañas y al mismo tiempo próximas. En una cultura de imágenes, ellas se aprecian cercanas pero extrañas.

Si a la sensación experiencial de observar en la imagen un profuso vitalismo y un impulso por dar a conocer sorpresas que no aguantan estancos, obra de un aparente minimalismo axiológico desde el punto de vista ético, estético y normativo, le añadimos la sensación de un excedente de imágenes en la vida compartida, advertiremos que los términos más cercanos con los cuales significar el carácter productivo de imágenes en la cultura visual, de algún modo y solo en primera instancia, son los de una innúmera acumulación de imágenes. Sensación que nos lleva a plantear la idea de estar en presencia, según la ensayista Ingrid Guardiola (2020), de imágenes hiperubicuas, es decir, imágenes móviles inteligentemente conectadas a un régimen de interfaces excesivo e inmediato muchas veces caótico, redundante, sin valor. En este excedente o acumulación de imágenes, no hay imagen que esté sola, siempre es una junto a otra y otras. En ellas no habita nada parecido a una razón estoica, sino el dominio de un ser detentador de promiscuidad: la representación bacanal de la desmesura. Siendo en parte, las experiencias y prácticas presentes en la cultura visual las que han multiplicado tal patente sensación, ya que los quehaceres de la cultura de por sí conllevan miles de imágenes. Ellas, en un arranque de independencia y asociación con la cultura, han detenido su devenir hacia los vertederos, hacia esos soterrados álbumes familiares. Hoy no paran de circular, de multiplicarse. Desde esta óptica, no sin mayor ironía, las imágenes ya no son aquellas entidades que se daban por perdurables o desechables. Las imágenes y todo cuanto en ellas se pueda contener, han tomado en semejanza la consistencia plástica de los entes que operan deformando a medida que moldean. Las imágenes en su funcionamiento “deslocalizan los lugares que transporta[n], su metamorfosis transformadora no cesa, su espacio plástico está siempre articulándose” (Soto Calderón, 2020, p. 103-104). Esta interioridad de constante pulsión, permite a la imagen el goce de una consistencia material parecida al aluminio, al papel o al vidrio. Hace de ella un permisible objeto de reciclaje, de postproducción, de eterno retorno. La imagen contemporánea es un *expata* en los terrenos de cualquier visualidad paleolítica, ya que no gusta

como sus predecesoras estar ligada a cadenas productivas tendientes a elaborar objetos/entes imperecederos. Las imágenes al trazar sus rutas vitales, desconocen toda guardia fronteriza y toda la gama de posibles transformaciones habla muy bien de ello.

Estos modos de ser de la imagen, que admiten de alguna manera seguir pensándolas como excedente, acumulación, superabundancia, nos permiten hablar, en términos estéticos, de “una imagen infinita” (Schwarzböck, 2021, p. 74). Tal definición, por cierto, no está en la imposibilidad de cálculo de las imágenes, sino en función del carácter “indecidible, además de inclasificables” que ellas detentan (Schwarzböck, 2021, p. 79). El asunto problemático que esto plantea, no estaría tanto en precisar si somos capaces de establecer un nuevo cánón de las imágenes o averiguar con acierto sobre sus libretas de nacimiento, más bien atañe el asumir que cualquier asunto de matemática general, clasificatoria y genealogía en torno a las imágenes contemporáneas, es simplemente un resabio del relato moderno esencialista, que como toda hegemonía —en este caso visual, óptica— no establece más que “un saber paternalista del ver” (Gómez-Moya, 2019, p. 118). Sin patrones previos ni lógicas policiales, hiperubicadas en un entorno cada vez más suyo, las imágenes que se mueven entre nosotros —y en virtud del modo en que hoy las observamos— son infinitas por el carácter relacional que las constituye: viven de la asociación. Las imágenes sin tapujo alguno ni fundamentos que las enraícen, hacen resonar y muestran la infinitud de una política cismática, en apariencia plástica y violenta con los estancos. Imagen y política disensual se cruzan, gustan mirarse, se complementan a la hora de mostrar el riesgo, la fisura, momentos y cuerpos telúricos para con el *status quo*.

Pareciera que de una u otra forma al referirnos a las imágenes de la cultura visual contemporánea, es imposible no ponerlas en paralelo con el accionar voluntarioso y triunfalista de la tecnológica digital y su optimización de uso desde lo cotidiano, las artes, las ciencias, las

gobernanzas o el ámbito militar. Dejando relegadas o en un segundo o tercer plano, tanto el problema de la indecidibilidad en la imagen como también aquellas nuevas disposiciones u orientaciones teóricas, del arte o cotidianas, que nos presentan una *otra* imagen de representación. Tomar en cuenta estos dos casos, que por cierto parecen ser uno, es ir a desafiar las concepciones comunes respecto de la imagen representada y también de la mirada humana. Lo que en suma — el propósito de esta tesis— sería el desarrollo de un ir *pensando* la imagen, en cuanto unidad estética transformadora desde “el desvío, la opacidad y la oblicuidad [...] cuya producción obedece siempre a una intención política de alteración” (Castillo, 2020, p. 37). En otras palabras, operar sobre la base de un pensamiento y mirada que comprende el *giro icónico* como procedimiento político-estético “que abarca usos populares además de profesionales, políticos y científicos de la producción automatizada de imágenes, y que está ligado, de manera más general, a modos de producción, es decir, a nuevas maneras de ganarse la vida (o no) y de reproducir la vida misma” (Mitchell, 2019a, p. 58). Cada vez que nombramos, construimos, contemplamos o le damos circulación a una imagen, convocamos un vínculo de formas inseparables que no está supeditado a la técnica moderna ni a las hegemonías del ver. Al contrario, nos ubica de lleno en la asociación indisoluble entre vida e imágenes. Por lo que de alguna manera, no se trata a secas de un asunto de orden técnico o “de que vemos del modo en que lo hacemos porque somos animales sociales, sino también de que nuestros compromisos sociales toman las formas que toman porque somos animales que ven” (Mitchell, 2020a, p. 428), por cierto, alternando, ficcionando, desubicando. Imagen y vida —y también política— coinciden en la infinitud de posibilidades que poseen a la hora de representar o mostrar algo. Juntas y por separado, cuelgan el escapulario que reza los versos del registrar, el estructurar y alterar infinita y enigmáticamente los contextos, las realidades, los contenidos, los bordes. El póster publicitario creado por el ilustrador polaco Andrzej Krauze para la película *Amator*, del cineasta Krzysztof Kieślowski, abrevia la condición ubicua, interactiva e

infinita de posibilidades entre imagen y vida y también política. Póster con el que podemos decir “que no todo sujeto es un cineasta ni todo sujeto es un cinéfilo, pero todo sujeto contemporáneo, con sólo portar un celular, tiene una cámara en la mano y una cámara en la cabeza” (Schwarzböck, 2021, p. 82).

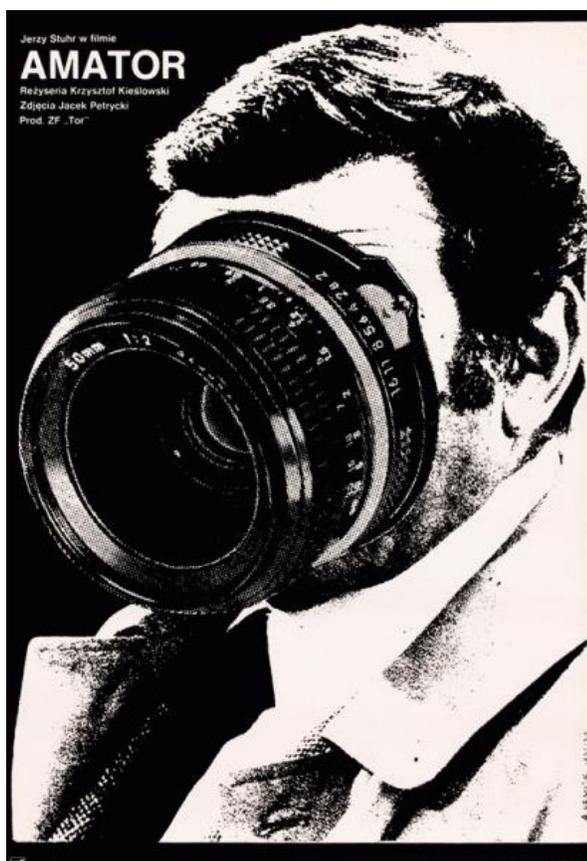


Figura 3. Póster publicitario en Polonia de la película “*Amator*”. Año: 1979. Fuente: <https://galeriaplakatu.com.pl/>.

La definición de imagen que hasta ahora se nos ha descubierto asociada a la vida, cuál forma de representación infinita por ubicua, indecible y heterogénea, superficie dada al movimiento y a las relaciones de semejanza y desemejanza, por lo pronto ubican a la mirada en igualdad de condiciones. Esto significa comprender a la mirada o el ver, quizás de aquí el cómo vemos a las imágenes, ya no al modo de “una calle de sentido único, sino una intersección múltiple

rebotante de imágenes dialécticas” (Mitchell, 2020a; p. 436). La mirada sobre la imagen y la imagen sobre la mirada, dejaron de plantearse a la manera de experiencias sensibles planas, rectas y separadas. Las imágenes y las miradas serpentean, se mueven y construyen el terreno de la cultura visual, van asociadas y se asocian. La mirada al igual que la imagen, es la visualización que permite un acceso a lo real, pero también un reclamo “que se niega a permitir que la autoridad suture su propia interpretación de lo sensible con el objetivo de generar espacios de dominación, primero mediante leyes y posteriormente a través de la práctica estética” (Mirzoeff, 2016b, p. 35). La mirada, disensual en sus miramientos, y la imagen, toda hiperubicada y asociativa, cabalgan juntas la interfaz de la cultura visual. Nos seducen y ayudan a significar, crean escenarios liberadores, rebosan frescura representacional, pero también pueden instalar celdas. Imagen y mirada son una toma de visión, que reivindica las capacidades del ver y la presencia de la imagen en cualquiera de sus formas representacionales. Ver las imágenes contemporáneas, sería la capacidad de desentrañar el significado y el valor de ellas como partes activas del mundo y de la vida social, cultural y política. Al decir de Mitchell (2020a), las imágenes son formas u objetos que habitan en coexistencia no pasiva con quienes las observan y crean, tal relación vital hace que podamos pensarlas y sentirlas *entre* nosotros.

Nuestra experiencia de visualidad, por lo dicho, pareciera ser un más acá de lo simbólico y material de las imágenes, situándonos “a mitad de camino entre lo que Thomas Kuhn llamó un ‘paradigma’ y una ‘anomalía’” (Mitchell, 2009a, p. 21), es decir, situándonos en una experiencia de tránsito perplejo que conlleva el oteo de señales que abren una comprensión de la imagen desde diversos ámbitos. La experiencia visual es una de estas señales en nuestro camino, ella nos pone en aviso que la imagen —en sus modos infinitos, asociativo, interactivo— plantea una representación performativa que deja a la mimesis, a la perspectiva o al punto de fuga como asuntos

auxiliares, periféricos. El modo en que experimentamos el funcionamiento de la imagen, intuye lo paradigmático y al mismo tiempo lo anómalo —en el sentido kuhniano de condición necesaria para la conducción de sustituciones paradigmáticas por fecundidad, solidaridad, ampliación— que es habérselas con imágenes que han sobregirado las concepciones clásicas de la representación visual, o sea, han sobregirado aquella “norma de ordenamiento que arraiga su poder en el contenido visible y en la capacidad para establecer vínculos de correspondencia con aquello que se busca representar (Soto Calderón, 2020, p. 97). La imagen y su representación en despliegue rupturista, no es aquel campo o red de relaciones homogéneas, ese yermo “atravesado por una necesidad significativa en la que el pensamiento proposicional busca reconocerse” (Hernández y Quijano, 2018, p. 198-199). Al contrario, tiene que ver más “con transformar el vínculo con lo determinado, con dejar de producir con vistas a generar efectos, con desarticular la cuestión del lenguaje del cuerpo expresivo que traduce pensamientos y emociones en gestos y actitudes” (Hernández y Quijano, 2018, p. 79). Las imágenes en la actualidad no son una copia fiel o una promesa de representación o espejos de realidad, no son la causa de un efecto, un objetivo que se transforma en un fiel retrato histórico o una especificidad alegórica de un hecho. La cultura visual nos muestra imágenes que son una anomalía que —paradójicamente— no rechaza ni elimina el paradigma clásico de la representación, ni son solo la instalación paradigmática de la imagen infinita, relacional, interactiva, sino un sobregiro fecundo, ampliado de todo aquello. La imagen ha sabido integrar en solidaridad todas las formas de visualidad, desde las figuras rupestres hasta las imágenes en tres dimensiones, dejando en claro que si algo paradigmático tiene la imagen contemporánea, es más bien su temporalidad antes que las formas o los contenidos que transporta, ella “se ocupa de la temporalidad, ya sea recordando un pasado perdido que debe recuperarse y presentarse de nuevo, como el presente percibido de una representación en ‘tiempo real’” (Mitchell, 2019a, p. 85). La imagen en su constante ahora, está siempre *por venir*, ella se desplaza acercando, devolviendo o

imaginando figuras del pasado, del presente y del futuro. Esta integración temporal de la imagen en sus modos de representación, la produce con total naturalidad en la escena de su actual paradigmática-anomalía representacional, quizá porque no deja de estar emparentada —legítima o ilegítimamente, da igual— con el posmodernismo que “nos ha ofrecido el *pastiche*, la apropiación, la alusión irónica, un arte dirigido a los espectadores que tienen más posibilidades de quedarse desconcertados que deslumbrados y cuya sed de placer visual parece quedar deliberadamente insatisfecha” (Mitchell, 2019a, p. 214).

Las nuevas disposiciones u orientaciones sobre la representación visual, poseen bastante de los modos en que se presenta la famosa pintura *Las Meninas* de Velázquez, a saber, como una imagen que “nos saluda, nos llama o se dirige a nosotros, mete al espectador en el juego, envuelve al observador como objeto para la ‘mirada’ de la imagen” (Mitchell, 2009a, p. 72). Las imágenes, sea del modo que sea, han superado antiguas técnicas antes miradas con asombro, por ejemplo, las del trampantojo renacentista y barroco. A pesar de ello, si algo sabemos de las imágenes es que hoy no sabemos de dónde vienen ni hacia dónde se dirigen, a quién miran o si en verdad miran. Porque al igual que los proyectos visuales del artista español Isidro Blasco, las imágenes entran en relación con el espacio compartido a modo de romper la mirada y desorientarla, produciendo nuevos espacios, tiempos, rutas y volúmenes que animan una democracia radical entre la participación, el diálogo y el disenso. En términos más estrictos, la imagen que hoy nos sale al encuentro, evidencia un sentido y una teoría de la representación que no está fuera de la imagen sino dentro de los tiempos que nos presenta, representa un tiempo de desacuerdos aglutinados. Su superficie es un terreno multidimensional y heterogéneo, que permite comprender a este modo de representación visual como una estructura materialmente visible que apela a una riqueza de

sedimentos, huellas de temporalidad, intercambios y fragmentos que se hacen presentes “en el proceso continuo de reunir, de coser y romper” (Mitchell, 2009a, p. 361).

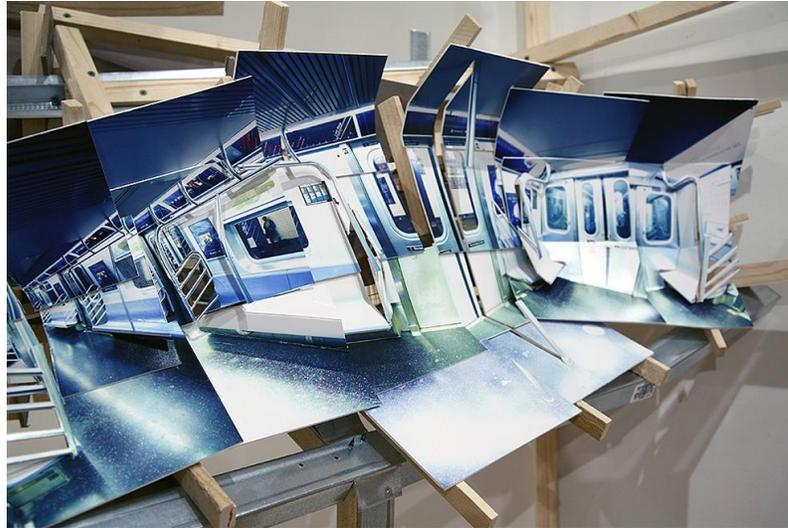


Figura 4. Above and Under L-Train. Autor: Isidro Blasco. Año: 2016. Fuente: <https://isidroblasco.com/>



Figura 5. Above and Under L-Train. Autor: Isidro Blasco. Año: 2016. Fuente: <https://isidroblasco.com/>

La representación visual que tuerce las formas clásicas de límites, intencionalidad, perspectivas, singularidades y referentes claros, para W. J. T. Mitchell (2009) es una estructura o una colcha inestable, reversible y dialéctica compuesta de diversos fragmentos, que al mismo

tiempo se presenta “rota, “doblada, arrugada, cubierta de manchas accidentales, huellas de los cuerpos a los que ha cubierto” (p. 361). La imagen contemporánea y su forma de representación, nos trae a presencia un régimen de figuralidad sensible en “el que se cruzan los modos de ver y de saber, la mirada y la producción de conocimiento de la imagen, abriendo una franja indescriptible en el que vacilan las formas del decir o las codificaciones retóricas” (Hernández y Quijano, 2018, p. 199).

Si hoy los conceptos de copia, autenticidad o unidad nos parecen ajenos, es porque en parte han sido solo un proyecto acoplado a la imagen, una labor ontológica que pensó a la imagen como un ente en correspondencia a un ser llamado original, realidad, real, referencia, equivalente. Las imágenes en su devenir asociativo, nos hacen entender que lo real no es “algo que les pertenece por naturaleza” (Mitchell, 2019a, p. 68), ni tampoco significa el desplazamiento total de lo que llamamos referente o realidad, sino la puesta en duda, la torsión o el sobregiro ante situaciones de hiperrealidad, realidad aumentada, supra-representación. Bajo esta lógica, lo trazado por las imágenes no sería la pérdida de un otro de realidad localizable, más bien hablamos de la revelación de otras realidades de visión antes inaccesibles. En palabras de Mirzoeff (2003), comprendemos que la función principal de las imágenes que a diario están *entre* nosotros y no frente a nosotros, está en “probar y dar sentido a la variedad infinita de la realidad exterior mediante la selección, interpretación y representación de dicha realidad” (p. 66). Una imagen traslada, acarrea mundos, presenta nuevas miradas y al mismo tiempo opera en la mediación de la realidad compartida que nos vamos representando. Ejemplos en torno a lo anterior son las prácticas del video arte, los espacios virtuales comunitarios que nos plantean los videojuegos *online*, también la mirada del dron militar que auxilia los objetivos de la infantería.

Por lo señalado, vemos que no es tan sencillo abrir la pregunta por las imágenes. Pero de una u otra manera, debemos simplificar este ejercicio teórico sobre *qué son las imágenes*. Un modo de comprender a las imágenes en su modo de representación, sería dibujarlas en tanto compendios de una mirada de mundo, de una época, de una situación (Mitchell, 2020a). Bajo esta idea, la imagen se nos presenta como una condensación de lo visual que no habla de sí misma ni de otros necesariamente, sino del proceso visual reunido en su diversidad: representación, soporte, ilusión fantasmática, instintos pulsionales, alteraciones, vistas, giros. En rigor, la imagen sería un “esquematismo visual [que] establecería las coordenadas de lo visto y lo no visto, lo deseable y lo abyecto” (Castillo, 2020, p. 19). Al reparar en este modo de comprensión de la imagen, nos damos cuenta que ellas ponen en entredicho “lo inevitable de la investigación sobre los límites de una noción puramente visual de la imagen y del propio concepto de los medios visuales en cuanto tales” (Mitchell, 2020a, p. 102). Por lo que cualquier reducción de las imágenes en un sentido perceptivo, medial o figurativo, nos aleja del significado mismo de la imagen en una cultura visual como la vivida. Qué entendemos por imágenes, es la pregunta que trae y abre los objetos materiales como inmateriales propios de ellas, ya que al decir imagen/imágenes nos podemos estar refiriendo a *lapses* mentales, poemas, mapas, momentos políticos, recuerdos, tonalidades sobre algún fenómeno natural, obras de arte, sueños, el conjunto de elementos presentes en el interior de una pantalla. Es por este maremágnum visual que Mitchell (2011) nos motiva a pensar, en una amplia familia de imágenes “que ha migrado con el tiempo y el espacio y en cuyo tránsito ha sufrido profundas mutaciones” (p. 110). A partir de aquí, podremos hablar de imágenes gráficas (pinturas, estatuas, diseños), imágenes ópticas (espejos, proyecciones), imágenes perceptivas (datos sensibles), imágenes mentales (sueños, recuerdos) e imágenes verbales (metáforas, descripciones). De esta diferenciación, notaremos que cada tipo de imagen pertenece a una actividad o práctica cultural —y por cierto que a ninguna— o a algún ámbito físico o psíquico, obra de algún ingenio

o de aparatos tecnológico de reproducción, actuando —cada una disensualmente— en cuanto agentes intermediarios entre nuestra mirada y los objetos, las cosas y el mundo. El carácter inmaterial asociado a toda imagen, les permite circular a través de numerosos materiales concretos haciendo que la intermediación sea estable e inestable, supuesta o correlacional, llevándonos a pensar que la imagen es indestructible e infinita, haciendo ver a los soportes como instrumentos irrelevantes del proceso visual, ya que “la destrucción física de una imagen parece tener como consecuencia la producción de incluso más energía visual, comenzando por el espectáculo mismo de su destrucción” (Mitchell, 2011, p. 74). Ante esta suerte de verdad respecto de la imagen, toca decir que tal potencia indestructible está en que son formas que presentan “una aprensión e interpretación multisensorial” (Mitchell, 2011, p. 115). Sin embargo, de nosotros depende si alzamos el poderío de la imagen a la hora de significaciones pedagógicas y/o hegemónicas, pues su agencia de posibilidades expresivas o sus extremados dotes seductores, que pueden circular de memoria en memoria, de escenario temporal a otro escenario temporal, de materia en materia, como hemos dicho más arriba, parecen infinitos. Esto último, estaría lejos de resolverse en una toma de posición determinista ante las imágenes, que nos lleve a un juego político moral entre amigos y enemigos, entre un sí o un no dependiendo de su tendencia liberadora o vigilante. Tal vez el ejercicio de abrirnos a una lógica de matices y equilibrios, posibilite una comprensión mixta de la imagen “como un instrumento para la manipulación y, por el otro, como una aparentemente autónoma fuente de sus propios propósitos y significados” (Mitchell, 2020a, p. 435), y como hemos puesto de sobre aviso en lo corrido de este apartado, en no ver a las imágenes en tanto simples “instrumentos retóricos y comunicativos o como ventanas epistemológicas de la realidad” (Mitchell, 2020a; p. 436).

Desde lo anterior, vemos que nuestra tesis se mueve entre el reconocimiento de imágenes gráficas en un contexto particular y el reconocimiento de imágenes mentales materializadas en imágenes verbales. Al eliminar “la idea de que hay algo necesario, natural o automático en la formación tanto de imágenes mentales, como de las materiales, entonces podemos [...] situarlas” (Mitchell, 2011, p. 120) en el orden de un mismo espacio funcional de interpretación. Este hecho implica también el reconocimiento de un punto constante en el orden de la visualidad, a saber, la inevitable contaminación cruzada entre palabra e imagen. Esta relación “refleja, dentro del mundo de la representación, la significación y la comunicación, las relaciones que establecemos tanto entre los símbolos y el mundo como entre los signos y sus significados” (Mitchell, 2011, p. 151), por lo que radicalizar la diferencia entre imagen y palabra, sobre todo cuando la comprensión de una es la inevitable comprensión de la otra, sería un error puesto que “es mediante el diálogo entre representaciones verbales y pictóricas como creamos gran parte de nuestro mundo” (Mitchell, 2011, p. 154). La importancia de esta estrecha e histórica relación entre imagen y palabra, que va desde el ícono bizantino hasta el cómic en formato *e-book*, potencia y amplifica el vínculo de relaciones que se establecen en la diversa familia de imágenes, observación que puede resultar “en muchas más cosas que la similitud, la semejanza o la analogía” (Mitchell, 2009a, p. 84). No habiendo necesidad de reducir las imágenes a sus orígenes o fundamentos, diremos que esta tesis de comunicación política se mueve en una composición de mixturas, una combinación de códigos y discursos, sensaciones y ensueños, construcciones y destrucciones de mundos. Nos movemos entre imágenes gráficas e imágenes verbales, las cuales superan, a diferencia de las imágenes mentales, los espacios de lo privado y subjetivo. Por lo que tratamos con imágenes que se encuentran *afuera*, que son parte del espacio público, que han alcanzado tal grado de materialidad en sus representaciones que nos dicen algo de la naturaleza de las cosas sociales y políticas, por cierto, en el entendido que no son imágenes puras o correspondientes a un medio o soporte en

particular. Tales imágenes, que atenderemos en el capítulo tercero, han sido invitadas a decirnos algo en torno a nuestro objeto de estudio, ellas superan el entendido instrumental de una imagen. En suma, se autocomprenden fuera de la imagen como “una representación gráfica y pictórica, un objeto concreto y material, y que nociones como imágenes mentales, verbales o perspectivas son desviaciones impropias de dicho sentido” (Mitchell, 2011, p. 136). Nuestro desafío, por lo anterior, ha sido entrar en conversación con imágenes que atraviesan las nociones clásicas de representación, construyendo mediante la multitud y el entrecruzamiento gráfico, mental, textual y político, superficies de anidación totalmente abiertas para la reflexión político-estética que, en su devenir espontáneo, asumen acciones de disenso y se valen de los bordes, de los márgenes y periferias para devenir un riesgo cargado de politicidad. A fin de cuentas, mostrar que toda imagen, desde una operatoria político-estética que construye imágenes para la comunicación política, es teórica y virtualmente una imagen política.

