



**¿Qué es lo que pueden las imágenes?**

**Disputas por la visualidad en el Estallido Social**

**Tesis para optar al grado de Magister en Comunicación Política**

**Lucas Schiappacasse Rodríguez**

**Profesor guía: Hans Stange**

**Santiago de Chile**

**2024**

*A mis hermanxs Franco, Renzo y Cata*

*Una vez se ha penetrado en la conexión de las cosas, se viene abajo toda la fe teórica en la necesidad permanente del actual orden de cosas, se viene abajo antes de que dicho estado de cosas se desmorone prácticamente. Por tanto, las clases dominantes están absolutamente interesadas en perpetrar esta insensata confusión.*

Karl Marx

*... las imaginaciones del alma, consideradas en sí mismas, no contienen nada de error, o sea, que el alma no yerra por el hecho de imaginar.*

Baruch Spinoza

# Agradecimientos

Agradezco a todos quienes me ayudaron a pensar y redactar esta tesis, en primer lugar a mis profesores, Alejandra Castillo y Hans Stange, por valiosa instrucción y guía a través del enredado trayecto de investigación. Doy gracias a mis padres, Pancho y Tere, quienes siempre me dieron su apoyo y, en más de alguna ocasión, inspiración para la escritura de este trabajo. Agradezco especialmente a Cristóbal Vega, Karen Asencio, Sebastián Guiñez, Berckam Guerrero y Kykxy Guajardo por su amistad y compañerismo. También agradezco a mi querida amiga Fernanda González Hidalgo y a su hermano Andrés, quien aportó con material fotográfico para mi investigación junto con valiosas y eruditas conversaciones. A mi querido amigo Alonso Aranda, cuyas conversaciones nocturnas nutrieron gran parte del marco teórico de esta tesis. A Camila Serrano, quien me hizo ver y comprender más allá de mí limitada imaginación. A Mauricio Leandro, con quien gracias a este programa entrañamos una hermosa amistad. Y, finalmente, agradezco a todos quienes inadvertidamente contribuyeron a terminar esta investigación.

# Índice:

<b>Introducción.....</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo 1: Economía política de la imagen, Control Visual y lo Imprevisible.....</b>	<b>10</b>
<b>1.1 Crítica de la Economía política de la Imagen.....</b>	<b>11</b>
1.1.1 Fundamentos de la economía política.....	11
1.1.2 Economía política de la imagen: el espectáculo.....	18
<b>1.2 Control Visual Gubernamental.....</b>	<b>23</b>
1.2.1 Poder visible y poder visual: aspectos gubernamentales de la imagen....	23
1.2.2 Democracia, Dictadura y Control Visual.....	26
<b>1.3. Elementos de la revuelta: sedición, economía moral e iconoclasia.....</b>	<b>31</b>
1.3.1 Sedición, excepción y mito.....	31
1.3.2 Explosión visual: imprevisibilidad e iconoclasia.....	34
<b>Capítulo 2: Esquemas para leer la explosión en imágenes.....</b>	<b>38</b>
2.1 Esquema visual del testigo.....	39
2.2 Esquema visual del carnaval.....	45
2.3 Esquema visual maquínico.....	52
2.4 Esquema visual memético.....	58
<b>Capítulo 3: El Estallido de las imágenes: revuelta y gubernamentalidad visual.....</b>	<b>64</b>
3.2 Esquema visual del testigo.....	65
3.3 Esquema visual del carnaval.....	82
3.4 Esquema visual maquínico.....	98
3.5 Esquema visual memético.....	108
<b>Reflexiones finales .....</b>	<b>126</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>131</b>
<b>Esquema del Testigo.....</b>	<b>131</b>
<b>Esquema del carnaval.....</b>	<b>144</b>
<b>Esquema maquínico.....</b>	<b>151</b>
<b>Esquema memético.....</b>	<b>157</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>184</b>

# Introducción

De repente, y de manera fulgurante, el aparentemente incólume orden social chileno experimentó una suspensión dramática de todos sus aparatos y dispositivos de control, como si el Estado no fuera capaz de asir a una población que, producto de un dramático y telúrico impulso, se escapó explosivamente de su dominio. Esta suspensión de la sujeción gubernamental sobre la población chilena que se alzó en contra del gobierno de Sebastián Piñera, llegando a exigir su remoción como presidente de la república, así como la instauración de una asamblea constituyente, es el objeto de esta investigación, lo que nos obliga a la reflexión sobre ¿cómo ocurre que de una protesta puntual sobre el transporte público en Santiago se desencadene la revuelta más grande de la historia reciente en Chile?