Dejar descansar el sentido pictórico de la imagen o nociones específicas sobre las imágenes, argumento que más menos hemos dejado estipulado en las líneas anteriores, es una puesta en marcha de la imagen como signo básico de nuestro tiempo. Por lo que unidad iconológica (*iconologic unit*) sería un término adecuado para definir las en estricto y en general (Mitchell, 2011). Esto permite que una observación de la especificidad de las imágenes, está tanto en observar sus cualidades sensoriales que le son intrínsecas como también detenerse en sus significaciones culturales, por cuanto las imágenes son y están en capacidad de ser percibidas sin el aprendizaje de códigos previos. Una imagen es percibida de manera directa, luego nos percatamos que otros elementos la acompañan en su representación, luego nos percatamos cuál es el medio que la ha transportado (Gori, 2017). Esto quiere decir que lo primero que vemos en una imagen es su relación o parecido con algo, luego vemos el medio, el soporte, el cuadro que la enmarca. Este encuentro

primerísimo con la imagen, es el encuentro con una semejanza, con algo específico como también con una forma artificial mixta de similitudes y/o diferencias. Las imágenes están contaminadas de semejanza con el lenguaje, con las experiencias, con otras imágenes, es por esto que ellas nunca son portadoras de algo inmaculado, por más que lo simulen o afirmen, sino de algo que ya de alguna manera estuvo presente pero que está detenido en el incesante movimiento de la imagen. En el espacio de vacío entre la imagen y el medio o soporte que la muestra, reconocemos la presencia de nuestra corporeidad, en particular de nuestra mirada. En este interregno cobran significado los elementos que hacen presente los tiempos de la imagen, que la hacen semejantes a una realidad social, política, cultural. El rostro de las imágenes tiene un parentesco, en el vemos el habitar de un momento, de una palabra, de un hecho, aunque estos estén degradados, manchados, pixelados. Este momento de reconocimiento es “lo que hace a la imagen legible como tal, y lo que provee el hilo de continuidad con variaciones, desviaciones y diferencias que posibilita ver las imágenes cambiando [...] de una identidad a otra” (Mitchell, 2019a, p. 39). A pesar que la imagen “parece flotar sin ningún medio visible de soporte, como una aparición fantasmática, virtual o espectral” (Mitchell, 2019a, p. 117), siempre está en relación con algo que la porta, la transporta, la media. Si observamos bien, nos percatamos que siempre una imagen está asociada directamente con un cuadro, un texto, una pantalla, un momento político, o sea, con aquel objeto material que puede ser quemado, rasgado, doblado, apagado, destruido (Mitchell, 2019a). Tales objetos materiales permiten que la imagen sea visible, le convidan una suerte de hábitat. Mitchell (2019a) para definir imagen recurre a su idioma nativo, el inglés. Al ser planteado el asunto desde lo idiomático, entran en juego dos palabras claves: *image* y *picture*. La primera, en cuanto nosotros la comprendemos desde el castellano como imagen, es lo que aparece en la imagen material, es decir, en la *picture*. Una *image* no puede ser colgada como una *picture*. La *image* puede transitar de *picture* en *picture* como el Becerro de Oro que “se materializa al principio como escultura, pero

reaparece como objeto de descripción en la narrativa verbal y como imagen en la pintura. Es [la *image*] aquello que puede copiarse de una pintura a otro medio, una fotografía, una diapositiva o un archivo digital” (Mitchell, 2019a, p. 27). Una imagen por tanto, viene a ser una relación con un objeto material y una semejanza, esta relación es tan íntima, estrecha, que vemos a “las imágenes como eventos o sucesos más que como objetos, con el fin de registrar su temporalidad a menudo fugaz” (Mitchell, 2019a, p. 37). Las imágenes además de ser “entidades fantásticas e inmateriales que, cuando se encarnan en el mundo, parecen poseer agencia, aura, una ‘mente propia’” (Mitchell, 2019a, p. 142), son la presencia de una imagen siendo digital o escultórica, mental o verbal. Una revuelta social localizada en la calle será el cuadro, el soporte, la *picture* de una imagen en levantamiento rebelde, imagen que desea hacer visibles un tiempo de quiebre, de riesgo político. Al desaparecer la *picture*, el soporte material de la revuelta, lo que queda es su *image* que sigue alterando las coordenadas de lo común, de lo hegemónico, que continúa circulando de soporte en soporte como una imagen política rebelde. En concreto, podemos plantear que una revuelta es una *picture* que contribuye con la circulación, ya sea para el debate político-estético o no, de una *image*.

Al guardar la imagen cierto carácter espectral o fantasmático en estrecha relación con un objeto material, no solo es la afirmación de ser una unidad icónica que finge, simula o representa ser otra unidad o signo de inmediatez y presencia, sino también una forma de valor de cambio que permite la circulación e intercambio de objetos, miradas, palabras, tonos. La imagen en relación a un objeto material porta y transporta, es el reconocimiento de un momento que se hace legible, provee un “hilo de continuidad con variaciones, desviaciones y diferencias que posibilita ver las imágenes cambiando [...] de una identidad a otra” (Mitchell, 2019a, p. 39). De aquí que entre en escena la idea de ver a las imágenes como extrañezas familiares, nunca nuevas, siempre *i*-reconocibles, y de aquí transferibles en las escalas de valoración: amadas u odiadas, apreciables o

menospreciables, fetiches o tabús. Al encarnarse en el mundo a través de un soporte material o medio, con el tiempo van adquiriendo valoración u olvido, introducen nuevos valores y amenazan otros, de una u otra forma, marcan el ritmo, los tiempos de un colectivo humano. Esto de cierto modo, no solo por dejarlas jugar como lideresas en la significación del mundo, *costume design* de santos y bestias, también porque ellas de cierto modo producen algo en quienes las alzan, comparten o intentan destruir. La estima respecto de las imágenes las hace verdaderos actores, personajes políticos, fenómenos paralelos o participantes fundamentales en la historia de la humanidad (Mitchell, 2011). Los modos de valoración asignados a las imágenes, no ajenos a los vaivenes emocionales, nos permite reiterar que la asociatividad de las imágenes con los asuntos sociales, conlleva la idea de que ellas también son “una existencia colectiva simultánea en generaciones o períodos más o menos diferenciados, dominadas por esas grandes formaciones de imágenes que llamamos ‘imágenes del mundo’” (Mitchell, 2011, p. 127), las cuales por su alta valoración las ubicamos en el centro de los debates o “en la interfaz de los conflictos sociales más fundamentales” (Mitchell, 2011, p. 142). Así, las imágenes y su plusvalía son las que hacen interesante una crisis político-social, ya que es la naturaleza humana la que establece su identidad tanto colectiva como histórica “creando a su alrededor una segunda naturaleza compuesta de imágenes que no sólo reflejan los valores conscientemente intencionados de sus creadores, sino que irradian nuevas formas de valor forjadas en el inconsciente colectivo y político de sus espectadores” (Mitchell, 2020a, p. 142). De este modo, no es complejo comprender que las imágenes “cambian la manera en que pensamos, vemos y soñamos. Reactivan nuestra memoria e imaginación, trayendo nuevos criterios y deseos al mundo” (Mitchell, 2020a, p. 126). Esto es aún más evidente, cuando reparamos que las imágenes están “marcadas por los estigmas propios de la animación y la personalidad: exhiben cuerpos físicos y virtuales [...] Presentan no solo una superficie, sino un rostro que enfrenta al espectador” (Mitchell, 2020a, p. 181-182).

Al fijarnos que su trato es paralelo a un personaje cargado de significación social, notaremos que nuestro trato cotidiano con las imágenes es una constante puesta en valoración hacia ellas: “se ve borrosa”, “le falta color”. Pero tal ejercicio lo que descuida, es que a lo que le estamos dando valor no es a la imagen, sino al objeto material que la porta —“la pintura en el cuadro no le hace mérito a la imagen del mundo medieval”, “la televisión no mostró el verdadero rostro de la corrupción”. La imagen, por así decirlo, es víctima del medio que la muestra, porta o transporta. La imagen en su infinidad de modos, posee algo que los soportes materiales, las *picture* de manera efímera o radicalmente no poseen: el hecho de que son inseparables de lo cotidiano y de los acontecimientos históricos. Allí las imágenes tienen “valor, pero de algún modo es más escurridizo que el valor de un cuadro o de una estatua, del monumento físico que lo ‘encarna’ en un lugar específico” (Mitchell, 2020a, p. 116). La *picture* materializa un hecho, pero la imagen es la que no se olvida, la que transfiere para otras épocas tal situación, fenómeno, momento. Por cierto que apreciamos más una obra de arte que la idea imaginada *sobre* un concepto o hecho político, más el filme documental *sobre* la naturaleza que la observación de un árbol en la superficie del agua, dando a la imagen, por más indestructible que sea, el sentido de “una entidad extremadamente abstracta y bastante mínima que puede evocarse con una simple palabra” (Mitchell, 2019a, p. 27). Sin embargo, el poder traer a la vida una imagen con solo ser nombrada, es lo que la hace cognoscible y reconocible no solo como objeto sensible, también como objeto de valor, o sea, “un síntoma, por supuesto, de su indispensable rol en la vida humana” (Mitchell, 2020a, p. 367). Por lo cual la imagen, si usamos terminología heideggeriana, entra en valor porque la consideramos como algo que *está* en el mundo. Su presencia, utilidad y valoración permiten que la consideremos un *ser-con* la vida social y no anexa a esta. Sea esta asociación literal o figurativa, podemos ver que la imagen no solo está cruzada por la valoración, también por “la presencia del deseo, de la atracción, de la necesidad y del anhelo” (Mitchell, 2020a, p. 368).

Llegados hasta aquí, en que hemos definido imagen fuera de los marcos clásicos de la representación, Mitchell (2020a) nos propone una práctica crítica que “golpee a las imágenes con fuerza justa para hacerlas resonar, pero no tanto como para destruirlas” (p. 31), lo cual significa dejarlas hablar. Al golpear a las imágenes, se observan ondas que hacen presente un abanico de vitalidad, mostrándose como signos portadores de vida, sin más, “impulsadas por el deseo y los apetitos” (Mitchell, 2020a, p. 29) y custodias respecto de lo que ellas querrían. Este modo de acercamiento a las imágenes, permite no solo dar cuenta de sus elementos sensibles a la vista, “sino también su silencio, su reticencia, su estado salvaje y su obstinación sin sentido” (Mitchell, 2020a, p. 32-33), que en cierta manera es el deseo de ellas por ser vistas. Toda imagen quiere ser vista, ya no son presas de su carácter subalterno en lo social, cultural y político, ellas saben de su ubicación. Ninguna imagen calla o puede ser callada, fijar límites sobre ellas parece algo ilusorio. Insistir en la metáfora o tropo verbal respecto de que las imágenes están vivas, no solo es perseverar en que las imágenes están dotadas de deseos, es también convocar las figuras de los deseos humanos que se mueven entre la fascinación y el fastidio, la creencia y el conocimiento, que como “objetos singulares de anhelo y carencia, como figuras de la búsqueda del placer, paradójicamente dan rienda suelta a una multitud de imágenes, a la plaga de las fantasías” (Mitchell, 2020a, p. 97). Esta insistencia adquiere la forma de un lugar de encuentro, idóneo para dibujar la relación entre deseo e imagen: “el deseo generando imágenes y las imágenes generando deseo” (Mitchell, 2020a, p. 86). Por cierto, no para la personificación del deseo en las imágenes o las imágenes como objetos mágicos, sino “imágenes del deseo impersonales, incluso inanimadas, como un tipo de atracción gravitacional o magnetismo” (Mitchell, 2020a, p. 89) que ponen en transacción no su poder o significación, sino todo lo contrario, más bien su carencia de poder que solo desea la escucha, “en última instancia, que simplemente que se les pregunte qué quieren, teniendo en cuenta que la respuesta muy bien puede ser ‘nada’” (Mitchell, 2020b, p. 203).

La imagen que se muestra en nuestro tiempo y su observación, no pueden estar lejos del deseo como problema y de una exploración aguda de todo el esquema propio del proceso visual. En tanto unidad icónica condensada, la imagen observada y pensada se nos aparece cual ofrecimiento de un gesto asociativo con la vida, infinita, plástica, antipaternalista y emancipatoria en sus modos representacionales. Impulso hiperbólica en la vida compartida, retrato vivo, o mejor dicho, rostro vivo que apuesta por pulsiones transformadoras de intenciones profundas en la oblicuidad y lo fantasmático. Por tanto, dejar que se muestre en toda su animosidad es no solo hacer resonar sus contenidos visibles y ocultos, también es dejar que hable, que se explique en toda su política de alteración de los ordenes de dominación en general. En este sentido, imagen y política proceden juntas, se confunden elevándose a procedimiento de riesgo político disensual que quiere ser *image* en una *picture*, también una *image* que desea, por su marcado carácter emancipatorio, saltar de *picture* en *picture* y dejar huella, trazos, marcas, tonos, miradas en la historia. La imagen contemporánea, sea la observada como la construida, conserva la condensación de una estrategia de acción estética directa e indirecta de aceleración y ralentización de los tiempos, estrecha o amplía los espacios de representación, encadena y desencadena conflictos y nuevos valores, ajusta miradas y muestra otros modos de observación. Por todo aquello la imagen se nos muestra política, es siendo siempre en su aparecer una imagen política, puesto que se da como un momento de significación que pone en relación cuestiones de mirada y vuelcos de mirada. La imagen en su accionar político que pone en tela de juicio los fundamentos, los orígenes, los dogmas y fetiches, agudiza los paradigmas del ver, del construir y destruir estético y político, en corto, pone en justicia su propio deseo y *ethos* de representación y mirada. De aquí que cuando estamos frente a una imagen, pareciera abrir delante nuestro un compendio de tensión y disputa, una tierra en nada llana sino arrugada, manchada, por así decirlo, hija de los modos posmodernos de representación. La imagen contemporánea, sea cinematográfica como teórica, digital como análoga, en todo su

despliegue político aumenta y pone en escena su carácter diferenciador de la realidad y lo dado, en ella el tiempo es complejo y las formas múltiples. Plasma su deseo de ubicarse en el centro de una cultura que la usa y observa, para mostrar todo lo indecible que puede llegar a ser la representación fuera de los marcos clásicos. La imagen es la puerta a la política del conflicto, se dan juntas y se pueden pensar juntas, ninguna es norma sino mares iracundos, emancipación. Imagen es imagen política, imagen institucional es imagen política del dogma, la administración, los fetiches, los límites, la clásica y empalagosa representación policial.

La imagen política que muestra una revuelta social, sea construida o recogida, teorizada o plasmada en fotografía, condensa una relación de conflictos entre justicias e injusticias, o sea, como hemos aventuramos en la introducción de esta tesis, una imagen en la cual se yuxtaponen y estabilizan los elementos sensibles de un cotidiano revuelto en sus coordenadas. Una imagen política ha dejado atrás los sometimientos y ensaya de manera colectiva el despliegue de otras formas de representación, tal vez de un quemante o efervescente sueño emancipado que desea circular infinitamente. La tarea de construcción visual de una revuelta, juega en mostrar el ver de la revuelta misma en cuanto momento político ajador del cotidiano y del orden dominante en función de la cultura visual reinante: ¿qué dicen las imágenes de la revuelta y los sujetos y las palabras contenidas en ellas? ¿qué derriban y qué alcanzan? ¿el compendio de esta cultura visual en alzamiento rebelde podrá permitirnos mostrar una imagen política que contribuye con los ánimos de una política radical emancipada? Estas preguntas, que nos hemos dado en la tarea de construir una imagen política de la revuelta chilena de octubre 2019. Esta construcción debe ubicarnos y representar un momento político alzado, histórico, paradigmático en su emancipación, por último, rastrear en ello una imagen de imágenes, una metaimagen, que hable reflexivamente del momento

político y de la imagen política desde donde brota, por así decirlo, hablar de la revuelta en sí misma, desde ella misma como imagen de imágenes y de un otro alzado.

Capítulo 3

3.1.- Contexto de una revuelta social

Hay años que podemos caracterizarlos desde diversos marcos socio-políticos, ya sea porque se dieron luchas populares en diversas ciudades en favor de derechos civiles para su población, ya sea por las escaladas de violencia en algunos estados autoritarios. Es así como 2011, por ejemplo, fue señalado como un tiempo de emergencia respecto de los movimientos sociales encadenados a la era de internet (Castells, 2016). Dentro de lo que nos convoca, 2019 puede caracterizarse como un año múltiple en episodios de confrontación y reorientación en el plano social y político para muchísimos grupos, fracciones y multitudes generalmente anónimas. Un año de fuertes y profundas manifestaciones, en que sus protagonistas, a modo de contrarrestar la agenda administrativa del poder político, generaron una serie de imágenes propias de levantamientos civiles. No se libraron de esta arremetida, ni el sistema neoliberal ni los autoritarismos confesionales.

América Latina, Europa, Asia y Medio Oriente durante 2019, generaron verdaderos cuadros insurgentes que no negaron desde sus segmentos populares, como diría Nicholas Mirzoeff (2016b), su derecho a mirar, es decir: la posibilidad, desde sus rudimentos y pasiones, de configurar nuevos modos de visualidad respecto del mundo y al mismo tiempo producir juegos de mirada colectivas, colaborativas en la creación de redes y archivos de libre acceso. Fueron alrededor de diecisiete *pictures* rebeldes, diecisiete países en los cuales cientos de miles de personas asalariadas y desempleadas, grupos religiosos, inconformes, estudiantes y organizaciones sociales se tomaron las calles de importantes ciudades como verdaderos soportes. Más de 200 mil personas se reunieron en Praga, exigiendo la renuncia del primer ministro Andrej Babis; el *mouvement des gilets jaunes* —los chalecos amarillos— se consolidó en sus demandas contra las políticas del gobierno de Emmanuel Macron; en el Líbano, fuertes manifestaciones se produjeron en respuesta al intento del

gobierno por aplicar un impuesto a *WhatsApp*. En grandes metrópolis del llamado aún tercer mundo o sur global —El Cairo, Bagdad, Hong Kong y Yakarta— la protesta social, de las cuales estas sí se pueden caracterizar de revueltas sociales, no solo se sintió con fuerza en su interrupción temporal y espacial de las coordenadas inmanentes y digitales, sino que en estas particularmente se pueden engendrar análisis visuales detallados de sus hechos. La cultura visual imperante en las grandes metrópolis, permitió que las disidencias, muchas de ellas venidas de los márgenes sociales y en resistencia al poder central, pudieran tomarse las plazas públicas y los espacios propios de la oficialidad dominante, al tiempo que una multitud de píxeles y microdatos polífonos condensaron imágenes de alta politicidad, presentando símbolos y referentes alternos, por cierto, promotores de la agitación contra el montaje visual y discursivo de lo gubernamental y lo *massmediático*. Las resistencias alzadas en revuelta aparecidas en 2019, demuestran una fuerte autovaloración identitaria, denotando sensibilidades políticas y culturales alejadas de cualquier homologación o rutina representacional.

Una cultura visual en protesta como la de 2019, en que las formas expresivas no están ancladas a una experiencia dada o a una cultura determinada, sino más a un pulular dinámico y fugaz de representación, no puede ser observada y posteriormente delimitada a una concepción interpretativa cercana al dato sociológico, a la mirada universal o a las agendas mediáticas, más bien espera un desplazamiento de mirada, un mirar que observa esas imágenes desde lo que ellas quieren mirar, desear mirar. En tal sentido parece representativo de lo dicho, un artículo publicado en el afamado periódico *The New York Times* durante octubre de 2019, titulado “*From Chile to Lebanon, Protests Flare Over Wallet Issues*”⁶. En tal escrito llama la atención, un concepto que pretende significar la ola de protestas y manifestaciones a nivel global durante tal año, pero en

⁶ <https://www.nytimes.com/2019/10/23/world/middleeast/global-protests.html>

particular la chilena. El concepto utilizado fue *small pocketbook items*. Concepto algo intraducible al castellano, pero que puede comprenderse como la puesta en conocimiento de que las manifestaciones a lo largo del tercer mundo, tienen un patrón común que hace posible su efervescencia, a saber: los ítems económicos de la vida diaria, esos que afectan el bolsillo de los más postergados —aunque sean 30 pesos como en el caso de Chile, aunque signifiquen una pequeña alza en un bien tan de uso cotidiano como son las cebollas en el caso de India. La anterior mirada periodística, creemos, esquiva el valor estético-político respecto del mundo complejo y particular que son las acciones colectivas devenidas en manifestaciones masivas, protestas y propiamente las revueltas sociales en una cultura altamente visual como la contemporánea. Es por ello que tomando como acción crítica de encuadre los estudios visuales y ejercitando una comprensión interdisciplinaria de la comunicación política, podemos aportar con otros, por así decirlo, insumos de interpretación, de análisis, descripción y construcción visual de los hechos, objetos, fenómenos sociales alzados, violentos y puntiagudos para el cánón decimonónico.

Entrados en octubre de 2019 en Chile, debemos descansar la mirada sobre la mañana del día diecinueve. Los chilenos y las chilenas, particularmente de sectores medios y acomodados, temprano por la mañana leían en portada del periódico El Mercurio, lo que ya desde la madrugada los canales de televisión, *streaming* de internet y radioemisoras anunciaron hasta el hartazgo: “Estado de Emergencia en Santiago: ola de violencia azota a la capital y siembra caos y destrucción”. Un titular sin dudas, no leído nunca por la población chilena, tal vez obra de una complicidad entre las reacciones del gobierno de turno y la editorial de tal medio de comunicación.

A esas alturas lo que comenzó como una ola menor de fuertes protestas en la ciudad de Santiago, ya era catalogado los días posteriores al 18 de octubre de revuelta social extendida a lo largo de Chile. Este amago de protestas nace semanas antes, con el llamado de los estudiantes

secundarios a evadir el pago del Metro de Santiago, esto a raíz de un alza de treinta pesos en el pasaje. A esta práctica de sublevación, pronto se le fueron sumando empleados públicos, portuarios, el profesorado, estudiantes universitarios, movimientos de barrio, colectivos de arte y trabajadores en general. Desde Santiago centro, la protesta se fue extendiendo a cada ciudad importante de Chile. Las primeras sublevaciones y posteriores barricadas, escalan a la quema de infraestructuras públicas y privadas, saqueos de locales comerciales, extendidos cortes de tránsito. Ante estos hechos, el Gobierno del presidente Sebastián Piñera declara en la madrugada del 19 de octubre Estado de Emergencia en varias provincias del país. Significando aquello militares en las calles, luego de treinta años desde el retorno de la democracia. Varias consignas a voz en cuello se podían escuchar, otras leer y observar esos días por las calles: “Evadir, no pagar, otra forma de luchar”; “Dignidad”; “No + abusos”; “No son 30 pesos, son 30 años”; “Chile despertó”. Octubre 2019 ha sido entendido popularmente como una respuesta insurreccional y de hastío ciudadano, sobre la base de demandas sociales incumplidas por parte de los gobiernos y de la clase política chilena desde 1990. A esto hay que sumarle un rechazo categórico y generalizado, al modelo económico de corte neoliberal implantado desde la dictadura militar, el cual fue “perfeccionado” durante los regímenes políticos de centro izquierda y derecha. Por ende, lo que ha sido llamado el “despertar social chileno” o “estallido social”, tendría por superficie la tendencia de un enfrentamiento entre demandas de derechos y disputas sobre recursos materiales y simbólicos, por cierto, entre la población y la administración del poder estatal de afán modernizador y profusamente neoliberal.

El ambiente de la revuelta de 2019, es la puesta en escena de sujetos concretos en total desacuerdo, que no titubearon en organizar la protesta mediante prácticas y formas de acción colectivas que produjeron “la interrupción brutal de todo un orden simbólico dado, y donde

aparecen como posibles cosas que eran absolutamente impensables” (Rancière, 2014, p. 214). Durante los meses de octubre y noviembre en particular, las calles de Chile y las plataformas de internet, lo análogo y lo digital, interrumpieron la vida cotidiana. La revuelta afirmó la aparición de un nuevo horizonte sensible de política rebelde, nunca antes visto en Chile. Octubre 2019, y como veremos en los apartados que siguen, puede ser comprendido como un reparto de representación sensible y política de los que durante más de 30 años, no han tenido parte ni lugar en el común pero que por su inmanente y visual solidaridad, alteridad, quiebre y confrontación radical con el orden dominante, sus sensibilidades autogestionadas e imaginarios contrahegemónicos, hicieron posible en la historia de Chile la presencia de un momento político emancipatorio y una imagen incendiaria políticamente tremenda. Desde el acontecer cotidiano, la revuelta chilena rompe los mecanismos de la dominación política y económica, se vale de los aparatos y modos de representación de la cultura visual reinante, para dar como resultado, al igual que toda imagen contemporánea, el despertar y el apagón de una imagen de tragedia. El cuadro de revuelta tiende a decantar a finales de noviembre, luego que la clase política, en lo más transparente de sus modos de dominación y pactos, compartiera el documento “Acuerdo Por la Paz Social y la Nueva Constitución”⁷, el 15 de noviembre de aquel año. Una serie de puntos acordados, establecidos y operados, por casi todo el espectro político, comunican a la población chilena el dictamen de una salida de orden institucional ante la revuelta generalizada. Puntos de orden que buscaron garantizar la seguridad pública y el respeto de los derechos humanos. Su objetivo consistió, como se señala en mismo documento, “buscar la paz y la justicia social a través de un procedimiento inobjetablemente democrático”, es decir, garantías normativas para la realización de un Plebiscito Nacional (abril de 2020) que permita, se pensó, encauzar a la “ciudadanía” hacia

⁷ https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/76280/1/Acuerdo_por_la_Paz.pdf

un proceso de nueva carta fundamental, es decir, una nueva Constitución marcada —ahora— por derechos sociales que permitan una superación del modelo subsidiario neoliberal, implantado durante la dictadura y maquillado tras el retorno de la democracia.

En lo que sigue, compartimos una mirada de comprensión político-estética de la revuelta social y política acaecida en Chile durante octubre de 2019. Nos ocupamos respecto de la observación de imágenes disidentes y en resistencia —obra de colectivos de arte, artistas visuales y expresiones espontáneas— que en su compendio posibilitan la construcción de una imagen política representativa de un desacuerdo simbólico y concretamente incendiario del modelo social, económico y político de los últimos 30 años en Chile. La revuelta de octubre se nos ofrece como una imagen política, una imagen en levantamiento con el orden operante de dominación, que además de alzarse desde la calle, su verdadero soporte, ella engendra y comparte una metaimagen inédita y disidente tanto para las formas canónicas de representación como para los conceptos de emancipación colectiva.

3.2.- Imagen política de un momento político incendiario

“[...] era el estallido!
Y se llenó de fuego mi corazón triste
[...] No olvidaré esa imagen”
 Carmen Berenguer

Focos de luz insignes, es decir, fuegos elevados para alumbrar otras sensibilidades y quemar el orgullo de un oasis estulto, entregado en su existencia solo a estadísticas, mitos economicistas y a la liquidación de los desacuerdos. Fuegos alzados desde las cocinas cotidianas, desde los interiores del transporte subterráneo, desde las vigas secas del aplazamiento, incineración vehiculizada entre calles y veredas marginales, hoguera funeraria de infraestructuras y emblemas de un tiempo no falto de injusticias, desafección y desigualdades. Llamas elevadas a la altura de las emergencias con mayúscula, desatando las negras liturgias del orden político y policial de un estado sobrepasado en su capacidad de entendimiento colectivo. Lo que era una ignición focal, impensada y escandalosa, se convirtió en la quema indistinta del autodenominado oasis de la región latinoamericana. Eso focal pasó a transformarse, nos recuerda la esteta y poeta Macarena Urzúa (2021), en una “imagen [de fuego] que seguro todos quienes estuvieron en Santiago, Valparaíso, Concepción, Temuco o cualquier ciudad grande de Chile desde el 18 [de octubre de 2019] en adelante, vieron y fueron testigos durante varios días” (p. 117).

El fuego es una masa de material combustible que alumbrá, quema y transmite calor. Deriva del latín *focus* y de este brotan nuestros conocidos hoguera, hogar. Es por ello que Urzúa (2021) comprende el tiempo de la revuelta de octubre, como el hogar “enfueguecido” de la protesta que

se fue convirtiendo en un permanente y cada vez más alzado cuadro incendiario, en una imagen desde donde se imprimen, producen, comparten y alzan miles de imágenes en revuelta. Cuadro o *picture* sobre el que, con el paso de los días y las semanas, se cobijaron y transfirieron diversidad de prácticas culturales y el trastoque infinito de sitios públicos —estaciones del Metro, plazas, murallas, monumentos, redes sociales— derivando en una total alteración del orden instituido y cotidiano. Los fuegos iniciales fueron trasladados —al igual que las imágenes— de ciudad en ciudad, tanto para quemar las infraestructuras públicas y privadas del oprobio como para iluminar lo que antes estaba oculto, dejado fuera, en estado de desafección generalizada o autopercebido como disidencia política, contracultura, arte político.



Figura 6. Santiago de Chile. Autor: Cherry Guzmán. Año: 2020. Fuente: Chile Despertó. La rebelión de la dignidad.

Las llamas materiales e inmateriales de la revuelta de octubre, fueron la superficie sobre la cual operó un procedimiento popular, emancipatorio, masivo y de sujetos ausentes, firmes en visualizar formas estéticas de política contingente. Hasta llegar a ser una toma de conciencia colectiva, sobre el impertérito *leitmotiv* chileno que reduce lo político al clivaje burgués izquierda-derecha, hasta llegar a ser una rayadura amplia de insatisfacción y apatía con el sistema democrático, una toma de conciencia radical que exploró respecto del frágil andamiaje de una sociedad elitista y un modelo económico con altísimos índices de desigualdad. Las llamas dibujadas, compartidas y registradas de la revuelta chilena, se esforzaron por hacer desaparecer un reparto político de semánticas atravesadas por una topografía fantasmal, existente solo en una imagen-país producida en estudio, tonalmente postproducida, desarraigada, inmóvil, frígida. Imagen construida con los retazos de paisajes inhóspitos y supercarreteras de fibra óptica. Construida solo con partes de la población, fortalecidas en su desarrollo por el uso de conceptos como competitividad, innovación, reconocimiento, calidad, sentido país. Este producto visual, mixtura entre empresariado y Estado, compuesto estético con origen en el desconcertante *iceberg* antártico-chileno de la Expo Sevilla de 1992 hasta el frívolo lema de la agencia Imagen de Chile “*creating future everywhere*”⁸, desconoció durante décadas la segmentación profunda de las partes de la comunidad chilena, solo validando simulacros tecnócratas y de marketing publicitario, no advirtiendo que en algún momento de su éxito despertaría llamaradas de alta ignición. Llamas nacidas en primera instancia por una vapuleante precarización de la vida, de la previsión social y una educación semi-mercantilizada. Llamas que se vieron con fuerza en el horizonte de anteriores protestas, marchas multitudinarias, en los petitorios de colectivos políticos, en lemas como “No + AFP”, “Educación Gratuita y de Calidad”.

⁸ <https://marcachile.cl>

Algunos intelectuales de la escena político-medial chilena, desde puntos de vista mayoritariamente sociológicos, vieron el origen del llamado “estallido social”, a partir de cierto cambio en las condiciones materiales de toda una generación desde el retorno de la democracia. En otras palabras, se habló de un desajuste estructural entre aspiraciones infladas y posibilidades reales de materializar tales anhelos, produciéndose “un rechazo a la promesa de éxito personal y colectivo que debía lograrse a través del esfuerzo y la inversión en [educación terciaria, por ejemplo], conduciendo a la integración social y a compartir los beneficios de la modernidad” (Brunner, 2021, p.92). Desajuste que desde una mirada cultural, se interpreta como un malestar generalizado por el debilitamiento de la comunidad imaginada y con ello de todas las instituciones, llevando a la sociedad chilena a “un cambio en las pautas normativas con que se juzga la distribución en la vida social y el impulso para una reelaboración reflexiva del vínculo social” (Peña, 2021, p. 48).

Aunque ocultos, segmentados en nichos y otros institucionalizados en programas y políticas gubernamentales, algunos lugares de la comunidad nos parecen que sobrevivieron a esa mirada estructural respecto de desajustes y malestares generalizados. Lugares al margen de la topografía y del dato censal, es decir, al margen del orden político céntrico y escópico de una cultura asociada a las pantallas y la opinión mediática, sean de gobierno o de rostros maquetados por el poder económico. Estos lugares, muchas veces llamados marginales o periféricos, albergaron nudos de resistencia tanto políticos en su accionar como estéticos en su hacerse presentes. Ayer se los vio en tenaz resistencia a la refundación neoliberal de Chile y a la violencia de Estado, hoy, en medio de la revuelta de octubre, se los vio resistentes al *statu quo* de un modelo socio-económico abierto en sus indignidades. Aquellos lugares y ángulos donde la gestión del aparecer toma por composición lo que está fuera del orden dominante, o sea, aquellos elementos excluidos por estar rugosos, manchados, asemejarse a retóricas del torce y el camuflaje, durante décadas se fueron agrupando

en sí y produciendo formas sensibles de resistencia marginales, que al modo de personajes de una película de Gonzalo Justiniano, tenían por tarea organizar ritos y acciones disidentes en asoleadas canchas de fútbol periféricas. En estos lugares, cuerpos o figuras de resistencia al orden dominante, habitó y habita una suerte de cultura ausente, sostenida por sujetos y objetos al margen, alejados de las grandes imágenes de unidad nacional y de toda clase de reproductividad *massmediática*, pero que en su despliegue representan y median matices dramático-simbólicos marcados por estéticas dualistas, enraizados en lo popular, estibando conceptos comunes e imágenes vinculadas a visiones de mundo fuera del orden social burgués, elitista, racional (Sáez, 2019). A pesar de su marginalidad y exclusión, lo que habita en las resistencias se observa cruzado por la certidumbre del conflicto en cuanto soporte para la convivencia. Tal supuesto nos habla de una determinada división o reparto de lo sensible, ligado de suyo a una forma política puntual y específica, un *otro* que se alza con la ayuda de soportes y modos de expresión comúnmente disponibles, un juego libre y reinterpretativo —por lo cual político— de la inteligencia y de la sensibilidad, tendiente en dibujar “la construcción de vínculos que unen lo dado a lo no dado, lo común a lo privado, lo propio a lo impropio” (Ranciere, 1996, p. 171).

Si para Eugenio Tironi (1990) entrando en los primeros años del retorno de la democracia, en el arrastre ochentero sobre el asunto, lo marginal era un lugar de resistencia, es oportuno decir que este sector o parte de la comunidad era observado, a pesar del retorno de la democracia, como un lugar de escasa unidad interna e interrelación en sí mismo, su característica insalvable era el hecho de pertenecer —condenadamente— a una posición periférica de la comunidad y a una heterónoma condición de movilidad ligada en exclusiva a las maniobras estatales. Estas características, se decía, generan en el sujeto marginal una frustración tal que comportaría y explicaría cualquier tipo de revuelta social, pero lo que acontece para el caso chileno es más bien

una “actitud de resignación” (Tironi, 1990, p. 257). Las resistencias, a la luz de lo señalado, y no necesariamente económicamente pauperizadas, se vieron, quizás por los aspectos del mismo entorno cultural, político y social, dadas al solapamiento de las heterogeneidades, en un juego tautológico de negación de su propia política de negación de lo dado, pero en resguardo, por tanto no en resignación, de un rostro melancólico en potencial capacidad coral de representar una descomunal tragedia país. Las resistencias en marginalidad cultural, política o social, operando los aparatos y estéticas ofrecidos por la posmodernidad y la cultura visual, sean de sectores postergados como de colectivos de arte fuera del foco mediático, hayan sido vistos en las masivas protestas estudiantiles de la *Revolución Pingüina* de 2006, en las protestas de Magallanes el 2011 o la movilización feminista de 2018, su persistente acontecer estuvo/está en ubicar y mostrar la sustracción de lo político, no su frustración por condición marginal. En cada puesta en escena sónica, excedida, aplastante, diferida y múltiple de las resistencias se hace presente la imagen de “una declaración apocalíptica, el anuncio de un fin y un comienzo, del fin y el comienzo de la posdictadura” (Valderrama, 2018, p. 106). Basados en lo anterior, la revuelta de octubre, en el llameante alzamiento de las resistencias, enmarcando el apocalipsis de un orden y el asomo sónico y concreto de algo distinto, se condensa la imagen de un fuego de tragedia señero, inesperado, no resignado a su puesto o sitio diseñado por el reparto posdictatorial chileno.

Las llamas de la revuelta alumbraron las temporalidades marginadas, olvidadas y no-representadas, pero también dieron luz sobre la experiencia de un tiempo sin sus dimensiones de pasado, presente y futuro, o sea, una experiencia en rigor varada a un presente de desaparición, de abandono, de olvido, ya sea tanto del trauma de dictadura cívico-militar, de las vanguardias tecnócratas neoliberales de la democracia como de sus mismas acciones políticas rebeldes. A esta apertura lumínica, le acompañó la vivencia de una herida abierta asociada a la violencia estatal y

al siempre campante control de lo compartido por parte de la clase política. En este sentido, un concepto como el de postdictadura se mostró con fuerza durante la revuelta de 2019, dejando en evidencia los pasillos y salones del reparto sensible dominante que fue descolocado, reparto siempre difícil de borrar en los modos de sus intercambios simbólicos y materiales. El tiempo de la postdictadura, interno y a la vez externo a otro concepto como el de postmodernidad, durante la escena, cuadro o imagen de incendio generalizado de la revuelta que se alza desde la calle, se representó como un momento de memoria, de melancolía, de duelo y trauma, un momento político de álgida significación estética y reinterpretación de lo que Miguel Valderrama (2018) llama “cripta mestiza”, es decir, esa paradójica inclinación del tiempo sobre el tiempo, ese redoblamiento temporal que viene a ser el período posdictatorial chileno, donde el concepto de futuro en su sentido historicista parece agotado, donde lo común es vivido en un presente estético hiperrealista, suerte de presentismo lumínico neoliberal no figurable hacia adelante, “un impedimento invencible al trabajo de transformación o figuración de la representación. Y en tanto tal, es informe, no figurable en las formas de la experiencia propias del realismo, la historia y la historicidad” (Valderrama, 2018, p. 57), pero que también viene a ser posibilidad sensible de “relaciones de significación en donde las nociones clásicas de imagen y de representación parecen haber sido desplazadas” (Valderrama, 2018, p. 64). Sin duda el tiempo de la revuelta, en tanto imagen de lo temporal que parece dejar las criptas pero no el mestizaje, permitió el devenir de las interrogantes del desmonte que traen consigo modos en los que la representación parece desdoblarse, permitiendo con ello traer a superficie las estéticas en resistencia antes ausentes, las cuales —sin tapujos ni apariencias— interrumpieron y transforman la temporalidad posdictatorial de los tres expresidentes y el presidente en ejercicio chileno durante 2019, temporalidades varadas en un presente perpetuo. Las llamas visuales y mixtas de la revuelta chilena representaron lo innombrable, lo desaparecido, lo desplazado, en suma, la tragedia de un tiempo común que se volvió imagen incendiaria, porque

supuso la posibilidad de un desmonte emancipatorio de los sin-parte en el reparto dominante, posibilidad de momento político que en su visualidad cambió las formas impuestas de lo sensible como orden de las cosas. Desmonte de lo dado como representación, que dio paso a una imagen inusual, no limitada en sus formas de representación y temporalidad, a saber, una imagen política incinerante, real e histórica.

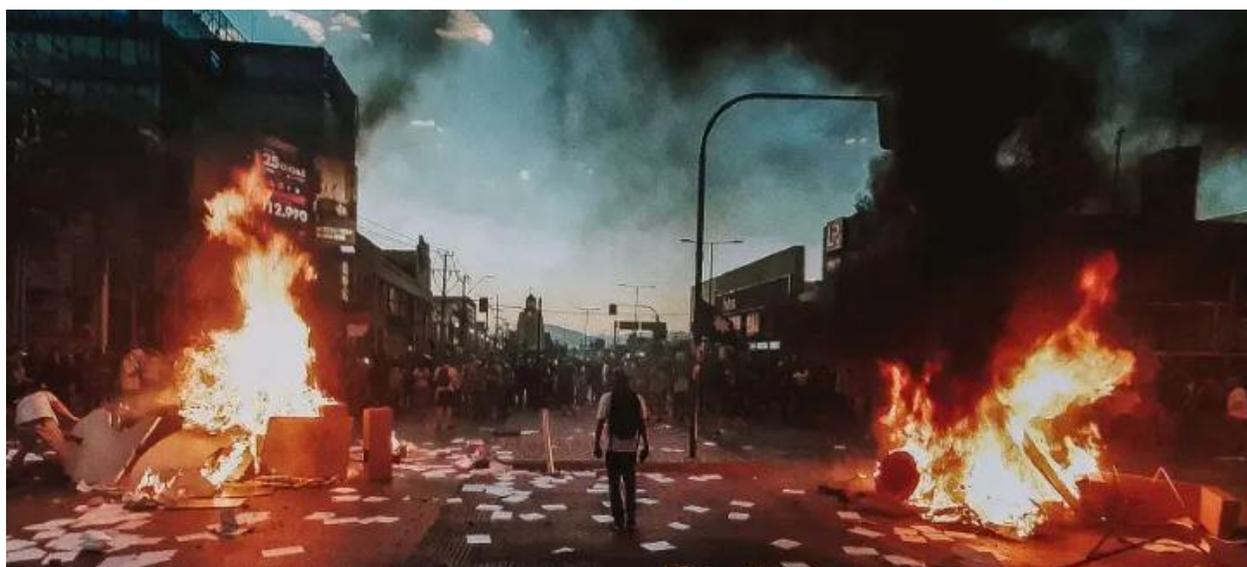


Figura 7. Comuna de Maipú, Santiago de Chile. Autor: Nicolás Rivera. Año: 2019. Fuente: <https://doi.org/10.34720/wf41-1f06>

El enrarecido oxígeno de la posdictadura chilena avivó el tiempo candente de la revuelta, que ya desde sus inicios dejó ver pancartas relativas a ello. Un alzamiento flamígero rebosante de gritos contestatarios e intercambios simbólicos irascibles, era la nota musical y el tono de color imperantes antes y después de esa fecha insignia, el 18 de octubre. Día de alta aglomeración, violencia y disturbios en la ciudad de Santiago, que luego a raíz de estas acciones la Presidencia, solo horas después, impone Estado de Emergencia desplegando al Ejército de Chile en las calles. Del mismo modo que la fuerza representacional de una imagen contemporánea, el fuego de la ya vívida revuelta chilena incineró los marcos y dispuso un hogar particularmente movedizo,

alertando que algo en la democracia chilena andaba mal, tanto así, que ni lo represivo de las fuerzas del orden desmontaron la química del fuego callejero. La *image* de un país en llamas televisado y compartido por diversos soportes, dio ánimos para una insurrección social concreta, material e inmaterial en sus formas de expresión. El fuego irreprimible escaló a momento político específico, polémico, reinventivo y sensible en su aparición. Desde los bordes de lo social, día a día se fueron asomando miradas, actualizaciones y nuevas formas ayer en resistencia hoy transformadoras, exponiendo una interpretación ampliada de la vida social y política en común. Interpretación representada en la figura de una imagen futura, secretamente perturbadora de una igualdad de cualquiera con cualquiera, que por así decirlo se asemeja a “un teatro sin espectadores, en que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos” (Rancière, 2010, p. 11). Un énfasis crítico y violento suspendió el reloj cotidiano, tal operación colectiva condicionó la apertura movediza, plástica, densa y exaltada de un presente ahora abierto en sus dimensiones, infinito, jubiloso, puesta en escena de un intersticio que ubica en situación de juego a todas las partes de la comunidad, equilibrando y desequilibrando el lugar de cada sujeto, cuerpo, signo, colectivo, objeto. En este momento incendiario representado por imágenes llameantes, el tiempo devino polémica juntura de sus dimensiones, trayendo narrativas del pasado reciente, exaltando realidades futuras, mientras la calle, verdadero soporte de la revuelta, estuvo por semanas siendo aplastante textura disensual en la singularización violenta de su no-pertenencia a filiación o estetización alguna. La calle en llamas dejó converger multitud de sentires, plasmados en el amplio repertorio de formas y gestos que la cultura visual contemporánea barrocammente tolera, auxilia, alza.

En la temeridad intersticial de las llamas, multicausal en su origen y ajena a cartillas programáticas, irrumpió una política sin fundamentos. Su transmisión calórica de signos fue de tal

magnitud, que su radiación incineró los comunicados de prensa y las narrativas gubernamentales, alcanzando incluso para la ignición de apresuradas opiniones expertas, la comunicación política de la prensa mediática y los residuos de vetustos partidos políticos. En corto, la incineración de la dominación sensible y de entendimiento sobre la política vista desde el centro o desde las alturas, desarticuló el cúmulo discursivo y visual dominante, deshizo las narrativas organizadas por el poder político y medial, obsesionadas con la diferencia en cuanto objeto para una economía del deseo, orientados en “construir un relato de vigilias y certidumbres que anulen o domestiquen la posibilidad de lo extraño” (Ossa, 2009, p. 22). La revuelta desde esta mirada, fue el lugar de la crítica y de la fisura, aceleró en su ya imagen incendiaria una doble intención emancipatoria sin *arkhé*. Por un lado, no presentó origen político determinado, diáfano, una paleta de colores precisa —aunque los *slogans* comunicaron respecto de una falla eléctrica de lo económico-social, de un gobierno sordo e irónico respecto de las demandas coyunturales— ni tampoco es rastreable una vocería, a partir de las cuales las formas de dominación pudieran hacer descansar su gestión iconográfica, su promoción de estereotipos violentos, un gobierno de los signos. Esto nos lleva a plantear que el momento político revuelta chilena, puso de manifiesto una imagen alzada con capacidad de interrupción de la política en su variante democrático representacional. La revuelta de octubre es un momento de alzamiento, que pone en suspensión el todo de lo perceptible desde un accionar político sin fundamentos, sin referente en el cual anclar la mirada, porque es más bien oleaje, mar con vientos en lo máximo de la Escala de Beaufort, la revuelta y su imagen huelen a democracia radical que evita el sosiego, el presentismo de la cripta mestiza, la representación tradicional. La revuelta chilena es política porque deviene autonomía estética de la emancipación: altera, revoca, descompone, incinera, lleva a negro los símbolos de la dominación.

El incendiario levantamiento popular y sensible de octubre 2019, pudo ser visto por televisión como desde las esquinas. Las artes de la ira ensancharon sus llamas de juicio estético insurreccional ennegreciendo las arquitecturas del modelo económico, social y político imperante, ellas literalmente revistieron con signos de fricción las formas concretas de la ciudad. En rayados, graffitis, serigrafías, *sticker*, *stencil* y carteles se dibujó y escribió un reparto de evidencias sensibles de una política del disenso. La revuelta chilena en cuanto reparto sensorial múltiple y testigo del debilitamiento del vínculo social y político, o sea, momento político y forma sensible para el disenso a partir de las posibilidades expresivas de la cultura visual, descansa y se representa en el todo de su heterogeneidad discursiva, imaginal y conflictiva, pues, en el proyecto de arte digital “La ciudad como texto”⁹ de la artista Carola Ureta. A través de una plataforma virtual disponible en internet, es posible realizar una caminata por la conocida Avenida Bernardo O’Higgins de la ciudad de Santiago; el llamado epicentro o zona cero de la revuelta chilena, que va desde la Plaza Baquedano en la comuna de Providencia hasta las inmediaciones del Palacio Presidencial La Moneda. En un recorrido fotográfico lineal de 2.4 kilómetros, uno observa, lee y se inmiscuye en el desgarró visual que significó la constante vulneración de fachadas, paraderos de autobuses y de la calle misma por parte de los sujetos partícipes de la revuelta. Este registro con 136 fotografías digitales pertenecientes al día 36 de las manifestaciones, cristaliza la ira, deja memoria del descontento de una comunidad de conjunto no perteneciente a origen ni a un escalafón determinado del poder estatal, económico, partidista. Su forma de conjugar el gesto político litigioso de la revuelta, nos muestra los modos de apropiación de la calle y de las arquitecturas del modelo neoliberal como soportes, medios, fondos en los cuales se imprime la imagen de fuego por parte de los que no tienen nombre ni imagen-país en los cuales espejarse. Las calles y las murallas

⁹ <https://www.laciudadcomotexto.cl>

fueron el material concreto y compartido, donde se construyó un “lugar de encuentro, de conversación, de bailes, de barricadas, de trincheras, de comercio, de ‘multi-todo’ al cubo... y también de libro abierto” (Ureta, 2020). El arte en este sentido y el material de fondo visual incendiario que permite su muestra, nos revelan las dinámicas de una comunidad emancipada, capaz de producir un efecto político que en su visibilidad significó elevación de un lenguaje de signos nuevos, reinterpretativos en sus acciones divergentes, muchas de ellas asomadas desde los bordes, la marginalidad, los escombros, el reciclaje de las formas, el juego y la destitución del orden.