Según Michel Foucault (2018), el cuidado estatal contra la sedición y la revuelta pasa necesariamente por el control de la circulación, sea de bienes, trabajadores, ideas, etc. En estos términos, las protestas estudiantiles de octubre de 2019 por el alza de la tarifa del metro contribuyeron a la desestabilización de la circulación del transporte en la capital dando pie al descontrol, pero ¿cómo afectó esto al resto del país? La propuesta que plantea esta investigación es que, si la pérdida del control sobre el transporte en Santiago significó el caos en la capital, es la alteración en el control sobre la circulación de imágenes lo que la hizo aparecer la revuelta sobre el resto del territorio, propagando el descontrol a nivel nacional.

¿Qué es lo que pueden las imágenes? Esta es la pregunta que guía la formulación de esta investigación, la cual busca comprender la importancia política de la imagen desde la intersección que genera entre las dinámicas del modo de producción contemporáneo y los diferentes dispositivos que disponen los gobiernos para sujetar a la población bajo el dominio de la *razón de Estado*. A pesar de su condición de mediación social dominante, la comunicación a través de imágenes ha sido un aspecto poco estudiado del estallido social,

siendo los estudios digitales y visuales del estallido circunscritos a investigaciones de imaginarios y estudios de imagen en términos simbólicos (Vivanco & Johansson, 2021, Jean, 2019, Alvarado Lincopi, 2020, Iglesias, 2020, Lazcano-Peña, Iturriaga & Pinto, 2021, Sepúlveda & Vergara, 2019, Bello & Pinto, 2020). La propuesta de esta investigación es abrir un campo de análisis que situé a la imagen más allá de los parámetros de lo imaginario o lo simbólico, pensándola, más bien, dentro del contexto de la economía de la comunicación política y social, en tanto forma de comunicación privilegiada de la sociedad del espectáculo digital contemporáneo.

En este sentido, esta investigación propone un análisis desde las economías de la imagen, sus condiciones de producción y sus efectos de circulación, describiendo el flujo de imágenes desde los conceptos de la economía política y la economía moral. Como mercancía y unidad básica del *modo de producción espectacular*, la imagen describe una lógica especulativa que valoriza lo que hace aparecer, subsumiéndolo a la reproducción ampliada del capital, y, a su vez, cada imagen participa de la configuración estético-política de la relación entre el Estado y la población sujeta a su dominio. En este sentido, la imagen aparece como un objeto privilegiado para el estudio de las formas de comunicación durante la revuelta de 2019, debido a su centralidad en el entramado económico y político de la sociedad contemporánea.

La propuesta de esta investigación es pensar la imagen como unidad básica para la estructuración de las arquitecturas de control gubernamental de la democracia postdictatorial en Chile, entendiendo el control visual como un eje central del establecimiento de los límites de lo aceptable y lo posible, fundamento de las políticas de comunicaciones que rigieron durante treinta años la democracia chilena. Diseñada hacia comienzos de 1990, la arquitectura mediática que define la transición a la democracia fue pensada, así como el sistema político en general, para delimitar los marcos políticos del Chile postdictatorial (Figueroa, 2019), haciendo de la democracia un procedimiento previsible y estable. De la mano del control privado de los medios masivos de comunicación, la bajada de circulación de medios alternativos opositores a la dictadura, y el seguimiento de los acuerdos continuistas por parte de los gobiernos democráticos con las

reformas impuestas en dictadura, se impone una imagen de lo real basada en las directrices neoliberales de la economía de mercado y la democracia limitada.

¿Cómo, entonces, se explica el estallido social desde la circulación de las imágenes? Pues, con el auge del internet y la tecnología de comunicación móvil, la circulación de imágenes empieza a autonomizarse del control de los medios de comunicación masiva y, por ende, de los diseños de las estructuras mediáticas democráticas. Lejos de cualquier determinismo o romanticismo tecnológico, cuando se habla de circulación de imágenes autónoma a los controles gubernamentales impuestos en democracia no se está pensando en circuitos de flujo libre de control o intervención; más bien, la circulación visual más allá del control mediático democrático manifiesta el desarrollo y profundización del *espectáculo* como lógica especulativa del capital (Russell, 2021) más allá de las capacidades de control gubernamental de la democracia neoliberal, en tanto sus relaciones de producción y circulación desarreglan la organización social de las apariencias, presentando nuevas formas de circulación propias de la economía digital. Las dinámicas de intercambio y comunicación expansivas, cuya velocidad e inmediatez son capaces de desbaratar los cálculos y previsiones de la *razón de Estado*, hacen aparecer lo imprevisible y lo impensable de la democracia neoliberal chilena: una revuelta social a escala nacional.

El problema de esta investigación se presenta de la siguiente manera, ¿Qué rol cumple la imagen en la aparición y despliegue de la revuelta de octubre de 2019 en Chile? Para afrontar este problema en primer lugar se fundamenta una aproximación al tema de la imagen desde las categorías de la crítica de la economía política. La propuesta de esta tesis es un análisis de la revuelta a partir de la centralidad de la imagen en el marco de dos estructuras de dominio yuxtapuestas, leyendo el “Octubre Chileno” desde la noción de la *sociedad del espectáculo* elaborada por Guy Debord contra la noción de *control visual gubernamental*, concepto basado en los planteamientos de Michel Foucault. Analizando un corpus de imágenes extraído de varios archivos digitales se busca comprender los modos en que la comunicación visual, determinada por la economía política del espectáculo, contribuye a las contradicciones que emergen con la revuelta entre el Estado y la población.

La hipótesis de esta investigación es, entonces, que si se puede definir la *razón de Estado* contemporánea como *control visual gubernamental*, en tanto gestión de lo visible y



no-visible desde la intervención sobre la circulación de imágenes, entonces, estas contribuyen a la suspensión de la sujeción gubernamental, en tanto emerge una *economía moral de la imagen* la cual responde a valores y lenguajes estético-políticos que legitiman y participan de la revuelta, componiendo un poder visible contrario al régimen de apariencias determinado por la *razón de Estado*.

El objetivo general de esta investigación es explicar la revuelta popular de octubre de 2019 a partir de la crisis del sistema de *control visual gubernamental* desde la manifestación de una contradicción entre la *economía de la imagen* y la *razón de Estado*. Sus objetivos específicos son, en primer lugar, definir los conceptos de *economía de la imagen*, *razón de Estado* y *control visual gubernamental*, a partir de la noción de imagen como expresión de valor y base para la constitución de un poder visible y visual del Estado. Como segundo objetivo se define la metodología de investigación, la cual se estructura a partir de esquemas visuales, los cuales separan el corpus de imágenes a partir de cuatro categorías de análisis: el testigo, el carnaval, la maquina y el meme. Estos esquemas establecen los marcos particulares de análisis que buscan hacer comprensible la cantidad y variedad de imágenes que componen el corpus general de la investigación. Por último, y como tercer objetivo, se da pie a un análisis de las imágenes a partir de los esquemas definidos en la metodología, generando una síntesis final de la cual se desprende las conclusiones finales.

Las fuentes de esta investigación serán una serie de archivos digitales, cuentas de redes sociales como Facebook, Twitter, Telegram e Instagram, desde los cuales se estructuran los análisis de los distintos esquemas visuales propuestos por la metodología. De estos archivos se analizarán imágenes dentro de una cronología determinada, de 18 de octubre al 15 de noviembre, periodo de revuelta previo a la imposición del Acuerdo por la Paz y la Nueva Constitución, dispositivo jurídico que marca el fin de la suspensión de sujeción gubernamental propiamente tal y comienza a reimponerse la normalidad política.