Figura 8. Interfaz inicial del proyecto “La ciudad como texto”. Fuente: <https://www.laciudadcomotexto.cl>

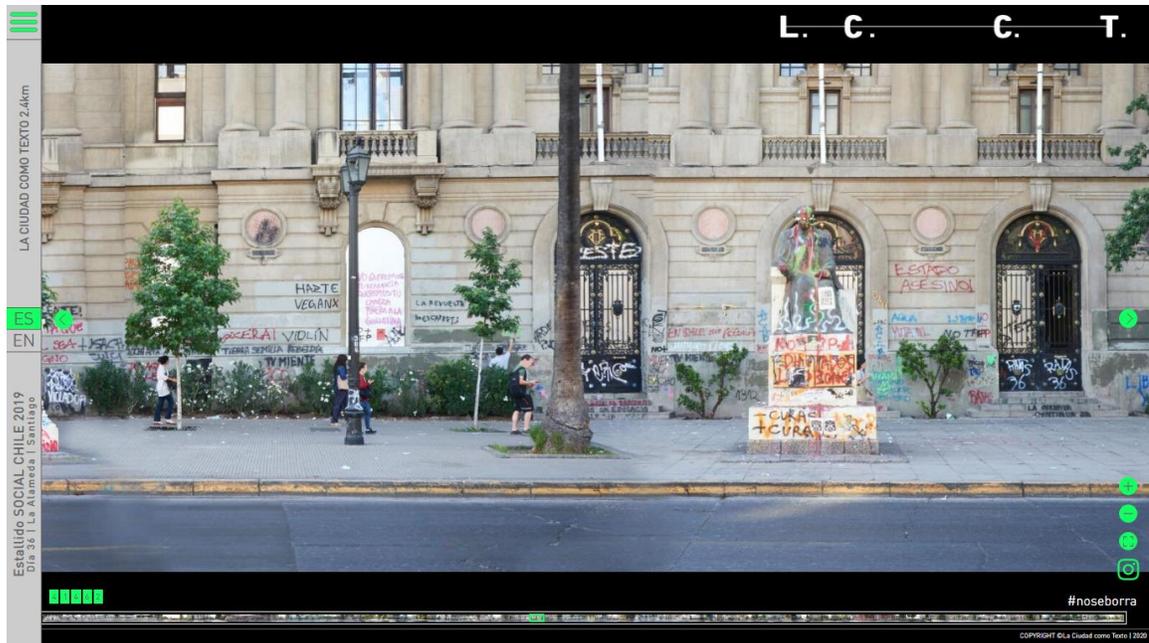


Figura 9. Parte del recorrido virtual de “La ciudad como texto”. Fuente: <https://www.laciudadcomotexto.cl>

El no pertenecer a nada ni estar afirmado en algo, hace de los partícipes de la revuelta sujetos singulares de un momento aún más singular. Hace de su instituir flamígero una actualización de la política en su sentido polémico, porque para hablar de un momento político, en este caso subversivo, hay que hablar de “sujetos muy específicos: sujetos que no son partes reales de la comunidad o del Estado, que no son grupos sociales, comunidades étnicas, minorías —o mayorías— diversas” (Rancière, 2005, p. 47), sino sujetos periféricos, populares y ausentes que por manejar subrepticamente los códigos e instrumentos de la cultura —agregamos de la cultura visual contemporánea— no instituyen una puesta en imagen de un hecho formativo, pedagógico, moralizante, al contrario, la puesta en imagen de un momento disidente, sensible al riesgo político de reinscribir una distancia, un alejamiento del orden dominante, la instalación de la política como lugar del conflicto acerca de la existencia y participación de quienes son partícipes en el conflicto mismo. Permitiendo aquello la traza de un *partage* visible pero rebelde, mirable pero desafiante, representacional de formas sensibles prontas en dividir la política entendida con fundamento, con

arjé camuflador de la ausencia de política en su función policial, o sea, articuladora consensual de los miembros de la comunidad. Las llamas políticas radicales permitieron iluminar la confrontación de todas las partes de la comunidad, dejando en evidencia la potencia autorreguladora de lo múltiple, propia de una comunidad que descubre la emergencia transformadora de las prácticas sociales del desacuerdo, que modifica los parámetros de lo sensible dentro de lo cual eran nombradas las cosas, los signos, la imaginación, los modelos y en definitiva, el poder de cada uno por traducir la realidad percibida.

La revuelta chilena como una imagen de fuego, ya sea por lo visto en persona o a través de periódicos retardatarios, alimentada por la incineración de rostros, prácticas, lugares y experiencias decimonónicas, prontas en iluminar lo no visto, lo olvidado, lo tapado por las políticas identificadas con la administración del poder y las reparticiones de lo social, representa la experiencia plural-sensible de una política que no pudo ser sino litigiosa. El fuego, elemento sensible en su capacidad política de ocuparse de los asuntos de la comunidad con premura y violencia, puso en cuestión toda la historia política chilena basada en el modelo de representación democrática. La imagen incendiaria, afirmada desde la calle, contribuye en dejar aparecer otras realidades, prácticas e imágenes prestas en ficcionar nuevos rumbos, nuevas tareas, nuevos riesgos, esta sería su contribución político-estética, su valor de uso político en cuanto imagen, mejor dicho *picture*. El cuadro incendiario porta una imagen insigne compartida y retocada por infinidad de grupos humanos, colectivos políticos y de arte, gentes invisibles que no están en las encuestas, que no figuran en la pantalla de los medios de comunicación. La revuelta de octubre no es una mera protesta, alargada protesta, no es un cúmulo de desigualdades, mas sino la puesta en escena de una tragedia en que lo fatal es el destino irremediable de habérselas en una cultura canceladora de lo político, inhibidora de los focos emancipatorios, una cultura política vulnerable a la televisión

de los melodramas eleccionarios, pero que en la calidez incendiaria del coro párodo —aquel que levanta la voz desde los bordes— comunica el trasfondo de una catarsis de verso múltiple, narrativamente violenta, sin anestesia, sin pragmatismos ni fundamentos. En suma, una imagen política desgarradora del tejido social y de las visualizaciones dominantes, imagen negra y cenicienta, imagen colectiva que nos traslada a pensar en la revuelta como imagen política anidadora de otras imágenes que hablan, observan, contienen y convocan respecto de la revuelta chilena.

El fuego de octubre 2019 se observa en tanto levantamiento trágico descomunal de una cultura política nómada, portadora de un riesgo político para nada templado sino candente y anhelante de quiebre y retoñar desde las cenizas. Su sensibilidad dibujó en las murallas signos de fuego, para el alzamiento de una experiencia —efímera como una imagen— de política disensual a escala de incendio magno. El fuego en cuanto procedimiento político y estético observable y transportable, aumenta la presencia sensible de todo aquel o aquello que quiere aparecer en escena y en acción rebelde. Por otro lado, en cuanto *image* y *picture* el fuego es quien da luz a los sin parte, el fuego ilumina las periferias, constata la marginalidad y las injusticias. Material como un soporte e inmaterial como un evento, el fuego muestra la composición de una imagen política basada en elementos disformes, marginales, indecibles, primero variopintos luego opacos y en entera oblicuidad con el orden dominante de representación.

La imagen del fuego en revuelta nos plantea el problema de vernos frente a una imagen política, es decir, a un esquema visual que establece coordenadas respecto de lo observado y lo no visto, permitiendo con ello pensar lo visual fuera de nociones puramente visuales, trayendo consigo la posibilidad, ya de alguna manera en progreso, de construir una unidad icónica que en su significación posea la capacidad de representar un tiempo anómalo, un momento político en

semejanza con una política-estética en litigio con lo dado, en el fondo, comprender octubre 2019 como una imagen política contenedora de materiales sensibles, colores y tonos, y por cierto, de una o varias metaimágenes que en su materialidad porten y en su inmaterialidad nos hablen y muestren, la visualidad de política sin fundamentos de la revuelta chilena.



Figura 10. Ciudad de Concepción. Autora: Valeska Roa. Año: 2019. Fuente: <https://doi.org/10.34720/wf41->

3.3.- Materiales sensibles, materiales combustibles.

“Punk artesanal made in Chile

Coito colectivo”

Carmen Berenguer

El fuego sí tiene un comienzo, aunque a veces lo veamos brotar de la nada, en deflagración. Nace de una reacción química, por tanto la revuelta de octubre, en el movimiento visual de su aparición, sería obra de un proceso interactivo y oxidante de materiales combustibles, por cierto, tapados o producidos por una cultura dominante. En la hoguera del octubre chileno estos materiales fueron incinerados no por grupos aislados, sino por el grueso de la población que salió a protestar. La incineración de tales materiales, fue plasmada en diversidad de formatos textuales, gráficos y digitales, por colectivos o proyectos individuales de arte, por personas de a pie como por improvisadas formas de expresión.

En la sonoridad apabullante de los cacerolazos, en la crispación de las barricadas, en los gestos rabiosos de un rayado de pared o en el pulso agitado de una masa corpórea marchando por las calles, queda representada la reacción química de una sociedad hastiada, consumida, indignada. Las expresiones en la protesta social son las líneas y curvas, la luminancia, la profundidad y la textura con la cual iremos construyendo nuestra imagen de octubre 2019, que como toda imagen guarda un componente de politicidad que nos encamina en el levantamiento de una imagen política. Así como el fuego de la calle puede ser comprendido como la *picture* de la revuelta, los materiales que veremos incinerarse son los que nos permitirán visualizar la *image* con sus tonos y color.

Uno de estos materiales en combustión, sin duda, es lo que se conoce como desafección hacia la política. Siguiendo la teoría de Norbert Lechner (2002) en torno al cambio cultural en Chile luego del retorno de la democracia, vemos que la sociedad y los imaginarios de ayer se diluyen, haciendo del orden dominante —ayer autoritario, directo, homogéneo— algo menos inteligible, difuso, gestual, camuflado. La sociedad acelera sus procesos, entra de lleno en el mercado global y el consumo se convierte en pieza central de la vida cotidiana en un país “en vías de desarrollo”. De igual manera la vida compartida del Chile postdictatorial, está cruzada por una cultura emergente y desbordante de nuevas imágenes, permitiendo que todo pueda ser visualizable, sea lo nacional, lo comunal, lo personal y familiar, lo colectivo. Puesto que los signos dentro de este marco son móviles, plásticos, por lo tanto más transportables. Este hecho simbólico y a la vez tangible de ser partícipes de una cultura en constante emergencia, permite pensar que “la significación de lo real se vuelve más liviana (o sea, sujeta a la interpretación personal que puede darle cada cual), la realidad sería menos social” (Lechner, 2002, p. 110). Independiente de este análisis, que nosotros de cierto modo positivizamos en post de la revuelta de 2019, el cambio cultural en Chile removió las experiencias del convivir social. A partir del retorno de la democracia la convivencia toma un cariz flexible, haciendo que la trama social y cultural sea más tenue y frágil, permeable a los vaivenes de la calle y algo resistente al pasado, en desmedro de un sentido de representación colectiva. Si bien los modos de comunicar la idea de grupo o colectivo se hacen más dinámicos, la oferta de espacios o la posibilidad de crear un proyecto de visibilización fuera de lo que se puede entender por público, por desbordante que pueda ser o se publicite, se hizo más esquivo, elitista, henchido de política pública, de “participación ciudadana”. Estos indicios nos llevan a entender una población chilena, desde los años noventa a esta parte, desvinculada en sus emociones con la democracia representacional y su proyecto colectivo, aunque la imagen-país esté por todos lados: fuera y dentro del territorio nacional, en los medios privados de televisión y radio,

en los periódicos conservadores y oficialistas, en los discursos de la oposición política y en la coalición de turno. Los sujetos y objetos que cargan el concepto transicional de ciudadanía, vacían de sus devenires el escenario político administrado y quizá por hastío, simplemente desconfían o no prestan ningún interés respecto de él. Algo curioso es observar que la mediatización de la vida política de Estado y partidos, no está falta de interés, incluso se la sobreexpone, formatea y vulgariza a tal grado que su aparente y necesaria contingencia agota. Sin embargo, en algunas partes de la comunidad se dejan ver imágenes de malestar, ya sea por la falta de mecanismos reales de participación o por ese presentismo que desmorona toda idea y sensación de futuro, de un mañana común. En palabras de Lechner (2002), la democracia chilena de la postdictadura parece “realmente existente en el momento mismo en que su sentido parece evaporarse” (p. 24). Por lo que la inteligibilidad sobre la vida, no iría más allá de lo propio, de lo familiar, es más, cierto temor e inapetencia al conflicto se instala con fuerza en la vida compartida, borroneando de cierta manera el pasado, anulándolo. Estableciendo aquello una mirada de la política administrativa como principio de gobernabilidad, porque la democracia representacional después de 17 años de dictadura, debe ser entendida y vivida como un punto de llegada, “como un destino unívoco, fijado de una vez para siempre” (Lechner, 2002, p. 23). Medios de comunicación, especialistas en democracia, personajes con credibilidad, la educación formal y todo programa social habla y recrea el guión de que Chile cuenta con una democracia consolidada. Se instala así el silencio como operador simbólico y real de la política, pasando a ser este paisaje sonoro y visual una representación neutra y naturalizada de una sociedad, donde el pasado es archivado en función del progreso y el consenso político. Siendo una tarea primordial de quienes articulan tal paisaje, la edificación simbólica de la inercia y el simulacro.

Desinterés o abandono respecto del ejercicio de la política y su crítica, son los signos de una desafección hacia la democracia dirá Lechner (2002), lo cual “tiene que ver con las formas de hacer política. Y los modos de hacer política derivan de los modos de pensar la política” (p. 24). Si el asunto de la desafección es una cuestión de cultura política, por ende alejada de una crisis económica o social, lo que está en el centro es la cristalización de elementos que no permiten la pertenencia y el arraigo —y difusión— de otros modos de pensamiento respecto de la política, formas de pensar alejadas de la labor político-administrativa, gubernamental, legislativa, oficial. Los factores que según Lechner (2002) influirían en la desafección, los cuales aparecen desde los inicios de la postdictadura, están en contacto directo con el modo de reconstrucción de sentido de la democracia. Ejercicio de reconstrucción elitista, dejado a unos pocos que se imaginaron muchos, ejercicio difuso y lejano respecto de lo que se puede llegar a entender por democracia, más aún política desde los márgenes, las periferias y sus focos de resistencias. Si democracia es “un movimiento histórico cuyo sentido ha de actualizarse siempre de nuevo, cada época ha de redefinir su significado”, es por ello que la “pugna (política) no debe asombrarnos” (Lechner, 2002, p. 26). La democracia chilena reconstruida presenta rasgos de desafección, que no solo están cruzados por el desinterés sino también por una suerte de solapamiento de las formas singulares que, de tanto en tanto, se las reubica o resignifica en lo cotidiano y lo público. La política democrática oficial, gris y siempre caminando hacia el desarrollo económico, solo se puede visualizar en paréntesis o en jaque mediante el acontecimiento violento de un intersticio político, donde la separación entre el todo de la comunidad y eso que la separa de sí misma —la democracia oficial de la transición— deje de ser visible y sea incinerada, deje de ser la comunidad computada en partes, poblaciones, en cuotas, y por tanto, deje de asombrarla el litigio, la pugna política. Desde una mirada de comunicación política este asombro al conflicto, puede entenderse como la fabricación e instalación de una gestualidad que ha funcionado como un soporte neutralizador, un obturador del

litigio a través de dramaturgias del diálogo, circunscribiendo el cotidiano y los matices del lenguaje al imaginario de la política institucional, por lo que la “fabricación de la gestualidad obedece al deseo de hacer pasar por época un sistema, naturalizar las relaciones de poder y establecer la fuerza estadística de la lengua funcionaria cuyo objetivo principal es reducir amenazas y consolidar normas de regulación” (Ossa, 2004, p. 59).

La combustión de la desafección en la revuelta chilena, queda plasmada en el enfoque de mirada hacia un retorno del vínculo social y una postura generalizada que quiere reflexionar sobre el tiempo del orden dominante. Esta imagen sin duda, la transmite el famoso *slogan* “No son 30 pesos, son 30 años”. En él, sobre todo en sus representaciones iconográficas, se levanta un reparto simbólico de desasosiego y malestar, el cual se abre para operar en visibilidad la plusvalía de un tiempo que parece conflictivo con la imagen de una cuantía monetaria de signos y lenguajes indignos. El peso de 30 años sobre la mirada que en octubre toma valor emancipado, redobla su apuesta de incineración imaginándose en otra consigna: “Chile, despertó”. Los 30 pesos encerraron en su racionalidad y abyecta presencia, conflictos y discusiones no resueltas, faltas de duelo, reduciendo el legítimo y litigioso juego de las inteligencias. Dividiendo el mundo común en el cual la democracia y la política no se reducen solo a su desafección o ausencia, sino a una identificación de vivencias con lo sensible, la revuelta y su *slogan* vienen a interrumpir singularmente, vienen a remover el reparto policial de una democracia atrapada en un régimen de derecho autoritario, pero que en lo más álgido de la revuelta de 2019, como pidiendo el regreso de la desafección hacia la política, se deja caer, con su gestualidad habitual, el pleno de la clase política para conducir el incendio país hacia una misión salvífica, un proceso articulador de nuevo orden jurídico, a saber, un proceso de nueva Constitución para Chile.



Figuras 11 y 12. Dos formas visuales de expresión del *slogan* “No son 30 pesos, son 30 años”. Autores: Fuentes: Pablo Vera (11) y Martín Bernetti (12). Año: 2019. Fuente: AFP, Getty Images.

El *slogan* es un modo de subjetivación de la política, que no coincide con las partes del Estado o la democracia representacional chilena de 30 años y de 30 pesos de economía neoliberal, en simple, es un desajuste de representaciones que se da como unidad icónica y textual de un momento político que condensa la imagen de un incendio enorme, dando cierta coherencia al múltiple esfuerzo litigioso sin intereses particulares ni institucionales. Chile despierta al calor y a

la luz de “30 años” de desafección ahora incinerados, su quema hace inteligible un momento político que se quiere en desvinculación emocional y sensible de la política en su forma consensual, quiere ser la quema de la disposición para la voluntad de servidumbre. La democracia conocida y televisada, colisionó con el *slogan* “30 pesos, 30 años”, él rompió las significaciones existentes respecto de la política dejando entrar el conflicto, la pugna que abre los disensos, aquí es donde “las imágenes y liturgias que movilizaban y cohesionaban las creencias de gobernados y gobernantes en torno a ciertos principios básicos como soberanía popular, representación política, deliberación ciudadana, opinión pública, pierden eficacia y queda al desnudo el ‘juego democrático’” (Lechner, 2002, p. 26). El *slogan* juega a ser coyuntural y a no serlo, dejándose comprender como un régimen de significación estético que carga la apariencia o semejanza de un pueblo en los modos de acción-expresión-resistencia, un ser-estar popular y antes ausente, conductor de un incendio litigioso que rompe la temporalidad comúnmente compartida: esos 30 años sintetizados en la corpulencia abrumadora de una moneda de 30 pesos, se funden en la hoguera de un Chile que despertó desde los bordes, lo marginal y ausente.

Desde lo anterior, se pone en evidencia la politicidad de este *slogan*-imagen y —por cierto— de toda imagen gráfica, textual o teórica acontecida en la *picture* incendiaria de 2019. Ubica el *slogan* a quienes lo observan, en un giro de la desafección o sustracción de la política, permitiendo observar la reducción comprensiva respecto de la política sin fundamentos. La política por tanto queda al desnudo, siendo sus símbolos un alzamiento de dinámica social y actividad litigante en función suspensiva de lo que antes era dado por presente absoluto, incambiable, continuo. Nuestro *slogan* organiza un tiempo alzado, activa el significado del tiempo en la completitud de sus dimensiones, haciendo memoria respecto del modelo de control estatal-empresarial y de su desigualdad capitalista, instalando a su vez un presente simbólico y concreto

de revuelta y un tiempo por hacerse, un tiempo futuro recuperado para la imaginación y las nuevas formas representativas de lo colectivo. El *slogan* inventa el arte de un impulso audaz al movimiento del orden visible dominante, simplemente decodificándolo. Incorpora al momento político incendiario un modo de ver, una mirada política que en su acción y estética gestiona un lugar iconográfico de sensibilidad, que ubica a sus observadores en un intersticio, en un *entre* de imágenes nuevas que dañan lo dado produciendo la imaginación de otra distribución de la comunidad, visibilizando aquello con cientos de miles de imágenes materiales, análogas y digitales. El *slogan* da lugar a los sin-parte que no han accedido a la escena pública, en cuanto imagen ya está hiperubicada, por lo que sabe moverse y transportarse, conoce de las múltiples asociaciones que le permite la cultura visual por lo que no se la verá en articulación hegemónica alguna, sino apelando a su propia capacidad de aparición, es decir, dar cuerpo visual a las subjetividades que proceden en hacer crecer la figura, la imagen política de un país oasis en llamas.

Siguiendo a Mitchell (2009), podemos decir que el *slogan* “No son 30 pesos, son 30 años”, por las formas en que fue puesto en escena, es una auténtica relación imagen y palabra. Esto permite describirlo como una figura que por las palabras dispone tensiones, deslices y transformaciones dialécticas que reflejan un espacio de conflicto, entre la propia heterogeneidad de los sin-parte y la conexión dialéctica con lo que se está conflictuando, por cierto, y según se dejaron ver, en la materialidad de representación fuera de las lógicas formales, dadas. El *slogan* así entendido, desgarrando textos e imágenes y haciendo que estos elementos entren en disyuntiva y sean al mismo tiempo flexibles entre sí, fisura las formas históricas de la representación política chilena. Fisura que conlleva la apertura de lugares —gráficas de carteles, serigrafías, pegatinas, pañuelos bordados, murallas rayadas, memes, arte digital, pancartas interactivas— donde la historia se filtra y quedan al descubierto, en la espontaneidad de lo urbano, prácticas/tácticas de cultura visual

reticentes o radicalmente transformadoras del *slogan* del cual se sirven, donde la combinatoria de medios permite travestir códigos, convenciones, canales. La producción desbordada de imágenes materiales durante la revuelta de octubre, funde y confunde signos y sentimientos haciendo que la experiencia significativa de la protesta, inscriba un tejido heterogéneo de significaciones tendiente a permitir un habitar rebelde, confuso de nuevos signos visuales y textuales. El incendio de tonalidades crepusculares, en el cual aparece el *slogan* “No son 30 pesos, son 30 años”, admite una diversidad de técnicas del arte contemporáneo, de técnicas populares, avivando el ambiente de la protesta. Nuevas frases o *slogan* hablan del momento político, muchos de las cuales descansan en imágenes materiales: “No +” recordando al Colectivo Acciones de Arte (CADA) y los años de la dictadura que regresa ante la represión policial; “Renuncia Piñera”, inmortalizando el malestar de la población frente a instituciones pétreas y sordas al marco de indignidades; “Con todo sino pa’ qué”, frase que resume los ánimos elevados del incendio en gran parte del territorio chileno.

Respecto a esas formas de representar la desidia, la ira y la quema de la desafección hacia la política, son sintomáticas —en tanto muestras— las técnicas expresivas del *paste-up*¹⁰ durante la revuelta chilena, verdaderos mensajes visuales retóricos cercanos a la ironía, a los tropos verbales o al sarcasmo contrahegemónico, pero también cargados del sentido efímero y permeable que posee la imagen contemporánea, es decir, ese estar expuestos a la intemperie. Desde esta mirada, la serie de *paste-up* aparecidos durante la protesta compartieron un tiempo de fuga, un momento aglutinador del tiempo mediante la retórica visual. Tres exponentes de esta técnica de arte urbano, la artista visual Loreto Góngora con una apuesta femenino-feminista, Claudio Caiozzi y Fabián

¹⁰ El *paste-up* se entiende como una expresión más del arte urbano. Su técnica está basada en la impresión *offset* o digital en algún tipo de cartón o papel, que luego será pegado en alguna muralla o pared de alto tránsito, ya sea con pegamentos o engrudo, al modo de los afiches comerciales. A diferencia del graffiti tradicional, el *paste-up* permite al artista pre-producir digital o análogamente su obra, pues con independencia de la calle. El *paste-up* tiene la ventaja de ser reproducible, pues en el fondo siempre tiene una copia cero, es decir, un original que permitirá su reproducción, su secuela callejera o su exposición en galerías de arte convencional.