## Capítulo 1

# Economía de la imagen, control visual y revuelta

Esta investigación se propone analizar el rol de la imagen durante el *estallido social* desde una matriz analítica que busca contribuir con nuevas formas de abordar el estudio de la visualidad y sus efectos políticos, por lo que lo primero que tiene que establecer son las categorías que determinan a la imagen en la realidad social contemporánea. Sólo clarificando el rol de la imagen dentro de las estructuras políticas y sociales generales se puede pasar a la explicación de qué efectos tuvo sobre la revuelta en particular, esto es, sólo situando socialmente a la imagen dentro del metabolismo general de la sociedad luego se puede entender cómo actúa cuando esta entra en crisis. Para este efecto este capítulo plantea un marco teórico que explica la imagen como factor de la economía política, así como factor dentro de las tecnologías de Estado. En primer lugar, se establece la imagen como aspecto central de la economía capitalista a partir de la crítica marxiana y los planteamientos de Guy Debord sobre la *sociedad del espectáculo*, esto es, entendiendo la imagen al centro del modo de producción de mercancías y la organización social de las apariencias a partir de su lógica especulativa. En segundo lugar, se exponen los fundamentos de la relación entre imagen y gobierno, explicando los procesos de construcción iconográfica del Estado, el desarrollo de una racionalidad visual y los mecanismos que describe el *control visual gubernamental*. El tercer y último punto que toca este capítulo es el problema de cómo se entiende la imagen en el contexto de la revuelta, explicando su rol en el quiebre del dominio gubernamental y en la *economía moral* que describe la revuelta.

## 1.1. Crítica de la Economía política de la Imagen

Tanto economía como imagen son problemas filosóficos rastreables a la época clásica, por lo que su explicación exhaustiva excede los parámetros de esta investigación, por ende, su conceptualización aquí será más bien esquemática. En primer lugar, se describirán los fundamentos de la crítica de la economía política, para luego dar cuenta de la relación de esta con la imagen.

### 1.1.1 Fundamentos de la economía política

El concepto clásico de economía (*oikonomía*) implica una organización funcional de un orden en busca de ganancia. Este es un modelo natural de economía cuyo manejo correcto requiere de un análisis de situaciones e intervención humana, buscando la mejor forma de servir a las metas establecidas (Mondzain, 2005). Según Marie-José Mondzain, este concepto clásico de economía supone una relación con la legalidad, en tanto la economía funciona como concepto adaptativo, «charged with ensuring that the law is respected, while taking into account the particularity of every case and of what will conform best both to the law and the interests of life in all its senses»<sup>1</sup> (2005, p.20). El concepto cristiano de economía, acuñado inicialmente por Pablo de Tarso, permite describir el «plan de encarnación» divino, en el cual la Iglesia funciona desde un rol de mediador «económico» entre la severidad de la ley y la particularidad de la vida (2005), mientras que para la economía contemporánea, ese manejo, análisis e intervención económicas se dan sobre la base de los fines impuestos por la lógica general de acumulación del capital, la *valorización del valor* (Postone, 2003), a través de la producción generalizada de mercancías, también conocida como economía política. Esta última es la forma dominante de economía que rige la sociedad contemporánea.

---

<sup>1</sup> Traducción propia: «encargado de velar por el respeto de la ley, teniendo en cuenta la particularidad de cada caso y de lo que mejor se ajuste tanto a la ley como a los intereses de la vida en todos sus sentidos».

Los fines del capital se definen a través de la reproducción constante de ganancia, entendida como un excedente que se genera en el proceso de producción. Esto quiere decir que de un capital inicial expresado en dinero y luego invertido en materiales de producción y fuerza de trabajo, la venta de la mercancía resultante genera más dinero que el invertido. El concepto que atraviesa todo este proceso, y que sirve de fundamento para la crítica marxiana a la economía política capitalista es el valor, manifestación de la realidad social común a todas las mercancías: el tiempo de trabajo socialmente necesario para su producción, que las hace equivalentes e intercambiables entre sí (Marx, 2018). Bajo la categoría de valor se hacen equivalentes trabajo, mercancía y dinero, siendo esta la mediación que determina las transformaciones entre cada uno de estos momentos productivos.