Ciraolo estuvieron en lo más “enfuegecido” del momento político, dejando su arte en fachadas de edificios cercanos al epicentro de la revuelta, la Av. Bernardo O’Higgins. Ellos y ella plasman la emergencia visual de la revuelta desde la sospecha y la expectación emancipada que se muestra desmedida. A diferencia del naturalismo fotoperiodístico o el mural, el *paste-up* octubrista desplaza la compulsión emocional del momento político, a modo de poner en operación una representación de juego visual en lenguaje irónico y/o sarcástico, lenguaje conocido por los indignados de octubre. Los *paste-up* desplazan la realidad e instalan en murallas, imágenes en rol de representar la denuncia de un sistema injusto, se hacen de lo que está sucediendo y lo transforman en elementos sensibles universales, comunes, cotidianos. Es así como vemos querubines transportando mensajes del momento incendiario; la clase política encarnando personajes del cine comercial o populares antihéroes; la poetisa Gabriela Mistral deviniendo en *rockstar* feminista, portadora del emblema nacional enlutado. El *paste-up* de la revuelta chilena separa a su espectador del presente intolerable, llevándolo a experimentar una cultura visual donde el ser espectadores es ser partícipes, puesto que su imaginación es puesta en escena en las formas de lo popular, lo no dicho, eso entre lengua aparece ahora litigioso. *Paste-up* y octubre 2019 trajeron nuevos signos, los cuales piensan lo político desde lo ausente que suele mostrarse dramático-simbólico, no elitista, en los modos de un régimen de significación ruda, comedido, vulgar, irracional, dualista.



Figura 13. *Paste-up* del artista urbano Claudio Caiozzi. Fuente: <https://www.instagram.com/caiozzama/?hl=es>

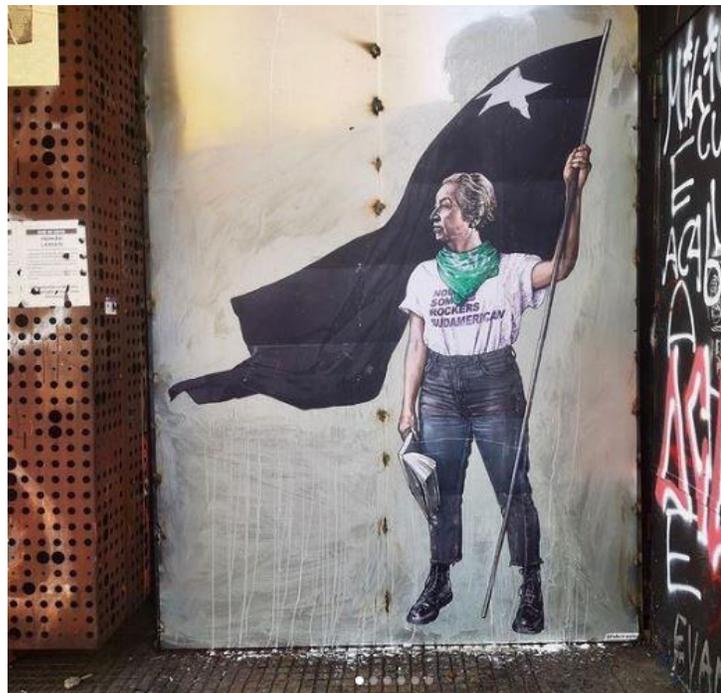


Figura 14. *Paste-up* del artista Fabián Ciraolo, obra ubicada en el frontis del Centro Cultural Gabriela Mistral, en la comuna de Santiago. Fuente: <https://www.instagram.com/fabciraolo/?hl=es>

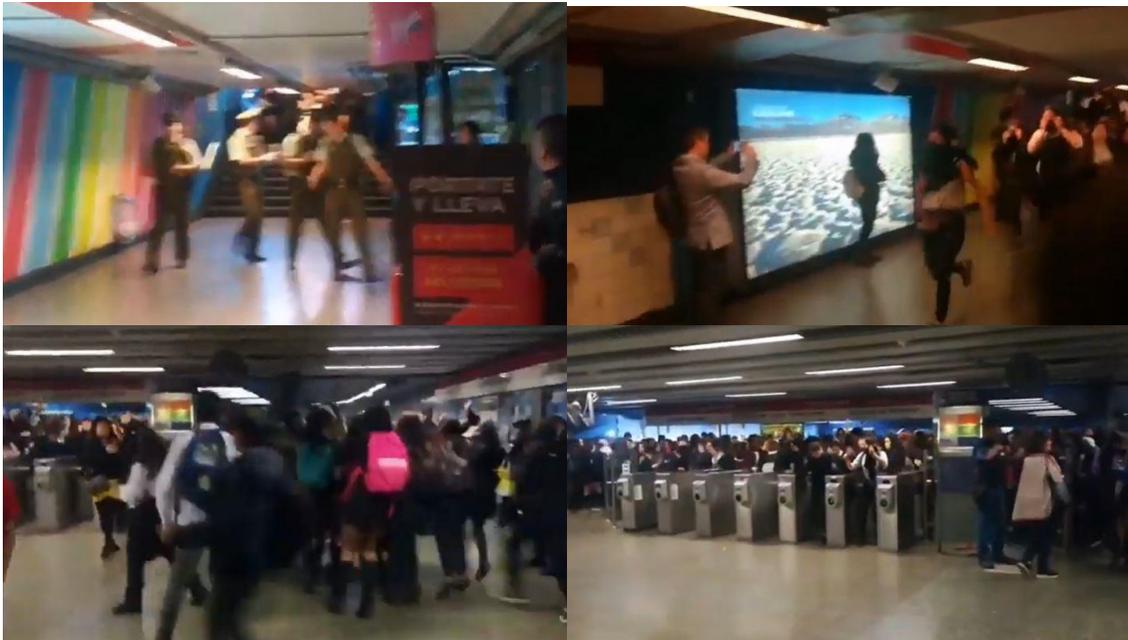
Regresando al *slogan* “No son 30 pesos, son 30 años”, evocamos su tarea de representante vivo, imagen viva y deseosa de ser sujeto de cambio, de quiebre, gesto político para la metamorfosis. Lo que ayer era desafección, hoy en el *slogan* y fuera de él es “una denegación política altamente política [...] estructurando una política desde abajo y donde los jóvenes son sus principales actores” (Zarzuri, 2021, p. 131-132). En otras palabras, la misma desafección es el combustible que permite pensar una comunidad litigante bajo las formas y prácticas que arden. La desafección o denegación, es así el material combustible que abre espacio permitiendo una actualización de instancias participativas, es la esfera de apariencia para sujetos particulares que se elevan como un tipo particular no coincidente con datos oficiales ni estratificaciones, sino la efectiva parte de los que no tienen parte en el gran reparto postdictatorial. En la quema de la desafección aparece la política y esta se muestra en diversidad de formas visuales antes relegadas al anonimato y a estados de resistencia. Octubre en cuanto la imagen de un incendio radical, viene a mostrar el atardecer de un tiempo, un apagón de luminarias porque han sido sublevadas todas las formas oficiales de hacer política. La desafección que arde en lugares cívicos de todo Chile, aventura desde abajo y en espíritu joven, una política que supone la participación entre iguales, haciendo que los lugares antes marginales eleven sus reclamos y no esperen el dictamen de una norma para actuar, sino el ejercicio de sus derechos de expresión con los elementos teóricos y técnicos más a la mano: cámaras de celular, materiales reciclados, pintura en aerosol, algún guión performativo antes utilizado y ensayado, cartones y sábanas convertidos en carteles y lienzos. Semilla de ello, puede ser el constante despertar estudiantil de protesta en Chile desde los años 2000, suerte de anticipos político-estéticos de 2019, donde nuevas formas de expresión se dieron cita en las calles, en las murallas y en las pantallas, con-fundiendo vida estudiantil y vida política, colectivo e individualidad adscribieron el signo de una comunidad de iguales que llevó al resquebrajamiento el orden institucional en materias educacionales. Practicar la política de la

cotidianidad escolar, puede ser planteado como un material combustible para el fuego o efervescencia de 2019, la puesta en marcha de una política que se construye y conflictúa desde los bordes que la misma cotidianidad escolar presenta: no adscritas a estructuras históricas ni visibles, pero múltiples en su accionar

“que han permitido generar nuevos nudos de conflicto que han llevado a la constitución de prácticas políticas nuevas centradas en los «nuevos feminismos», la vida cotidiana, territoriales y ambientales, veganismos, entre otras, sumado a los nuevos repertorios de acción colectivas (redes sociales y movilizaciones callejeras), y a intentar reconfigurar las formas tradicionales (partidos políticos, sindicalismo y estudiantes)” (Zarzuri, 2021, p. 146).

La vida propia y la vida en comunidad puestas en *close-up* fue transmitida por miles de estudiantes secundarios, ellos y ellas transmitieron en vivo y en directo desde sus aparatos celulares la molestia, las iras, las angustias y dolores de toda una generación marcada por el retorno de la democracia y sus formas consensuales. Lo propio y lo común, donaron oxígeno para que se prendan las llamaradas de luz en las calles ocupadas por la semejanza del oprobio y la desigualdad. Pronto esta nueva política, guardada en los baúles del transitar ciudadano, convocó a cientos de miles, primero en la capital de la nación, luego en todo Chile. Se saturaron los espacios comunes, las arterias colectivas se transformaron en vehículos para el descontento, el cual antes del 18 de octubre se había iniciado en respuesta a la indolencia administrativa de la política oficial, respecto de una subida en el pasaje del transporte público en Santiago de Chile. Problema tal vez económico en su origen, pero indignante ante la respuesta y operatoria discursiva del gobierno de turno y sus tecnócratas, esta respuesta es la que da inicio al anterior *slogan* “No son 30 pesos, son 30 años”. La contraofensiva al discurso gubernamental se inicia secundaria, de segundo orden, comenzó desde la educación pública, desde liceos municipales y colegios particulares subvencionados.

Actores políticos secundarios al orden dominante, pero sólidos en sus ofensivas de quiebre. Durante semanas, previo al 18 de octubre, la movilización por el alza en el pasaje del Metro de Santiago estuvo marcada por jóvenes estudiantes ocupando las estaciones del transporte subterráneo, cerraron sus puertas, saltaron sus torniquetes dispuestos a sortear el alza, símbolo alzado de un incendio a la vista. Estudiantes en acción subversiva, pertenecientes en su mayoría al Liceo N° 1 Javiera Carrera de la comuna de Santiago, le dan imagen a lo que se vendría más adelante. Cientos de adolescentes mujeres, traspasan las rejas de seguridad de una estación de Metro cerrada por sus guardias y la policía uniformada. Una avalancha de escolares se toma la estación, gritos y contento rebelde.



Figuras 15. Serie de fotogramas de un video en *YouTube* ampliamente difundido por redes sociales, días previos al “estallido social”. Estudiantes del Liceo N°1 de Santiago. Año: 2019. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=6NB13ROMODY>



Figura 16. Icónica fotografía de prensa ampliamente difundida, ella representa esos días de masivas evasiones al Metro de Santiago. Autor: Pablo Sanhueza. Año: 2019. Fuente: Agencia Reuters.

Las escolares levantan una consigna, ya a esa hora transformada en imagen: “saltar los torniquetes”. La avalancha de adolescentes mujeres fue registrada por anónimos transeúntes y ciudadanas cámaras de *smartphone*. Tal vez en un autoconvocado ánimo emancipatorio, estas imágenes digitales fueron difundidas con premura, tanto como la ya emergente toma de otras Estaciones del Metro de Santiago, cortes de calles y evasiones ciudadanas. El deseo de estas imágenes, toma la forma de un relámpago que no cae desde arriba, sino que se alza desde abajo para rasgar el tejido común de un sistema político-social en naciente incineración. Las formas de comunicación digital, propias de una cultura visual campante, manifiestan su necesidad de no tener intermediarios, traspasan la oficialidad reporteril a segundo plano, en la revuelta no hay tiempo cronometrado, todo es hoy, ahora, aquí. Los comunicados de prensa gubernamentales son reciclados como imágenes basura, material a quemar, diluir en *memes* para redes sociales o nuevas figuras satíricas. Ayer fueron algunos lugares vistos en desorden, donde se veían estudiantes secundarios amontonados a las afueras de acontecidas estaciones del Metro, haciendo presencia y

fuerza de choque. Ahora la ciudad de Santiago, paradigma de la imagen-país exportada con entusiasmo por cada gobierno postdictatorial, comienza a ser rasgada y pintada por lo sucio, lo rojinegro, el desecho, por esa estética marginal de la cual Nelly Richard (2007) advirtió que no tiene pudor en violar el trazado de las geografías del tránsito, y que en el contexto chileno tiene “el valor metafórico de una negativa a dejarse pautear por la ideología del orden; una negativa que contiene a la desobediencia como matriz de rearticulación del sentido” (p. 74). Los estudiantes y sus aparatos visuales, comienzan algo, nadie sabe qué realmente. Las autoridades hablan de una revuelta social en ciernes, de una masiva protesta que solo articulará a los “revoltosos” de siempre, hijos del tiempo más próspero y moderno en la historia de Chile.

En este aquí-ahora estudiantil, en este inicio de desgarradura, aparición de la llama primera que abrirá ese momento político incendiario, que duró semanas antes del 18 de octubre, aquella fecha ícono de la de revuelta popular chilena, pronto toma la forma de material de combustión, acelerante para la quema de un orden que se está viendo saturado de aperturas a lo político sin fundamento. Estudiantes secundarios emergieron desde los márgenes, instalando un trazo sensible cotidiano y violento como dimensión propia de la política contingente. Si bien el estudiantado en cuanto actor social supone introducir la perspectiva generacional, veremos que lo importante de su emergencia política y abundancia estética, es el mostrarse y dejarse ver en cuanto punto de fricción que ha “ido moviendo las cercas culturales, políticas y valóricas, entre otras. Ellos introducen críticas al sistema, que han permitido generar nuevos nudos de conflicto” (Zarzuri, 2021, p. 145). Sobrecargar al estudiantado secundario de análisis generacionales, parece ser una suerte de diatriba minusvalorante, dibujar una crisis social como crisis generacional. Este discurso, muchas veces salido del orden académico y del poder ejecutivo, no dejó de interpretar que las movilizaciones por la subida de 30 pesos en el pasaje del Metro, eran expresiones sin mayor calado en la población

chilena o que los inicios de la revuelta se deben a factores de índole emotivos, propios de una generación pulsional, convulsa, anómica, propios de un grupo etario que ha vivido la modernidad en el pleno de su apogeo. Respecto a este asunto, el académico y poeta Yanko González (2021) observa que las primeras voces exégetas de la revuelta chilena, son las que van marcando la mirada sobre el desplazamiento juvenil en el ámbito político, contribuyendo de lleno en exacerbar los ánimos moralizantes, “la estigmatización y la sanción de la opinión pública hacia múltiples colectivos juveniles, particularmente urbano-populares” (p. 275). La tesis de González, en debate con el diltheyismo orteguiano reinante, entiende que si bien octubre se mueve desde un sector particular, jóvenes marginales y estudiantes secundarios, los procesos de movilización social en Chile deben entenderse como

“una alianza intergeneracional que se ha ido sellando progresivamente en la medida que la estratificación de la experiencia —habida cuenta de la perseverancia temporal de los elementos más nocivos e intocados del modelo económico— ha sido constante para sucesivas cohortes de sujetos que desde hace décadas, la han padecido juntos, en su vida cotidiana y en la misma casa, imposibilitados —las y los jóvenes, pero también los mayores— de emanciparse residencialmente” (González, 2021, p. 285).

Los y las estudiantes son la evidencia de que el despertar chileno de 2019, debe entrar en una comprensión de conciencia y solidaridad generacional, puesto que se eleva a revuelta cuando las precariedades o menoscabos cotidianos conforman un cuerpo común, una corriente incendiaria. La toma de las estaciones de Metro son puntos de unidad icónica intergeneracional, en tales puntos confluye la experiencia común del hartazgo, la ira sobre un modelo policial y precarizante. El estudiantado elevado en protesta, es la imagen en sus formas de representación contemporánea, ya que en los y las estudiantes se reúnen tonos infinitos de color, se transporta de soporte en soporte

un mensaje —“Evadir”— igualmente infinito en sus sonoridades y visualidades que rompen y abren surcos. Saltar los torniquetes del Metro, estabiliza la luminancia del disenso intergeneracional por venir, son imagen en composición de alteridad política. En ellos y ellas, sujetos particulares y de apariencia específica, toman el tiempo de todos y lo desajustan, sacrifican su temporalidad y la conducen al litigio, abriendo una comunidad intergeneracional que se identifica con sus gritos y demandas, organizan un reparto sensible que entiende el lugar de cada uno, el lugar del poder y los límites de este cuando es económico, policial y gubernamental. La imagen que evade el poder, viene en ser la unidad icónica material e inmaterial de dos “calendarios distintos, el del curso de la vida y el de la estratificación de la experiencia, se acompasan y por un momento, el tiempo biográfico e histórico se funden, creando una rebelión multigeneracional” (González, 2021, p. 286).

En cuanto imagen de una iconoclasia, que derriba el tótem del Metro de Santiago y detiene la marcha de los microbuses, el estudiantado rebelde posibilita la memoria de los excluidos y marginales, los que no podrán sortear una subida del pasaje del transporte público. En este sentido, ellos y ellas se convierten en material de combustión para la posterior imagen política incendiaria. El estudiantado se inmola no tanto para hacer desaparecer monumentos y quemar imágenes del poder instituido, sino más bien son un procedimiento político-estético de fractura y redistribución de los signos del orden común, ellos y ellas se hacen “combustible” para que todo quien quiera, independiente de su estrato social y rango etario, esté libre de entrar en revuelta a la luz del hogar incendiario que han emprendido desde sus lugares marginales: la escuela, la minoría de edad, la no escucha. Mirados desde el giro icónico, el estudiantado en inmolación son lo que Bruno Latour (2002) llamó *icono-clash*, es decir, aquellos sujetos o acciones de arte que no buscan solo romper y derribar, sino más bien abrir escenarios de incertidumbre que pone en cuestión el rol de cada

espectador, el del orden gobernante y del tiempo compartido. Los *icono-clash* estudiantiles ofrecen una experiencia visual perturbadora, que va de la violencia a la innovación política, ellas y ellos están para ser odiados y a la vez amados, traen confianza y desconfianza durante las semanas previas al “estallido social” del 18 de octubre. El que los veamos como ese material que se arroja al fuego para hacer crecer el momento político y su imagen de fuego, está en que su composición suspende el tiempo y los tiempos vitales y cotidianos de la comunidad, dejando aparecer, al retirarse y convertir a la protesta en intergeneracional y popular, y cuando los primeros fuegos de la desafección hacia la política se prenden en cada esquina y plazas de Chile, pues, el levantamiento de una figura inédita en la iconografía de la protesta chilena, una unidad icónica que se da como dato y como conocimiento de una política radical y de una imagen incendiaria.

Seguimos en construcción de nuestra imagen política, ahora serán los tonos y la percepción de una negritud absoluta, trágica. Vamos por los colores de la imagen política de octubre 2019. Luego se presenta esa imagen de imágenes que engendra la imagen revuelta, esa metaimagen en la cual se compendia y convoca el octubre chileno.

3.4.- Bazar de colores hacia un negro absoluto

*“La Bandera de Chile es extranjera en su propio país
[...] los ayunos prolongados le ponen el pulgar de la muerte”*

Elvira Hernández

La inusitada respuesta de la población chilena al despertar estudiantil; el rasgo intergeneracional que la protesta toma en sí misma; el modo en el cual la desafección hacia la política es incinerada tomando el cariz de otros nudos y riesgos; el hecho de que colectivos de artes y grupos activistas antes excluidos del debate, retomen demandas históricamente tapadas por la clase política y las reconviertan en emplazamientos comunes; la desproporcionada violencia incendiaria contra altares del comercio y la iconografía nacional; la aparición en la barricada de un sinnúmero de sujetos marginales y ausentes, que con fuerza expresiva y física quebraron las coordenadas de lo cotidiano. Todas estas formas o figuras recargadas unas, sintéticas otras, se nos presentan como una manera de poder describir el giro icónico en una cultura social y política que converge en las relaciones internas y de resistencia a la dominación, propias de una revuelta. El giro icónico, de una u otra manera, se descubre en octubre 2019 operante en la capacidad de sujetos por conectar demandas cotidianas con una violencia simbólica eficaz, expositiva y dinámica en su provocación. Las imágenes circulantes durante la revuelta chilena, además de nacer del fuego, dañar y violentar todo a su paso, no dejaron nunca de traspasar toda clase de fronteras: las privadas se hicieron públicas y los asuntos públicos se hicieron privadamente imaginables, destruibles, blanco de ofensas. Tantos los fugaces rayados, *stencils* y graffitis que cubren el oasis latinoamericano como los colectivos de arte nos dan imágenes, ofrecen asociaciones nuevas entre

contenidos de televisión y política contingente, yuxtaposiciones verbales y visuales, fuertes compendios de signos alentadores y críticos. La vida de estas imágenes es agredir otras imágenes, esta vitalidad de pulso violento es propia de su *picture*, un incendio desatado. Su rol en la revuelta es moverse, hacer circular la noticia de un alzamiento, avivar el fuego, la vida de la protesta depende de ellas, en ello se juega su plusvalía rebelde. Estas imágenes, miles de imágenes, vienen a la vida por un deseo de los espectadores que quieren que circulen, que alienten el desorden y el alzamiento contra el dominio político y de la política. Sin embargo, su vitalidad por un lado conmueve, remueve y levanta, y por otro es apagada, odiada, negada, censurada. Esta doble especificidad en el contexto de la revuelta, acerca a las imágenes a su fragilidad instrumental, ya que muchas de ellas terminaron para el uso policial y la banalización, tal vez esté en su animado tiempo de representación memorial directo a la cara, tiempo optimista sin transición ni recato.

La deliberada violencia figural de las imágenes de la revuelta, multicolores en sus estéticas pictóricas tendientes a captar y reproducir una reconfiguración de la subjetividad o la imaginación política, hace transparente sus deseos que van atados al accidente y al riesgo trágico de su desaparición. El incendio en cuanto escenario alguna vez se consumirá, el orden retomará las coordenadas ubicando a las partes en sus respectivos lugares y asignaciones. De aquí esa violenta jovialidad de las imágenes circulantes en calles y redes sociales, jovialidad que supone, al igual que en la tragedia nietzscheana, la lucha por la propia existencia como espectáculo de “sobreabundancia de formas que puede asumir la vida” (Nietzsche, 1973, p. 52). Lucha que hace más soportable la ira y el descontento, en el entendido que no queda más salida que actuar, tomar riesgos, resolver el mundo dado y que “a causa de su obrar perezca toda ley, todo orden natural, incluso el mundo moral” (Nietzsche, 1973, p. 89). La revuelta en cuanto macro imagen incendiaria que procede en espectáculo trágico, hace de los monumentos y emblemas soporte para la violencia

cultural de la visualidad en revuelta, en ellos descansó su narrativa que asume la vida a todo riesgo, vivir peligrosamente. La mirada de las imágenes de la revuelta, nos devuelve una estética que se comprende en total asociación con una política del riesgo, las imágenes saben que su función desarticuladora debe ser explícita, fogosa e iracunda a la hora de donar discernimiento de lo político desde figuras, formas, imágenes sensibles y comprensivas del orden impuesto. Ellas nos llevaron a fijar la mirada en ciertas palabras, gritos, consignas e imágenes que en su unidad nos ofrecen una composición visual sin precedentes en la historia de la protesta chilena. Emergencia cercana a lo que Nelly Richard (2001) llamó narrativa del bazar, que a diferencia de las lógicas del sistema de la moda, con usos y estaciones, aquella, del mismo modo que en una tienda de ropa usada, se desenvuelve rompiendo los esquemas y haciendo “convivir anárquicamente, en un mismo campo de visión, la bata de levantarse con el terno elegante, el buzo con el traje de fiesta, la salida de playa con el abrigo de lana” (p. 116). Un campo de visión, como el de la revuelta, es una acumulación del color y la desclasificación. Su principio sin principio es una declaración aglutinadora declaradamente irregular, un caos lumínico sobredescompuesto que impresiona las visualidades de una cultura visual heteróclita en constante revoltura. Las imágenes de esta acumulación se reflejan en objetos y sujetos rugosos, que no paran en hacer del centro un caos y de lo periférico un excedente para con la producción de signos. Desde esta perspectiva, la revuelta de octubre fue una experiencia multisensorial del color y las formas visuales, que golpeó con fuerza la imagen en general para hacer resonar e incendiar, pasando de ser forma subalterna en función de uso a forma exclusiva de emancipación política. Su hiperubicuidad redundante y caótica, dieron la sensación de que la revuelta fue un momento político que se planteó en y desde las imágenes en un sentido de despliegue escópico (Glavic, Pinto, Castillo, 2020). Por cierto, imágenes análogas y digitales, postproducidas y artesanales, que en un instante de total función de una narrativa del bazar, “han borrado artificialmente la división social entre centro de la ciudad y sus periferias con un nuevo

modelo de extraterritorialidad urbana que recrea un espacio y un tiempo ‘sin cualidades’” (Richard, 2001, p. 118) dejando entrever una, aunque fugaz, “centralidad consustancial de lo Otro, de lo inhóspito, lo ominoso e inquietante” (Arancibia, 2020, p. 83).



Figura 17. Collage respecto de modos diversos de ocultar el rostro y expresar las nuevas estéticas por parte de los manifestantes chilenos. Autor: Bastián Cifuentes. Año: 2020. Fuente: https://museodelestallidosocial.org/wp-content/uploads/2020/10/catalogo_nomada_exposicion_estallido_artistico_2020.pdf

Un encuadre fotográfico, popular y ampliamente reproducido y compartido, el cual significa la aparición en plano conjunto de lo otro excluido, potencia tonal en saturación derribadora de la imagen-país y una revoltura caótica de las formas, es la torre humana y de color que se reúne en torno al monumento del General Baquedano en la recurrente plaza que lleva su nombre. Tal(es) imagen(es) se transformó en el ícono popular de la revuelta de octubre, opera una composición inquietante que reúne y separa, resume y rezuma una dimensión de lo político sin orden, sin guía, sin cualidades, definiendo la visualidad de un momento político altamente estético

en su desfiguración e impresión incendiaria. Tal imagen gráfica se presentó como el manejo abigarrado de las formas, las figuras y los objetos disponibles y fácilmente desmaterializables, la acumulación corporal en levantamiento, en suma, un sintagma iconográfico de la revuelta chilena que reafirma el giro icónico de la protesta en Chile.



Figura 18. Plaza Baquedano, Santiago de Chile. Autor: Sebastián Arriagada. Año: 2019. Fuente: Propia.

Su forma de levantamiento soporta y transporta la metáfora de los erguidos en liberación, esta imagen reúne, pone en movimiento y significa resistencia, metáfora visual de una revuelta. Por si sola es un acontecimiento estético y político que nos ofreció una salida de régimen expresivo visual, que en su mostrarse vivifica una política disensual en la forma de una imagen política que se da como reparto sensible, imagen de representación construida y al mismo tiempo percibida, estando en ella lo propio y lo impropio, lo dado y lo imaginado, un país en llamas para su

reinención. Sin embargo, creemos, su deseo no es ser la imagen de la revuelta, sino ser parte de ella como tantas otras que operan como elementos sensibles del gran marco incendiario, pues fuera de su referencia a la imagen incendiaria pierde valor, se desvanece, no alcanza ese *meta* rango de imagen política de imágenes políticas. La metaimagen nacida de la imagen política del incendio octubrista, es otra.

A lo largo de Chile, en particular en la Plaza Baquedano de Santiago, se hizo presente una fragmentación e imaginaria del discurso nunca antes visto ni registrado, una “estética de lo personal y lo político, de una adolescencia todavía bastante desconocida para la escena pública nacional, pintaron la calle, hiperpolitizando el espacio con una intensidad y una velocidad completamente inusitadas” (López, 2021, p. 18). En cada esquina y tiempo del desgarramiento social incendiario, se transmitió la efervescencia de una cultura visual del bazar en asociación con la vida de la revuelta, yuxtaponiendo lo análogo y lo digital, en sustracción y adición de color, superficies hechizas y otras profusamente elaboradas, dejando también espacio protagónico y masificado a la *performance* multitudinaria, como el producido por el colectivo “Las Tesis” y otros activismos de arte feministas, también a la espontaneidad colaborativa en la barricada que une estéticamente a las protestas de Chile con las de Hong-Kong, también al registro en cámaras celulares de arrestos masivos y de agresivos uniformes militares, a nuevos monumentos/íconos nacidos en la protesta, animitas populares de algunos fallecidos en la revuelta.

Pese a este ensanchamiento figural del color en plasticidad y performatividad indecible, durante algunos atardeceres en los días de la revuelta de octubre operó un contrapunto lumínico, una operación de arte con potentes aparatos de luminosidad, que en asociación con el incendio de fondo ofreció un rayo de luz blanco condensado, denso, resolutivo, sintético. En lo más alto de las murallas de la conocida Torre Telefónica en Santiago, en su cara oriental, junto a Plaza Baquedano,

asemejando las alertas a las injusticias de un personaje de cómic norteamericano, se proyectaron verdaderos emblemas en horizontal, síntesis narrativas de las demandas puestas en orden de discusión, en alegato. Un colectivo de arte multimedial llamado *Delight Lab*, llevó a palabra y monumental imagen el contenido iracundo de la protesta. Su activismo no es desconocido para quienes están relacionados a las eco-demandas o las aspiraciones territoriales y de derechos humanos del pueblo mapuche. Desde 2009 la monumentalidad de sus proyecciones, sean rostros, consignas, matices de color, en edificios incluso en fumarolas de chimeneas industriales, han funcionado “como una sola nota musical. Precisa, constante y eterna [...] Solemnes, dramáticas, ecuménicas, políticas, su léxico es frontal sin espacio para la duda” (Szmulewicz, 2021, p. 178-179). Pareciera que cada intervención de *Delight Lab*, en particular durante la revuelta de 2019, contuvo el virtuosismo de la composición sumarial, aquella que es capaz de tomar el contexto y entregarnos una interpretación precisa, un cuadro, una palabra de síntesis que resuelve, durante unas horas de proyección, en una Torre símbolo del libre mercado, como un punto de encuentro disidente que alcanza el sentir de la comunidad. Las proyecciones de consignas fue la permanencia del intersticio diario de la protesta, que en el cuadro negro de la noche, de una Plaza Baquedano sin luminarias, representa la síntesis aditiva de los colores que narran la revuelta de octubre, donde la luz-consigna en la muralla de la Torre se convierte en la máxima proporción del espectro visible, siendo *Delight Lab* la suma de los colores que proyecta blanco, luz que consagra la apertura de un espacio litigante, luz que espacia y temporaliza la antes imposibilidad del litigio. Esta luz proyectada, cede a la masacre del color durante la noche porque en ella están todos por igual, la luz fragua lo políticamente impensable: “DIGNIDAD” (19 de octubre); “NO ESTAMOS EN GUERRA / ESTAMOS UNID@S!” (21 de octubre); “POR UN NUEVO PAÍS / CHILE DESPERTÓ” (23 de octubre).



Figura 19. Proyección del colectivo *Delight Lab* durante la revuelta de octubre. Fuente: https://www.instagram.com/delight_lab_oficial/?hl=es

Luz proyectada en la noche asumiendo, cargando la infinidad imaginal e in-formal de un Chile llameante de color, los espectros de luz sumados, reunidos, igualados, resultan en un blanco de dignidad, síntesis que separada en sus colores nos regala la dimensión de lo político en cuanto refugio de sentido. Lo fatal, al igual que toda imagen de revuelta, para este régimen de color no fue una anomalía. Su luz blanca de insatisfacción con el orden, hizo un llamado a la predominancia pigmentosa de la seguridad, al Estado de Emergencia y posterior violación saturada de los Derechos Humanos por parte de los aparatos de orden del Estado chileno. Este añadido de pigmentos del orden dominante al blanco de *Delight Lab*, cercenó la mirada con perdigones

policiales a una parte de los que ya eran de los sin-parte en el cuerpo social, los sin derecho a mirada ahora son cegados. La síntesis sustractiva del Estado y su orden policial hace que la protesta se vaya a negro. Los colores de la protesta masiva en la narrativa del bazar y su adición de luz blanca por parte de las consignas en la Torre Telefónica, entran en un absoluto negro, se van a luto. Regresa a memoria el tiempo anterior a los 30 años, época de terror e imposición del primario verde policial. Si *Delight Lab* en su luz era síntesis de esperanza democrática y denuncia abierta, el colectivo de Valparaíso “Pésimo Servicio” y el artista Martín Gubbins precisan la entrada de la aflicción, de la ceniza, la pérdida de la mirada, el persistente retorno en la política chilena de la derrota y la tragedia.



Figura 20. Bandera chilena teñida de negro en el centro de Santiago. Autor: Matías Fernández. Año: 2019.
Fuente: <https://commons.wikimedia.org>

La bandera chilena, en sustracción de color, es decir, negra con su estrella de borde blanco aparece sin apelación alguna. El emblema de unidad patria teñido de negro circula en redes sociales de internet, se hace parte del contraproducente *merchandising* callejero, se imprime miles de veces para ondear en un cartón piedra o en telas de segunda mano, es serigrafiada en poleras y pañuelos. Su viralización fue inmediata, tanto para acompañar un posteo como para el avatar de una cuenta de *Instagram*. Ella vino a representar los deseos reinantes, la misma bandera negra porta el dolor, la rabia, la frustración de los protestantes. En las marchas de la revuelta, la bandera chilena teñida de negro, a diferencia de la luz diáfana de *Delight Lab*, constituye la tragedia de un pueblo en división de ser su peligro y conflicto. Negro es el horizonte, negro será el estandarte de una resistencia a la paleta de colores postproducida como imagen-país, a esa cultura de la cancelación de lo político que no deja expresar el descontento en las calles, edificios, monumentos. El coro párodo de la tragedia política chilena, con su bandera chilena negra como telón de fondo y su estridente ensamble sonoro —con su compás telúrico de ollas y sartenes— hacen visible y políticamente inteligible un signo, con su color y líneas, que expresa deseo vital por ser el gesto que hace ilustrativo y concreto un momento de fatalidad común, es decir, una tópica concepción trágica de lo político que en su ir de soporte en soporte, transmite un carácter devastador, catastrófico y ruinoso de cómo se estaba entendiendo la política y lo social en Chile en toda esa imagen de incendio.

La bandera chilena negra no es redención, en un sentido de docilidad de los protestantes a los cuerpos armados del orden estatal, al contrario, es momento político portador de una política-estética intensa en su desplante trágico. Ella es una lucha de fuerzas no aterida simplemente a lo desgarrador del momento, sino a su fatalidad ineludible en virtud de una gracia que se arroja e inmola a la monstruosidad de lo policiaco del Estado moderno neoliberal. La bandera chilena negra

es pavorosa tanto para quién la porta como para quién la observa desde un gabinete ministerial o la trata de interpretar desde la camarilla de un partido político o es manejada en complicidad por una *agenda-setting*. Su pavorosidad consiste en que parece motivar una imaginación respecto de tiempos extraños, descontrolados pero conocidos: ¿qué haremos mañana cuando se han destruidos las coordenadas de lo cotidiano? ¿qué vendrá luego de esto? ¿este ánimo y ambiente de tragedia porta un pasado cercano?

La bandera chilena de negro parece ser la aceptación de un gesto estético, que en cada ondeada de su imagen instala un pensamiento trágico político que alberga una fractura, un desgarramiento del cuerpo social, a su vez el luto de cuerpos e imaginaciones que se inmolan en el desacato. La bandera en cuestión no deja de ser heroica en su tragicidad, pues ante las posibilidades de su imagen en una cultura visual desbordante e infinita, ella acepta su finitud frente a un orden que no aceptará nunca la melancolía, lo inseguro, lo inquietante ni el estado de caído en la política nacional. La agonía habita el cuerpo de esta imagen de bandera chilena en negro, ella se presenta en no consagración de la prepotencia, consagra el riesgo de su donación política. En otras palabras, al ubicarse en medio de la imagen política incendiaria del orden dominante, la bandera chilena de negro es la concepción trágica concerniente tanto a lo terrible como a lo devastador, es el temblor de los poderosos y la movilidad de los márgenes, es fuerza memorable, jovial y terrible, desgarramiento incesante, avance y retroceso, ruina que hace pensar en una política de lo descomunal que trae e instala la estética marginal, aquel bazar dionisiaco y violento que se afirma “como resistencia, como posibilidad, como agenciamiento, como condición prófuga, intersticial, liminal” (Arancibia, 2016b, p. 463). Si una imagen puede ser asociada a esta política trágica de una comunidad alzada, sin duda son las cercenaciones policiales de la mirada, aquellos actos mutiladores de ojos humanos por parte de la policía uniformada chilena. El pavor estremecedor de

estar cercenado en la mirada, atestigua el carácter de color trágico-negro de la revuelta de 2019. Estos actos estatales no dejan de acosar a los sujetos alzados, su gesto advierte sobre una inclemente fatalidad: “estamos en guerra, contra un enemigo poderosos”. Frase pronunciada por el presidente de la República horas después de declarar Estado de Emergencia, frente a los medios de comunicación y junto a oficiales de las Fuerzas Armadas. Texto que pone en escena una imagen de muerte, la cual vino a frenar el riesgo de la política desnuda de la calle y atestiguar la fragilidad de la misma. Trescientos cincuenta y dos casos de daños oculares desgarraron la *parresía* visual de la revuelta chilena, aquella violencia representa la imagen de un mensajero trágico que no conduce el argumento hacia escenas de redención, sino al conocimiento indigente que le espera a toda política y estética nacida en los márgenes, a toda imagen radical avenida desde los bordes hacia el centro, a saber, su carácter finito, efímero, propenso al olvido. Sin embargo, la imagen no solo quedó impresa en la memoria y se dejó llevar de *picture en picture*, también quedó impresa en un graffiti callejero: “nos quitaron los ojos / pero lo vimos todo”

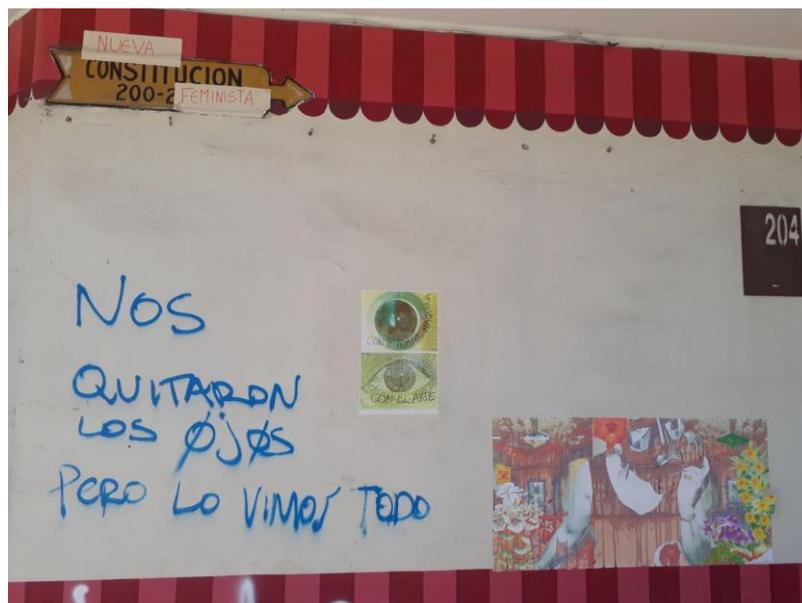


Figura 21. Graffiti callejero, Santiago de Chile. Autor: Rolando Mancilla. Año: 2020. Fuente: Propia.

Galería Cima, metaimagen de una imagen política

*“hay que hacer imágenes,
y hay que creer en esos relatos,
hacer como si fuesen verdaderos”*

Andrea Soto Calderón

A mediados de noviembre de 2019, se reunió el pleno de la clase política chilena en un salón de honor, yuxtaponiendo sus diferencias y con la luminancia de los poderes estatales, organizaron los elementos de una imagen política consensual. Esta imagen será conocida como el marco de salida democrático para la desmovilización de la revuelta; el llamado “acuerdo por la paz”. Los partidos y rostros carismáticos de la élite política espectacularizan, con el patrocinio de los medios de comunicación y las angustias del mundo financiero, un autoalusivo cuerpo de comunidad cívica, que en su fuerza de aparición busca significar el reencuentro nacional, por cierto, bajo la mirada del derecho y su modelo de representación democrática. El homogéneo formato testimonial que adquiere la política institucional chilena a partir de esta nueva imagen, asemejándose a una tecnología de control y estandarización, en una también hábil borradura de 30 años de mitos y confianzas en sí mismos, desmaterializa la incendiaria imagen política de la revuelta. El telón de fondo de octubre que permitió el discurrir de innúmero alzamiento icónico, comienza a decantar y a ser conducido al anestesiamiento y el apagón. Imagen política administrada contra imagen política radical.

El fuego se hace molesto, la *picture/image* de lo institucional engulle la pulsión desbordante y alzada de la imagen rebelde, la ubica en el campo sígnico de la impudicia, porque ahora es el

tiempo del orden y la autoridad del derecho. La imagen política de la revuelta es reubicada en su tanático destino de momento político, en su original pulsión trágica tendiente al desaparecimiento. Su indecidibilidad icónica, incompatible con las lógicas transparentes de la convivencia moderna, debe dejar de representar. El procedimiento político y estético que tanto enarbola exigiendo la asociación sin fundamentos, hay que estancarlo. Los tonos subordinados a la imprudencia y lo informe, no pueden seguir comprometiendo la estructura interna del Estado ni la imagen internacional de Chile. La revuelta iracunda, flamígera imagen donde se consumieron los materiales de la desafección hacia la política y toda una generación de estudiantes secundarios, es tildado de soneto bruto pues ahora debe primar el gongorismo de los partidos políticos, la plástica imparcialidad de los medios de comunicación, el álgebra de los tecnócratas en el gobierno de turno y la especulación del alto capital nacional y extranjero de inversión.



Figura 22. A un mes de la revuelta de 2019, el 15 de noviembre de 2019, la clase política chilena firma el “Acuerdo Por la Paz Social y la Nueva Constitución”. Fuente: <https://www.ciperchile.cl/2021/11/15/a-dos-anos-del-acuerdo-del-15n/>

La calle parece calmarse, el paisaje sonoro de las ollas y sartenes se archiva en la memoria, las paredes nuevamente son pintadas con el color de la desafección, el desgarramiento del tejido social es suturado. Los estudiantes vuelven a sus aulas. Paso a paso retornan las rutinas, la cuota justa del melodrama político y los clivajes fetiche: izquierda y derecha, progresismo y conservadurismo, esperanza y desesperanza, periferia y centro. La regulación policial del desorden y la disipación de las disidencias, esos “intolerables” signos de la tragedia política del desacuerdo generalizado, dejan entrever una vez más la imposibilidad del litigio. No es posible ni deseable una economía sígnica e imaginal que reoriente las sensibilidades cotidianas, menos dejar fotografiar el lugar donde se reafirmó la autonomía contrahegemónica, el derecho a la mirada. La revuelta de fuego inevitablemente cede a su sombra y sino, a ese suyo innegable desistimiento y precariedad temporal. Al decir de Marie-José Mondzain (2020b), la imagen política de la revuelta cede a su procedencia y destino, es decir, a su indeterminación e inconsistencia. Viendo esta suerte de fragilidad en la imagen, tal vez por el agotamiento tanto de los cuerpos que la levantaban como de su indecibilidad operante, la clase política significa la imagen política rebelde de superficie donde es posible instalar un reparto vertical respecto de lo político y lo comunitario, a modo de desplazar lo horizontal movedizo, la violencia y formas periféricas. La imagen de la revuelta en sus últimas horas, deviene desdramatizada bajo la política de los acuerdos. El prefijo *des-* lleva la pauta durante el tiempo, cuando la clase política inicia la producción masiva de una nueva-vieja visualidad postdictatorial. Con su denotado giro sobre los significados, la revuelta es/debe/fue destila entre represión, violencia, propaganda y consenso. Su procedencia, que fue un llamado a una autorregulación anárquica de la política, debe ser mareada en la montañosa cadena de jerarquías e instituciones, debe regresar a los pasillos de la política. La *desmovilización* de los sujetos y colectivos populares, debe dar paso al *desenmascaramiento* de la subversión. La *deshora* del progreso económico y la *deshonra* de la imagen-país, ya no son tolerables. El escenario de litigio,

provisto de experiencias y trazos de interacción abierta entre las partes sin partes de la comunidad, es puesto en *descrédito*. La singularidad de levantamiento social ante abusos habituales del sistema social, político y económico imperante, que supuso el desgarramiento del espacio colectivo en virtud de un momento de autoreflexividad para con una reinención de la política, ya sea en la puesta en obra de prácticas emancipatorias, en la búsqueda de asociaciones directas, autónomas y locales en ruptura con los elitismos, las tutelas, las redes de poder, debe *desaparecer*.

La revuelta en su haber figural litigante y de razón inmanente, puso en acción un ojo de vigilia sin montajes, abierto, en vivo y en directo respecto de la gestión administrada del poder gubernamental, policial y empresarial. Por esas aguas incendiarias, la revuelta quiso ficcionar un mar de política radical, un horizonte de corrientes alternas. Ante esta imagen propia del desacuerdo, es oportuno deslizar algunas preguntas: ¿Qué imagen nacida en el incendio rebelde chileno, carga una política de la alteridad que permita mantener abierto el tiempo de la revuelta? ¿Qué imagen de la imagen del incendio de 2019 puede contrarrestar la imagen del consenso político y mantener viva la revuelta para su análisis, estudio y observación? Teniendo la *picture*, es decir, el marco, la imagen incendiaria, también los materiales o elementos sensibles que avivaron la aparición de algo visible, mil colores y un negro absoluto que habla de la tragedia de toda revuelta: ¿Hacia dónde mirar o cómo mirar para encontrarnos con la *performance* de una imagen que hable de todo ese momento político en incineración? ¿Mirar acaso otra vez la calle y lo alzado? ¿Mirar otra vez ese soporte que hace visible toda revuelta? ¿Qué imagen de la revuelta puede ser una imagen de imágenes, una metaimagen? Tales cuestionamientos pudieran ser cómodos de responder, si exponemos que octubre 2019 se presume como un dispositivo representacional de un momento álgido, que en su despliegue se dejan ver diversidad de gestos, promesas y retoques del pasado reciente en íntegra visualidad. Siendo no ajeno reconocer que la revuelta, inscribe un tiempo

sensible y expositivo del sentir social chileno, que en su potestad de manifestación dañó a la clase política en pleno, al poder mediático y económico con algo tan fugaz y frágil como son las imágenes, imágenes en el pleno llameante de su contemporaneidad político-estética. Sin embargo esta respuesta no parece bastar, ya que da un efecto visual de enmarque que inhibe su vitalidad, su deseo de animación de la realidad compartida, su deseo de agencia, sentimientos, intenciones (Mitchell, 2020a). Si algo posee el octubre chileno es que al ser pensada como imagen política, ella nos devuelve la mirada, nos sigue hablando, es con nosotros en el día a día, la política chilena desde ella fue quemada y se reorganiza. Su semejanza con el juego libre y sin apariencias, vine a ser la evidencia sensible de su intransigencia antónima para con la desafección. Su aparición, en cuanto verosímil de características específicas —por cierto, en el formato que sea— constituye un reparto de signos que instaura un *sensorium* conflictivo, de disputa. Colgar o portar una imagen gráfica de la revuelta chilena, es consagrar la aparición de un conflicto, es aguzar las palabras de una posible provocación, una identificación diferenciada respecto del orden de autoridad. Rayar hoy en cualquier muralla callejera la silueta de un ojo mutilado, no es un acto gratuito. Trae consigo y carga la pervivencia de una comunidad que ha sido depuesta y “retornada” a su periferia de expresión. En otros términos, decir revuelta chilena es afirmar un tiempo que se dio en resistencia visual, teórica, metafórica e inmanente, engendrando la presencia de la política sin fundamentos. Momento álgido en que se perdieron los equilibrios entre pérdidas y ganancias, siendo la tarea más importante repartir según la proporción de las partes de la comunidad (Rancière, 1996).

El ansia unificadora de la política institucional del oasis chileno, incluso después de la revuelta de octubre, no dio tregua al luto, a la ceguera. Potenció los momentos consensuales, los actos articulatorios, las luces presencialistas. En cuanto acto político visual, abjurando la potestad paternalista del derecho, este nuevo reparto ornamental limitó los modos del ver y del mostrarse de

la revuelta. La tarea de la democracia representacional, guardiana en pleno de un procedimiento constructivo del orden dominante, luego de apagarse la última mecha de la revuelta, embarga el carisma enlutado de octubre ficcionando sobre sus cenizas un razonamiento compacto, útil, correcto, a veces llamado plebiscito, convención, matinales de tv, proceso constitucional; haciéndose visible una nueva imagen-país redundante, publicitaria y elitistamente cívica. Empero, al ser la revuelta de octubre una figura polémica, ella se expone en im-posibilidad de montaje para el orden dominante y su comunidad de flujo continuo, en las cenizas sigue presente su infinitud de imagen. El escándalo primordial de lo político que puso en evidencia la retracción y sustracción de lo político en Chile, cuando regresa en un grafiti o en una imagen, esta se hace peligrosa pues descubre el rotundo

“fracaso de los actores políticos institucionales para poner en nuevos términos el agonismo propio a la política, quizás, para empezar, por su propia dificultad para tramitar los conflictos. Los actores políticos en los hechos han continuado actuando como una caja de resonancia más de esta dificultad fundamental de la sociedad chilena: la de poder construir sus diferencias, sus conflictos y sus posiciones más allá de esta matriz que la encorseta” (Araujo, 2021, p. 193)

Postergada la revuelta a *desconfigurar* su propia indecibilidad y periferia, en *post* de una comunidad que mira con esperanza un nuevo orden de sentido, no nos queda más que retornar a la descomunal singularidad sensible e irruptiva de capacidades políticas autorregulativa de lo múltiple que fue octubre 2019. Este ejercicio de comunicación política sigue insistiendo en ella, pues solo en este momento/imagen política podremos encontrar lo que buscamos, esa imagen de imágenes que hará de la revuelta una imagen perviviente. Por lo que necesitaremos retornar a su procedimiento crítico, a sus desmontes, torsiones y cortes de amarras, multiplicado hora a hora en miles de unidades condensadas representacionales, que nos reclamaron encorvar la mirada, es

decir, mirarnos para reunir las partes de lo social en función de una imagen política fáctica, sígnica, diferenciadora, disidente. En definitiva, retornar a lo que le dio cuerpo a la imagen de incendio, o sea, a la *picture* de la *picture* incendiaria: la calle.

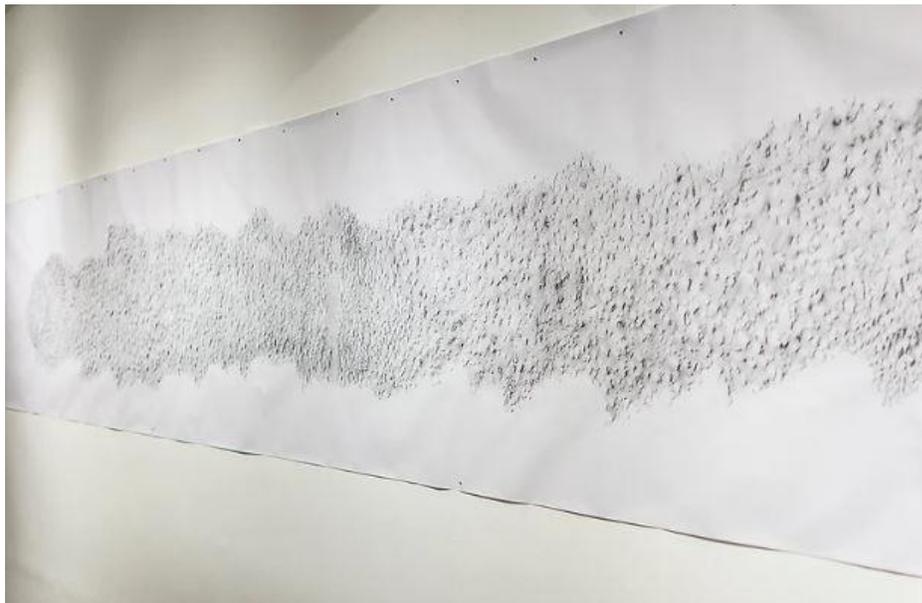
Si la revuelta de octubre procedió primeramente desde la calle para hacer posible el conflicto, en esos lugares del tránsito cotidiano habrá que rastrear y golpear algunas imágenes ayer protagonistas. Habrá que rastrear imágenes que aún palpitan el deseo por la asociación con la vida desde ánimos contraproducentes. Por lo que desplazar la mirada hacia esas imágenes propias de la revuelta, sería un ejercicio de comunicación política desoperante del sosiego, de ese orden de lo dado que retorna a su presentismo, a su luminosidad que alumbra con celo el lugar de cada uno, de cada parte de los miembros de la comunidad. Una comunicación política que conversa con la cultura visual contemporánea, se descubre —en este caso puntual— al modo de construcción visual operante de una imagen conflictiva y sugerente de asociatividad. La construcción y retención de una imagen política de la revuelta, posibilita el poner a descubierto la temporalidad de la revuelta, volver a hacer resonar sus gestos, objetos, prácticas y particularmente las imágenes que hoy son arrastradas a su desmaterialización, a su olvido, su funesto final. Dejada en los márgenes de lo indeseado, a fin de poner en tabla el consenso, la revuelta aún susurra en los espacios del arte político, en las disidencias y en los bordes marginales. Si son las imágenes las que nos llevaron hasta aquí, no fue para tomarlas y analizarlas detalle a detalle, sino para dejar que hablen y nos fueren hacia “un trabajo, una puesta en relación, un proceso de articulación, la introducción de un visible en el campo de la experiencia que modifica el régimen de visibilidad” (Soto Calderon, 2020, p. 135). Trabajo que tiene por propósito —en su incompetencia— alterar los repartos, los discursos, el orden dominante de lo visual y mirar los espacios e imágenes de la exclusión. Mirar las calles, las avenidas y las aceras de la revuelta, mientras otros miran articulaciones y apuestan por ello, es

torcer la mirada y experimentar texturas, fondos, cuadros, superficies, *pictures* donde se fijaron imágenes alzadas y en litigio. Mirar la calle es habérselas con el cuadro incendiario. Calle y fuego en la revuelta se asocian dejando aparecer a los invisibles, a los ausentes y sus imágenes. Estas imágenes hoy están rugosas, en los acantilados de su propio lugar de desaparición. Imágenes vestigio y en resistencia, que aún están en la retina de los sujetos concretos de la revuelta, que están en las memorias de cientos de ojos mecánicos.

Con Didi-Huberman (2012) podríamos decir que la imagen de la revuelta chilena es una imagen que arde, que sigue ardiendo “por el deseo que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, e incluso por la urgencia que manifiesta” (p. 42). Sigue ardiendo por el dolor que nos trajo, arde por seguir siendo mirada, arde por su memoria, arde por su practicidad política de lo inmanente que es alterar, hacer girar la mirada. La imagen de fuego y su calle, en cuanto superficie de intervisualización (Mirzoeff, 2003) donde confluyeron lo concreto y lo virtual de toda la producción de la cultura visual, siguen operando activamente en la transvaloración de la democracia chilena, puesto que no fue un emplazamiento de protesta o simple distracción política, sino “el emplazamiento de un cambio cultural e histórico” (Mirzoeff, 2003, p. 58). Su mirada y acción crítica, que modificaron y alteraron el orden de cosas, está presente en la cultura visual que nos envuelve: producciones de cine, textos, arte colectivo, conmemoraciones, lugares virtuales y físicos de la memoria, siendo el fracaso televisado del proceso constituyente quizás su mayor aliciente. Como objeto con plusvalía, de la imagen de fuego de la revuelta seguiremos extrayendo su excedente signífico de trabajo emancipatorio, pues lo que produjo sigue hiperubicándose en el conflicto social, en el debate cotidiano, en las arenas de la política. Si recordamos a W. J. T. Mitchell (2020a) diremos que es la plusvalía de las imágenes la que sigue haciendo historia, ellas

crean revoluciones, migraciones y guerras; en nuestro caso, el persistir en la mirada del momento político incendiario, es darle valor a su trabajo de disenso y signo rebelde callejero.

Mediante la antigua técnica del *frottage*, la artista visual Viviana Silva Flores revitaliza los vestigios incendiarios de la revuelta, regresa al lugar de anteriores barricadas sobre el pavimento, regresa al soporte persistente donde sucedió el desgarró social y la transvaloración, a las “Trazas de rabia” (2020). Viviana Silva, con lápiz grafito carbonizado y extensos pliegos de papel blanco, produce estampas que nos reubican en los momentos alzados de la interrupción del tiempo y del oasis latinoamericano. La artista visual graba artesanalmente la imagen memorial del fuego, imprime y vuelve a exponer una imagen rugosa que cimentó el gran surco de protesta en Chile. Silva Flores vuelve a ocupar la calle y las avenidas antes ateridas de barricadas. La artista subleva lo que parecía ya encadenado por su fragilidad visual, al abandono, la rutina. Lo que regresa con esta técnica de grabado *in situ*, es la reapertura de ese tiempo insólito, ahora en la materialidad de una marca callejera que no definió origen ni fundamentos, que se dio sin apariencias ni programa, o sea, en escena sensible donde se jugó la singularidad de una práctica e imaginación política del encuentro en una disidencia im-posible. La calle y su fuego perdurable en el pavimento, como una *picture* indestructible, permiten la visibilidad de la revuelta en el todo de su representación histórica, esta asociación hace no solo rastreable el disenso sino el sentido abierto, comunicable, reproducible y deseoso de circulación de la imagen política de la revuelta.



Figuras 23 y 24. Trazas de Rabia de Viviana Silva. Año: 2020. Fuente: <https://www.vivianasilva.com/trazas-de-la-rabia>

La protesta callejera y su fuego llevadas a imagen política, son vestigio que afirma una persistencia virtual y fáctica. La calle con barricadas nos sigue mirando, nos llama a su mirada, porque su transformación del tiempo y el sentido de las cosas de la política permitió un acceso a la realidad social, desveló la imagen ficticia de Chile. La imagen política de la revuelta, fue dura

como el pavimento, fue un hecho fáctico que golpeó el horizonte presentista de la postdictadura, haciendo que las dimensiones del tiempo se presenten sensiblemente oblicuas, rugosas y plegables. Los cuerpos, los objetos y las miradas estuvieron por casi dos meses arrobados a la imagen de un incendio que repartió otra sensibilidad. La mirada que antes era en línea recta, —hogar-trabajo-hogar, deudas-crédito-deudas— se transmuta oblicua en función de una reconsideración de la política con la fuerza de lo múltiple en procedimiento de igualdad, axioma de la experiencia sensible y práctica de la emancipación. La imagen de fuego, como cuando se mira una hoguera colectiva, hace que las miradas sean oblicuas y no rectas. Nadie ni nada puede seguir su rumbo, ni el poder administrativo ni el común compartido, todos se arroban ante una barricada llameante. La comunidad en revuelta al igual que una imagen, anula e incendia los modos de representación dados, elevando un régimen sensible con capacidad de alteración del orden dominante y lo privado. La comunidad en revuelta condensa un signo auténtico de acción crítica, golpea el tablero buscando reencontrarse con la política de la contingencia sobre los presupuestos de un orden en incineración. La comunidad va tomando textura, ondulación, consagra los desvíos y lo incierto, dejándose transportar de ciudad en ciudad. Su estética cercana a lo fáctico sin más, permite la entrada de un juego de interlocuciones variadas en formas y actores, tonos y líneas, fondos y trasfondos, fuera de toda marca anticipatoria de orden, engaño o regla, en la cual el diálogo sí es la diferencia del *logos* consigo mismo, es decir, litigio y no monólogo (Rancière, 1996). La calle en llamas va tomando el cariz de una imagen que abre el litigio, porque al deshacer el consenso impuesto se disgrega en una comunidad de iguales, se parte en relaciones de modos de subjetivación políticas que mantienen “el juego completo de las identidades y las alteridades implicadas en la demostración, y de mundos, comunes o separados, donde aquellas se definen” (Rancière, 1996, p. 80).

La calle en revuelta incendiaria se presenta como un escenario de argumentación y desargumentación, donde las inteligencias están en función de un levantamiento de interlocución sensible de política conflictiva. En la calle, ante el pavor del habla y la fuga de los textos hegemónicos, el cotidiano se sobregira visualmente en una cultura ya de giro visual, las prácticas se transmutan en imágenes que entrañan e invocan un diálogo interdisciplinar entre las cosas y su deliberada insatisfacción con los marcos, permitiendo la aparición de una verdadera desviación orbital. Así este sobregiro visual de octubre, se hace cargo del problema que es llevar a entendimiento lo que acontece, la relación entre querer reclamar o protestar constituye una emergencia de significación que comprende, y se hace cargo desde la calle, de lo dado al amparo de los modos de la representación visual contemporánea. Octubre por tanto se levanta callejeramente visual, condensando el espectáculo llameante. La obra de Viviana Silva reafirma esta condensación sígnica elevada desde la calle. En la revuelta van sucediendo uno a uno los fenómenos políticos de lo humano y lo visual emancipados: iconoclasia contra monumentos, los fetichismos epocales de los protestantes toman fuerza de forma, la idolatría del poder se desvanece ante imágenes críticas. La revuelta chilena se descubre visual, porque en ella el espectador se redescubre operador y creador de imágenes, desde ellas habla, dice, alfabetiza un momento político desgarrador. Paradigmáticamente, sin los recursos del aparato estatal y empresarial privado, el sujeto de la cultura visual en Chile condensa un lienzo icónico, una imagen, un reparto sensible sin domicilio ni dominios, comunicando las posibilidades de una pervivencia e hiperubicidad conflictiva de visualidad que no tiene más soporte/*picture* de aparición que la calle y unas barricadas.

El octubre chileno se transmite en imágenes, es imagen pues pasa de formato a formato con fertilidad reproductiva, la cultura visual se cumple en ella sin desgaste, sin demora ni disimulos.

La revuelta chilena, retornando a nuestra hipótesis, se descubre así como un momento político medial, colaborativo, aglutinante y organizador de prácticas y expresiones estéticas disensuales, tanto anónimas como colectivas, en posibilidad de verse, analizarse y construirse en tanto imagen política. La revuelta mil veces se representa recursivamente en lo que muestra y observa, al punto de emerger desde el marco incendiario al modo de una imagen que por el efecto político contenedor, aglutinador, arrobante y oblicuo del fuego parece ser en y sobre sí misma. El fuego de la calle cumple su milenar propósito, o sea, reúne y alumbraba. Catequiza los ímpetus en el hogar de la protesta, permitiendo iluminar la gestión y el despliegue de una crisis social en la imagen viva de un pueblo en revuelta, anidando en su representación visual esa suspensión temporal que reconquista las dimensiones del tiempo en apertura. Deja aparecer, en su nunca reposado fondo o *picture* o cuadro, un procedimiento en que no hay mayorías ni minorías en capacidades perceptivas de lo que está sucediendo, sino un punto de igualdad como hito de reunión emancipatoria: la calle. En este sentido, toda y cada una de las representaciones visuales acontecidas durante la revuelta de octubre, abren el tiempo y rompen las coordenadas del cotidiano, no dándose imagen sobre otra en sus grados de visibilidad y de desilusión pues el recurso o sostén es uno, el más cotidiano de todos: la calle. Aquí es donde imagen y vida-mirada se relacionan, produciendo un territorio interactivo e interrelacional sin división que las someta, como dijimos, una intervisualización entre los acontecimientos fácticos y las virtualizaciones respecto de aquello (Mirzoeff, 2003). La revuelta patrocina la forja colectiva, impersonal y singular de una visualidad que se despoja de otra, una visualidad de la cual nadie puede arrogarse su propiedad ni origen, imagen nueva que en su mismo desplegarse y elevación de sujetos y objetos en rebelión, reflexiona sobre lo visual. Desde su materialidad incendiaria, en la que se quema para alumbrar todo modo de representación, ella misma se evoca y se percibe proporcionando un levantamiento social que no recurre a las narraciones, a la construcción articulada de discursos, sino a sí misma. Lo que sucede en la revuelta

toma su impulso desde su imagen de calle-fuego, desde su propia reflexividad, ese volver sobre sí se observa y desvela una política de visualidad interruptiva en estado de furia. Pensar desde ella, asemejarse a ella y elevarse desde ella, será la representación de una ofensa al orden dominante, indicio de una transvaloración quemante que mira y se siente viva en su dejar aparecer y congregar los cuerpos, las sensibilidades, la imaginación y los objetos de subjetividades marginales, invisibles, aisladas.

La revuelta en cuanto imagen política, además de dar la impresión de un ser y estar en la vivencia de un mundo icónico rebelde, donde cada imagen establece una relación oblicua con el momento político y su visualidad, evoca la sensación de estar observando una multiplicación de alteraciones, de procedimientos multiformes y heterogéneos del desvío, una espiral de resistencias y contraofensivas en los modos figurales de una emancipación, que se refiere continuamente al proceso mismo de su propia construcción. Al amparo de esta imagen política, anida una comunidad de sujetos dispuestos a la transformación, capaces de negar los ritos *pre* mortuorios del parpadeo y en total parentesco con el insomne deseo de significar el momento político. Sujetos y aparatos de visión unifican lenguaje y miradas, instalando en medio de la protesta una zona cero, un punto de visualidad de democracia radical. Esta imagen en el centro y en todas partes de la imagen política de la revuelta chilena, toma la realidad pero no la transforma, no realiza montajes de ella, en cierta manera rompe, por así decirlo, las pantallas oficiales de transmisión televisiva. Ella es fuerza de aparición central y en todas partes, por su deseo: hacer del registro visual una acción política comunitaria, hacer de la periferia una contra-imagen de los regímenes visuales del orden. Esta imagen permite pensar y ubicar a lo accesorio, lo anónimo, lo pequeño, lo colectivo artesanal, como ejercicios críticos del poder. El cuadro de una imagen de pantalla es transvalorado, suspende su tiempo de montajes y muestra una superficie de desasosiego monumental que apunta a la calle, que

se vale de la calle. Esta imagen es hospitalaria de la revuelta, deja verla tal como es. Al igual que el fuego se convierte en lugar de acogida del descontento. Esta imagen es mirada que se comprende como espacio político que hace visible la imagen del litigio. Ubica a los bordes en primera plana de la existencia colectiva, ella escapa de lo ordinario y activa la contingencia de la política. No hay titulares, no hay entradas y salidas de escena, solo momento político, desgarró, calle, ausencia de articulación, destrucción de fundamentos. Esta imagen es política porque no cuenta las partes de lo social, no opera gramatical o aritméticamente, solo muestra ese nuevo reparto sensible de política en disenso que sucede en ya otra, una más grande quizás imagen política. Se une al fuego y pone en evidencia lo dado en su facticidad litigante. Muestra el fuego, lo transmite, distribuye su emergencia del desacuerdo. Sin duda esta imagen es una metaimagen, una imagen de imágenes, una que no modera la mirada sino que la enriquece y le permite un vuelco, un giro, es decir, ofrece una mirada, un ojo mecánico que no observada ni vigila ni documenta los cuerpos de lo social, sino que ahora ellos, los revoltosos son los que observan el orden de lo dado. Esta metaimagen se presenta como una reflexión respecto de la vigilancia, hace eco de la potencia emancipadora de una cultura visual consciente en su experiencia política y social. Ella discute con los significados y construye un modo de observación, unas formas de conocimiento político y estéticos. Esta imagen, que ya nombraremos, se hace realidad política por su vehemencia al deseo de ser vista como acción y no concepto, imagen contemporánea y no discurso. Ella al mostrarse nos muestra la cultura visual y su deseo de mostrarse como imagen contemporánea, al mostrarse ya se muestra a sí misma en sus modos de desplazar la representación tradicional. Esto hace que al observarla no la dejemos pasar, más bien la retenemos y compartimos, ya que en ella se muestra toda una política estética del disenso, en ella se muestra una autoreflexividad tanto de la revuelta chilena como de la visualidad política en general. Esta imagen en su triple procedimiento que es abrirse desde el fondo del régimen visual de octubre 2019, atestiguar respecto del mismo y poner en evidencia las

operatorias de la imagen. Ella reúne o anida no solo la resistencia a lo policial y el sentido de comunidad, también nos “conduce a una investigación autoconsciente dentro de la vida de las imágenes” (Mitchell, 2020a, p. 375), en particular de las prácticas colectivas del arte y su relación con lo visual y la política radical que la hacen posible, esta imagen que la denominamos la metaimagen de un reparto sensible incinerante se llama *streaming* Galería Cima.



Figura 25. Azotea donde está instalado el Centro de arte Galería Cima, lugar donde se ubica la cámara de video que da vida a la metaimagen Galería Cima. Fuente: <https://galeriacima.cl/>

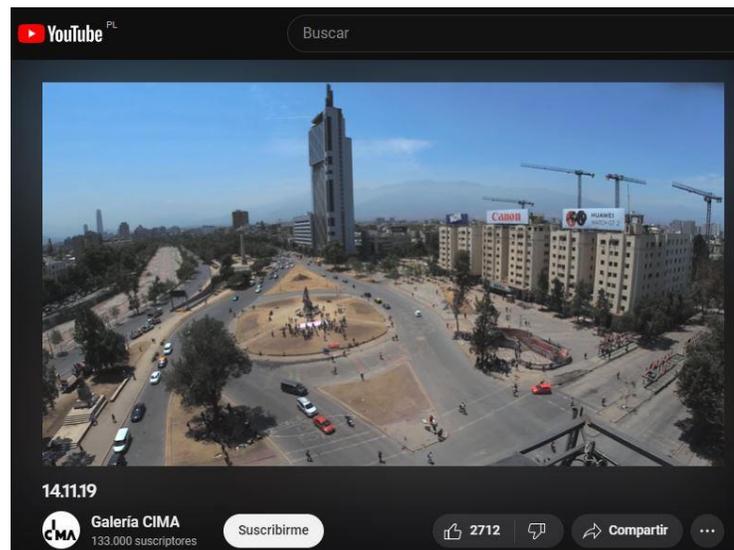


Figura 26. *Streaming* en vivo por la cuenta de *YouTube* del centro de arte Galería Cima. Año: 2019. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=vuZayl7riMk&t=79s>

Quizás una de las preguntas con mayor circulación durante la revuelta de 2019, fue dónde poder mirar la revuelta, qué imagen en movimiento permite medir el pulso del incendio social, qué imagen anida el todo de ese momento político, qué está pasando con el “estallido social”. No era sorpresa durante la revuelta chilena, observar en las pantallas de computadores y celulares, sean particulares como públicas, la sintonización a través de *YouTube* del *streaming* en vivo ofrecido por el centro de arte Galería Cima desde el 24 de octubre. Centro alojado en un lugar privilegiado de la protesta en Santiago de Chile, en calle Merced 22, es decir, en las inmediaciones de Plaza Baquedano: “esto se tiene que ver —comentó para un medio independiente Trinidad Lopetegui, una de las fundadoras de Galería Cima— [...] porque la TV no estaba mostrando y filtrando todo el contenido”¹¹. Por una parte se transmitía el momento político por medios “oficiales” y por otra se ofrecía una imagen abierta y sin narraciones, un registro audiovisual en vivo donde cualquiera con cualquier podía ser parte del octubre chileno. Las transmisiones han alcanzado a través de su canal de *YouTube*, más de 18 millones de visualizaciones y un registro de memoria visual con más de 15.000 horas. Ocupando el lenguaje cinematográfico, la imagen transmitida es un plano “en picado” que apuntando directamente, durante las 24 horas del día, hacia el punto cero de la protesta, a saber, la cara oeste de la Plaza Baquedano. Allí se producía la reunión del incendio generalizado, la calle alzada en toda su cultura visual. La hiperubicación de la imagen contemporánea se cumple en esta transmisión, porque circula como una condensación sígnica que hace vigilia del tiempo desgarrado de la revuelta, de aquí que los fundadores del centro de arte llamen a esta cámara de video y su registro: Centinela¹².

¹¹<https://www.eldinamo.cl/actualidad/Como-la-Galeria-Cima-paso-de-ser-un-centro-de-arte-a-transmitir-en-vivo-las-masivas-manifestaciones-20191201-0022.html>

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=gyIsu-axG2w&t=156s>

Desde la azotea de un edificio esquina, que mira hacia la Cordillera de Los Andes y por ello hacia la zona cero de la revuelta, esta imagen permite por sí misma que se piense en su sentido de centralidad, de estar en el centro de incendio, de ser el unificador de los relatos en torno a la revuelta. Esta metaimagen se hace gráfica el 25 de octubre de 2019, momento de la protesta que ha sido llamada “la marcha más grande de Chile”, hecho que congregó a más de un millón de personas, teniendo irónicamente como punto de fuga la Plaza Baquedano.



Figura 27. *Timelapse* de 5 minutos de “la marcha más grande de Chile” vía la cuenta de *YouTube* de Galería Cima. Año: 2019. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=V18-rtU_J-E

La cámara apostada en Galería Cima, registró cada uno de los minutos de esta marcha, un mar de personas se alzan desde la calle y ondean en este mar de política sin fundamentos una bandera nacional. Esa quizás es la imagen de imágenes de la revuelta chilena, metaimagen en autorreferencialidad que, por cierto, no la hace exclusiva sino parte de un momento político, pero

que por las características funcionales y pragmáticas de sus elementos, sus usos y contextos (Mitchell, 2009a), hacen que ella pueda comprenderse como un punto de unidad, un vórtice desde el cual se puede iniciar una reflexión en la cual, sin narrativas ni discursos, es apreciable la emergencia de cultura visual acontecida en octubre 2019. Por aquello, esta imagen marca el punto de encuentro de una revuelta que se hace visual en su devenir, porque no solo unifica y detiene, para ocupar palabras de Mirzoeff (2003) el tiempo de las ambivalencias, de las fracturas, de los intersticios y de los lugares de resistencia, también ella tiene una capacidad desestabilizadora de la mirada, ya que saca de plano y pone en hiperubicación lo que Mitchell (2009a) llama “salvajismo” de las metaimágenes, o sea, esa notoria resistencia al control, al *status*, pero no así a la migración hasta hacerse —a veces— ilustrativas, centrales, icónicas, en el fondo, un metalenguaje utilizado para explicar el lenguaje mismo. Las metaimágenes no solamente “ilustran teorías sobre la confección de imágenes y la visión: nos muestran qué es la visión y dan imagen a la teoría” (Mitchell, 2009a, p. 58). Nuestra imagen sería metaimagen, porque desde ella se resignifican las posibilidades políticas de la sensibilidad visual, ella reflexiona, se vuelca sobre sí misma proporcionándonos “un discurso de segundo orden que nos [dice] —o por lo menos nos muestre— algo sobre las imágenes” (Mitchell, 2009a, p.41). Así esta imagen nos muestra un torbellino humano que quiere ser visible por el orden, una concentración de disenso que es visual pero no medible ni contable, es infinitud de representación en disputa y riesgo político, una espiral rebelde de política anónima, sin rostro ni nombradía sucediendo en medio de la protesta refiriéndose *a sí misma* (Mitchell, 2009a) como objeto de sueño político, de cumbre de un momento alzado que en su centro se ha trastocado la iconografía oficial-nacional y la calle ha tomado el lugar de la política. La calle se ha toma la visualidad como tal, la ha hecho suya promoviendo la experiencia visual contemporánea y su propia fuerza de política del disenso. La metaimagen que nace desde la azotea es la imagen de la revuelta, aunque “la mayoría de las metaimágenes muestran una imagen-dentro-

de-una-imagen simplemente como uno más de los muchos objetos representados” (Mitchell, 2009b, p.45), ella incluye a sus espectadores en un vórtice de imagen —como dice en el mismo sitio *web* de Galería Cima: “vórtice creativo gestado desde la emergencia”¹³— que no muestra fisuras o duplicaciones en la historia de Chile, puesto que es la “marcha más grande”, ella como metaimagen es una imagen que se refiere al proceso mismo de su propia construcción, pero que diluye lo interno y lo externo. La metaimagen de octubre es un campo visual sin quiebres, se unifican el bazar de colores y lo negro, ella ha sellado el desgarró social con nuevos símbolos y textos, con nuevas imágenes y sus discursos, ella habla de un redibujamiento popular y rebelde del escenario político institucional en Chile. En el deseo de ser metaimagen, desde ella brota lo que se llamó proceso constituyente, ella es el vuelco de mirada hacia lo popular sin fundamentos de la política institucional. Se valen de ella, la prostituyen, la significan y reproducen a su antojo, de ella brota esa imagen de acuerdos y paz. Desde ella comprendemos la potencia de la imagen en nuestras vidas cotidianas, ella es giro visual de la política, en ella comprendemos la revuelta con solo mostrarse y en ella podemos saber en qué consiste una imagen de la revuelta y qué cuerpos la habitan.

Esta metaimagen además de actualizar, pareciera devolvernos un pasado. Nos instala en un espacio de resistencia, que no se reserva únicamente a lo que los fundadores de Galería Cima llaman “herramienta de utilidad pública”, sino que ella moviliza, saca de contexto cada vez que se la mira. Su mirada, la de la metaimagen en cuestión, ofrece y exige nuevos ritos, otras formas de vivencia, pues su procedimiento estético y político no pueden quedar en vano, deben hacer perviviente el desgarró social de la revuelta mediante muestra, su exposición, su reparto de sensibilidad radicalmente otro respecto de lo dado por la cultura visual de la farsa, los simulacros,

¹³ <https://galeriacima.cl>

los íconos mercantilizados. Si en ella reposan y se permiten hablar todas las otras imágenes de la revuelta —bazar, fractura, duelo, incendio— y la naturaleza misma de la visualidad, es no solo porque la revuelta es posible construirla de manera visual, sino porque en ella se abre en posibilidad la paradoja de una anomalía, es decir, la puesta en función tanto de la representación clásica —un simple plano general, en perspectiva, notoriamente balanceado, *full color*— como de la instalación paradigmática de la imagen infinita, asociativa, movediza, interactiva. Esta anomalía en la metaimagen convive sin problema, se yuxtaponen todos los modelos de la representación, por ella pasan las disputas de las culturas visuales, por ella pasan las políticas de la imagen, puesto que su objeto, de haberlo, es ser fecundidad de un tiempo ya anómalo. Para usar palabras de Mitchell (2009b), esta imagen del 25 de octubre en particular, es metaimagen porque se ha quedado instalada en el horizonte, es una imagen *por venir*. Pero no solo anuncia la problemática de la política y lo social en Chile sin complejos de mixtura representacional, ella invita a una revisión del tiempo, trae la temporalidad

“o bien la memoria de un pasado perdido a ser recordado y re-presentado, como el presente percibido de una representación en ‘tiempo -real’, tal como una sombra, un reflejo, una representación dramática o una transmisión ‘en vivo’, o bien la imaginación de un futuro esperado o temido” (Mitchell, 2009b, p. 137)

Viene a ser una suerte de giro visual en sí mismo de la historia política institucional en Chile. Invierte un tiempo antes oscuro y fatal, en esperanza de riesgo. El ojo mecánico de nuestra metaimagen invierte la imagen del bombardeo al Palacio de La Moneda el 11 de septiembre del 73. Trae a memoria el palacio presidencial en llamas con militares, observado desde otra azotea santiaguina. Tal imagen gráfica, potente y profunda en su significación socio-política, el artista visual Jorge Tacla la rescata desde los archivos y la recrea en un azul profundo, frío, rugoso, repleto

de escombros, esquivas. Bajo las artes del óleo y el polvo de mármol en tela, Tacla nos presenta “Identidad Oculta 25”.



Figura 28. Identidad Oculta 25. Autor: Jorge Tacla. Año: 2013. Fuente: <https://www.cristintierney.com>

Como bien dice su destacado curador, Christian Viveros-Fauné (2017) en el catálogo “Todo lo sólido se desvanece”¹⁴, la obra de Tacla consigue poner en marcha un complejo de operaciones visuales que no solo rompen con las distancias, sino que genera un intrincado “laberinto múltiple, que produce tiempos y espacios por los que deambula la interminable o infatigable crisis del mundo” (p. 42). “Identidad Oculta 25” es el negativo, por cierto de otro negativo, de una metaimagen que se vuelve positiva. Lo que ayer fue tragedia, con el mismo tiro de cámara o encuadre, hoy viene a presentarse como una economía de cuerpos liberados, soñadores, constructores de signos de igualdad. Así, “la marcha más grande de Chile” se comprende como metaimagen porque es “una potencialidad fundamental inherente a la representación pictórica en

¹⁴ <https://jorgetacla.com/PUBLICATIONS>

sí: es el lugar donde las imágenes se revelan y se ‘conocen’, donde reflexionan sobre las intersecciones entre la visualidad, el lenguaje y la similitud, donde especulan y teorizan sobre su propia naturaleza e historia” (Mitchell, 2009a, p.77). En este sentido, hemos visto como en el centro de la imagen de fuego de octubre 2019, se hiperubica un impulso político-estético voraz y autorreferencial respecto de lo que sucede. Ella se alza en medio del incendio, cual hogar de las agitaciones, de aquellos hijos pródigos de la revuelta que siempre regresan a contar sobre sus nomadías irrepitibles desprovistas de mandos, control, vigilancia. Ella alberga y ella es trampolín de memoria, de reproducción. Hiperubicada transita de mirada en mirada, de aparato en aparato, porque es una estrategia colectiva desvinculada de los centros soberanos de poder. Desde ella acontecen tanto la historia política chilena como el desvanecimiento y persistencia de la calle, las resistencias y la emergencia visual de la revuelta como imagen política. En ella la revuelta se rememora y en ella se muestra la emergencia visual de un tiempo de alzamiento rebelde.

Conclusión

*“Los espejos se fatigan
de repetir el nombre de las cosas”*

Jorge Tellier.

Desde el inicio de este trabajo hemos querido sumergirnos en imágenes, dejarnos empapar por imágenes rebeldes producto de prácticas y experiencias anónimas, colectivas, disidentes. Si pudimos dar siquiera con lo que nos dicen y desean esas imágenes, esto solo queda al arbitrio del lector(a). Sin duda nuestro propósito fue siempre uno, hacer de la revuelta social de 2019 en Chile un compendio visual, un reparto sensible de experiencias políticas radicales que en su alzamiento emancipado, valiéndose de la cultura visual contemporánea, señaló la ruta de otras imágenes y textos, donándonos una imagen política tanto del momento político como una imagen de sí misma. Al cerrar nuestra tarea investigativa, creemos que pudimos aportar al debate con una comprensión visual de comunicación política respecto de la revuelta chilena. Enfatizamos en sus inusuales y radicales modos de significación, propios de una cultura visual en ciernes y una política litigiosa. Si fue posible una construcción visual de octubre 2019, creemos que el lector pudo inmiscuirse en lo que pudimos llamar nuevas redefiniciones de la política en el orden institucional chileno. Aportar con imágenes desde la comunicación política, es tanto ampliar el campo como ejercer una mirada de mundo vinculada con lo visto y no visto, convirtiendo tal experiencia en una suerte de imperativo crítico de visión político-estética, muy dado a dejarse permear y apostillarse de imágenes, redes, fervores y angustias.

Como en alguna parte de esta investigación dijimos, nos vimos con un *corpus* fugaz, efímero, ya dado a la desaparición. Nos vimos con imágenes fragmentadas o diluidas por los estertores —siempre más sonoros— de la política institucional, pero que pasada una pandemia y todo un proceso constituyente, nos permite ahora resaltar algunos puntos, tanto de esta tesis como del debate político nacional.

Toda revuelta como se planteó desde la introducción, es más bien un desgarró social que interrumpe las coordenadas de lo cotidiano, y por ello, no es programa, no puede ser conducido a un programa institucional hegemónico de tal momento. Quizás el fracaso de una nueva imagen de unidad cívica en Chile, mediante la puesta en obra de una Nueva Constitución y su fracaso plebiscitario, sean el deseo de esa imagen, es decir, fenecer por no ser algo otro de radicalidad democrática sin *arjé*, sino *status quo*, *krátos*. Lo que fue visto en la calle como lo popular en resistencia, fue computado en número de mesa eleccionaria y sistema de representación. Eso que en octubre 2019 se alzó como un *demos* potencialmente emancipatorio, terminó preso en las celdas de la democracia moderna.

Las revueltas sociales, al igual que la chilena de octubre, fue un momento álgido, telúrico y espontáneo, en que su es-pectación quizás dice más que su sometimiento. Golpear sus imágenes para auscultar qué sonoridades nos comparten, tal vez nos ha planteado más sobre las prácticas del ver y la hegemonía visual que cualquier representación estadística, humana o social respecto de la revuelta chilena. De aquí que esta propuesta de construcción visual del campo social (Mitchell 2020a), se nos haya planteado desde el inicio, desde que tomamos por objeto octubre 2019, pues como un asunto prioritario, inevitable, premura de estudio por su estallido en la cara, su vibrante sonoridad y su fatiga por los espejos del poder.

Por otro lado, el haber llevado esta investigación de la revuelta chilena por los derroteros de una comprensión comunicacional desde la cultura visual y su imagen, nos permitió atestiguar que la revuelta de 2019 se nos presentó y significó como un terreno de estudio aún por levantar, en particular desde lo visual. Desde aquí, como aventuramos en nuestra hipótesis, se descubre la revuelta no solo como un momento político desgarrante sino también medial, una plataforma colaborativa, aglutinante y organizadora de prácticas y expresiones estéticas disensuales. Las cuales miradas interdisciplinariamente, posibilitan una construcción visual de la misma, es decir, atender la imagen política que ella contiene, específica y representa. Impresiones periodísticas, curatorías de obras colectivas y urbanas, trabajos teóricos grupales, nos hablan de esta necesidad a tres años de su ebullición. Ejercer una actitud crítica en los mares ondulantes de la cultura visual, suponemos, es ejercer una tarea de política-estética no solo “sin el confort de la iconoclasia” (Mitchell, 2020a, p. 426), también es sintonizar con la mirada de las periferias, la ambigüedad de las culturas ausentes, otear los intersticios y dejarse arroyar por lo que abrumba. Pensar en la posibilidad de nuevas líneas de trabajo respecto del momento político que nos convocó, evidencia la riqueza disciplinar de la comunicación política, por cierto, evidencia su oportuno y necesario acercamiento a los hechos políticos y sociales, que ponen en primera línea las problemáticas de los lugares poco visitados, dejados al margen de la discusión, fuera del foco mercantil, administrado, comunicacional masivo, representacional.

Importante, antes de concluir, será señalar que la revuelta se alzó como una experiencia de cultura visual que puede ser tratada como reparto sensible en virtud de su archivo digital, análogo, académico, callejero, textual, pero sobre todo al modo de experiencia político visual radical. Octubre, en palabras simples, se apresta para seguir siendo una plataforma de experiencias para el riesgo político. Quizás este es el mayor peligro que le deviene, el no poder contenerla, uno, porque

quema y, dos, porque tiende al desaparecimiento. Por lo que siempre, ante ella, será importante ajustar la mirada, las herramientas conceptuales, las sensibilidades. Octubre 2019 como objeto de estudio, no ha sido una entidad pasiva, nunca se dejó ver a primera vista. Su tendencia al ocultamiento la hicieron un cuerpo a ratos confuso, repleto de esquirlas del poder instituido y actividades sintéticas de los hechos ocurridos. Su deseo siempre abierto al testimonio violento y sin pausa, la hicieron a ratos un fallido intento de construcción. Intentos que pusieron en duda, todo el procedimiento que aseguraba su estudio.

Mirar la revuelta, ya sea en los detalles de una de sus imágenes o en lo descomunal de su tragicidad, fue un camino bordeado de asociación entre mirada y política radical que aún sigue ficcionando, que aún hace un llamado de esperanza por un orden democrático por la igualdad y el litigio. La revuelta social en Chile produjo imágenes y el todo productor fue lo popular callejero, por lo que no es ni fue necesario hacer progresar un totalitarismo de la palabra o repetir conceptos, sino solo dejarla hablar, escucharla y mirar con detenimiento sus imágenes.

Referencias Bibliográficas

- Arancibia Carrizo, Juan Pablo (2016b). Tragedia y melancolía. Idea de lo trágico en la filosofía política contemporánea. Santiago de Chile: Ediciones La Cebra
- _____ (2016a). “La obliteración de la política: democracia y racionalidad de la excepción”, en Juan Pablo Arancibia Carrizo y Claudio Salinas Muñoz (eds.), Comunicación política en América Latina. Barcelona: Editorial Gedisa
- _____ (2020). Imagen Pública: espectros estético-políticos de la imagen. Aisthesis, Vol. 68, pp. 63-88. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.7764/68.4>
- Araujo, Kathya (2021). “Transformaciones sociales y desafíos para la política”, en Manuel Antonio Garretón (coord.), Política y movimientos sociales en Chile. Antecedentes y proyecciones del estallido social de octubre 2019. Santiago de Chile: LOM Editores / Fundación Friedrich Ebert-Chile
- Arcos Palma, Ricardo Javier (2009). La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. Revista Nómada, Vol. 31, pp. 138-155. Disponible en: <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/component/content/article?id=210>
- Benjamin, Walter (2005). El libro de los pasajes. Madrid: Akal
- Brunner, José Joaquín (2021). “La rebelión de una generación desengañada”, en Peña, Carlos y Patricio Silva (eds.), La revuelta de octubre en Chile. Orígenes y consecuencias. Santiago de Chile : FCE
- Butler, Judith (2017). “Revuelta”, en Georges Didi-Huberman, Insurrecciones. Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya

- Cabrera, Marta (2014). Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Vol. 9, Núm. 2, pp. 9-20
- Castell, Manuel (2012). Redes de indignación y esperanza. Madrid: Alianza Editorial.
- Castillo, Alejandra (2020). Adicta imagen. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones La Cebra
- Cecereda, Miguel (2018). “Sobre el reparto de lo sensible”, en Francisco Vega y Valerio Rocco (eds), Estéticas del disenso. Políticas del arte en Jacques Rancière. Santiago de Chile: Editorial Doble Ciencia
- Cuadra, Álvaro (2018). El Príncipe en la era digital. Quito. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/389442704/Principe-Posmoderno-Alvaro-Cuadra>
- Délano, Rodríguez-Pastene y Trajtemberg (2020). Chile Despertó. La rebelión de la dignidad. Santiago de Chile: Catalonia
- De Moragas, Miquel (2013). Interpretar la comunicación. Estudios sobre medios en América y Europa. Barcelona: Gedisa
- Di Cesare, Donatella (2021). El Tiempo de la revuelta. Madrid: Siglo XXI de España Editores
- Didi-Huberman, Georges (2012). La imagen arde. Oaxaca: Ediciones Ve
- Galende, Federico (2012). Rancière. Una introducción. Buenos Aires: Editorial Quadraca
- _____(2018) “¿Arte y vida? Paradojas de la revolución en J. Rancière”, en Francisco Vega y Valerio Rocco (eds), Estéticas del disenso. Políticas del arte en Jacques Rancière. Santiago de Chile: Editorial Doble Ciencia

- García Varas, Ana (2011). *Lógica(s) de la imagen*. Ana García Varas (Ed.) *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Glavic, K., Pinto Veas, I. Alejandra Castillo (2020). Alejandra Castillo "La revuelta de octubre del año pasado se planteó en y desde las imágenes". *Revista La Fuga*, 24.
Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/alejandra-castillo/994>
- Gómez-Moya, Cristián (2019) "Parpadeo", en Cristián Gómez y Miguel Valderrama, *Inventario. Hegemonía y Visualidad (1987/2017)*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia
- González, Yanko (2021). "La rebelión de octubre como estallido generacional: pánico, 'beaterías juveniles' y monsergas seniles", en Sol Alé, Klaudio Duarte y Daniel Miranda (eds.), *Saltar el torniquete. Reflexiones desde las juventudes de octubre*. Santiago de Chile: FCE Chile
- Gori, Francesco (2017). "What is an Image W. J. T. Mitchell's Picturing Theory", en Kresimir Purgar (ed.), *W.J.T. Mitchell's Image Theory. Living Pictures*. New York: Taylor and Francis
- Guardiola, Ingrid (2020). *El ojo y la navaja: Un ensayo sobre el mundo como interfaz*. Barcelona: Arcadia Editorial
- Guasch, Anna María (2003). *Los Estudios Visuales, un estado de la cuestión*. *Estudios Visuales*, Número 1, pp. 8 - 16
- Hernández, Emilce y Quijano, Omar (2018). "Giro pictórico y representación visual en W. J. T. Mitchell", en Emilce Hernández y Omar Quijano (comp.), *Indagaciones sobre imagen y representación visual*. San Fernando del Valle de Catamarca: Omar Quijano.
Disponible en: <https://www.teseopress.com/indagacionessobreimagenyrepresentacionvisual>

- Jay, Martin (2007). Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX. Madrid: Ediciones Akal
- Jesi, Furio (2014). Spartacus. Simbología de la revuelta. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- Latour, Bruno (2002). “Iconoclash”, en Bruno Latour & Peter Weibel (eds.). Disponible en: http://www.brunolatourenespanol.org/04_exposiciones_01A_QueEsIconoclash_01_inicio.htm
- Lechner, Norbert (2002). Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política. Santiago de Chile: LOM Ediciones
- Lévêque, Jean-Claude (2005) Estética y política en Jacques Rancière. Escritura e imagen, Número 1, pp. 179-197
- López, María José (2021). “Democracia e igualdad callejera: acerca del octubre chileno”, en Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson (eds.), Instantáneas en la marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado
- Martínez Luna, Sergio (2019). Política y Sociedad, Vol. 56 (2), pp. 431-450
- Mirzoeff, Nicholas (2003). Una introducción a la Cultura Visual. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica
 - _____ (2016a). Cómo ver el mundo. Barcelona: Editorial Paidós
 - _____ (2016b). El derecho a mirar. Revista Científica de Información y Comunicación, Vol.13, pp. 29 - 65. Disponible en: <https://us.academia.edu/RevistaIC>
- Mitchell, W. J. T (1995). Interdisciplinarity and Visual Culture. Art Bulletin, Vol. LXXVII Number 4, pp 541 - 544. Disponible en: https://monoskop.org/File:Mitchell_WJT_1995_Interdisciplinarity_and_Visual_Culture.pdf

_____ (2009a). Teoría de la Imagen. Madrid: Ediciones Akal

_____ (2009b). El futuro de la imagen: El camino no tomado por Rancière.

Culture, Theory & Critique, Vol 50(2–3), pp 133–144. [Trad. Felisa Santos].

Disponible en: <https://docer.com.ar/doc/nxs8xs0>

_____ (2011). “¿Qué es una imagen?”, en Ana García Varas (ed.), Filosofía de la Imagen. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca

_____ (2019a). La ciencia de la Imagen. Iconología, Cultura Visual y Estética de los Medios. Madrid: Ediciones Akal

_____ (2020a). ¿Qué quieren las imágenes. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones

_____ (2020b) “¿Qué quieren *realmente* las imágenes?”, en Emmanuel Alloa (Ed.), Pensar la imagen. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

- Moxey, Keith (2015). El tiempo de lo visual. La imagen en la historia. Barcelona: Sans Soleil Ediciones
- Mondzain, Marie-José (2020). “La imagen entre procedencia y destino”, en Emmanuel Alloa (Ed.), Pensar la imagen. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Nietzsche, Friedrich (1973). El nacimiento de la tragedia. Madrid: Alianza
- Ossa, Carlos (2004). El vocerío arrogante. Medios y Comunicación, Vol. 15, pp 57-65.

Disponible en: <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i15.11899>

_____ (2009). La semejanza perdida. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados

_____ (2016). “Multitudes iconoclastas. Políticas visuales y poéticas nacionales”, en Juan Pablo Arancibia Carrizo y Claudio Salinas Muñoz (eds.), Comunicación política en América Latina. Barcelona: Editorial Gedisa

- Peña, Carlos (2021). “El malestar en la modernización: el caso chileno”, en Peña, Carlos y Patricio Silva (eds.), La revuelta de octubre en Chile. Orígenes y consecuencias.

Santiago de Chile: FCE

- Rancière, Jacques (1996). El desacuerdo. Política y filosofía. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión

_____ (2005). Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona

_____ (2006). Política, policía, democracia. Santiago de Chile: Lom Ediciones

_____ (2007). En los bordes de lo político. Buenos Aires: Ediciones La Cebra

_____ (2009). El reparto de lo sensible. Santiago de Chile: Lom Ediciones

_____ (2010). El espectador emancipado. Buenos Aires: Ediciones Manantial

_____ (2010) Momentos Políticos. Buenos Aires: Capital Intelectual

_____ (2010) La noche de los proletarios, archivo del sueño obrero. Buenos Aires: Tinta Timón Ediciones

_____ (2011) Arte del movimiento y movimiento del arte.

Política, estética, acción. Res publica, Vol. 26, pp. 11-27

_____ (2018). “Estética del disenso. Entrevista con Jacques Rancière”, en

Francisco Vega y Valerio Rocco (eds), Estéticas del disenso. Políticas del arte en Jacques Rancière. Santiago de Chile: Editorial Doble Ciencia

- Richard, Nelly (2001). Residuos y Metáforas. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio

_____ (2007). Márgenes e instituciones. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados

- Sáez, Chiara. (2019). El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica. *Comunicación y medios*, Vol. 28(39), pp 64-76. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2019.51121>
- Schwarzbösch, Silvia (2021). *Estética infinita. La imagen después del cine*. Escrituras americanas, Vol. 5, No ½. Disponible en: <https://www.edicionesmacul.cl/volumen-5-2021>
- Sebald, W. G. (2008). *Los anillos de Saturno*. Barcelona: Editorial Anagrama
- Soto Calderón, Andrea (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- _____ (2018). “Potencias e impotencias de las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière”, en Francisco Vega y Valerio Rocco (eds), *Estéticas del disenso. Políticas del arte en Jacques Rancière*. Santiago de Chile: Editorial Doble Ciencia
- Szmulewicz, Ignacio (2021). “Light”, en Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson (eds.), *Instantáneas en la marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado
- Tironi, Eugenio (1990). *Autoritarismo, Modernización y marginalidad*. Santiago: Ediciones Sur
- Ureta, Carolina (2020). *La ciudad como texto (libro digital)*. Disponible en: https://archive.org/details/laciudadcomotexto/0_LCCT_LibroDigital_Sept/page/n1/mode/2up
- Urzúa, Macarena (2021). “Si la calle deviene fuego: paisajes del 18 O”, en Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson (eds.), *Instantáneas en la marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado

- Valderrama, Miguel (2018). Prefacio a la postdictadura. Santiago: Editorial Palinodia
- Villalobos-Ruminott, Sergio (2013). El procedimiento-Rancière. *Política Común*, Vol. 4.
Disponible en: <https://doi.org/10.3998/pc.12322227.0004.002>
_____ Villalobos-Ruminott, Sergio (2018). Mito, destrucción y revuelta. *Revista Diálogos Mediterráneos*, Número 14, pp 155-174
- Zarzuri, Raúl (2021). “De la despolitización a la repolitización. Política, jóvenes y vida cotidiana”, en Manuel Antonio Garretón (coord.), *Política y movimientos sociales en Chile. Antecedentes y proyecciones del estallido social de octubre 2019*. Santiago de Chile: LOM Editores y Fundación Friedrich Ebert-Chile