En la economía capitalista el trabajo supone una particular dominación social (Postone, 2003) que incorpora la fuerza de trabajo, que Marx toma por ser la actividad humana prioritaria, dentro del metabolismo social de la producción capitalista. Marx llama *capital variable* (2018) a aquel capital destinado a la inversión de fuerza de trabajo, la cual se compra por un intervalo de tiempo de acuerdo con un contrato, es decir, lo que llamamos *trabajo asalariado*, expresión de la fuerza de trabajo como mercancía. Proletario es aquel sujeto que participa en el intercambio de mercancías ofreciendo sólo su fuerza de trabajo, única mercancía que tiene para ofrecer (Marx, 2018), sujeto, entonces, a la abstracción y división del trabajo. Es decir, su tiempo de vida, unidad de medida de la fuerza de trabajo, está a la disposición del capital y se organiza a partir de la división del proceso productivo en que se inserta.

La división del trabajo dice relación con las diferentes operaciones que se necesitan para dar forma a la mercancía en producción, en las cuales el trabajo se divide a través de una progresiva desarticulación, aislación y yuxtaposición espacial de distintas actividades (Marx, 2018), lo que establece los parámetros del *trabajo concreto* que debe realizarse dentro de un proceso productivo; por ejemplo, en la producción audiovisual están los trabajos de camarógrafo, editor, sonidista, guionista, etc., todos equivalentes entre sí bajo el rotulo de trabajo en general, *trabajo abstracto*, puesto a producir una mercancía particular: video, películas, serie televisiva, etc. A su vez, la *división social del trabajo* «se encarga de

determinar qué parte del tiempo de trabajo disponible puede la sociedad destinar a la producción de cada clase especial de mercancías» (2019, p.319). En este sentido, la *división social del trabajo* no obedece plan o dictamen alguno más que las exigencias de valorización que emergen en la anarquía de la producción, entendida como competencia en términos de la economía política.

Trabajo en la economía capitalista, entonces, supone una abstracción general, que es la equivalencia de diferentes actividades cualitativamente diferentes, así como una división, concreta y abstracta, la cual supone la concatenación de trabajos discretos sujetos a un mismo fin, la producción de mercancías. Para producir una mercancía, no obstante, también se necesita invertir en materiales de producción, o *capital constante* en la nomenclatura de Marx, es decir invertir en el universo de objetos o valores de uso que sirven para dar forma a la mercancía, ya sea herramientas o materias primas.

Por valor de uso comprendemos «las cualidades del cuerpo de la mercancía», las cuales sólo *toman cuerpo* en el uso o el consumo (Marx, 2019, p.42), y que como *capital constante* Marx distingue entre *capital fijo* y *capital circulante*, el primero compuesto por valores de uso expresado en maquinaria e infraestructura; el segundo, compuesto por valores de uso para el consumo productivo, es decir, en materias primas, materiales y herramientas. La relación entre *capital constante* y *capital variable*, lo que sería la razón entre los objetos y el trabajo implicados en la producción, es lo que Marx llama la *composición orgánica del capital*, la cual tiende al aumento relativo del *capital constante* sobre el *variable*, es decir, el desarrollo de la economía capitalista implica una creciente tecnificación y mecanización de la producción de las mercancías. Esta tendencia aplicada al trabajo en la esfera del arte es lo que Walter Benjamin (1989) describe como la *reproductibilidad técnica del arte*, donde el cine es un ejemplo clásico de la aplicación de las lógicas de la producción industrial al ámbito del arte y la cultura en general, donde, como destacan Adorno y Horkheimer (2016), predomina el efecto, el logro tangible, y el detalle técnico sobre la obra, otrora portadora de la idea, y ahora liquidada junto a ella. Esto señala el predominio de la efectividad de la máquina sobre la actividad artística de lo humano.

La acumulación capitalista no sólo implica un atesoramiento de riqueza material, sino que la acumulación progresiva de objetos, valores de uso, productos de trabajo vivo que se objetiva, *se hace objeto*, en mercancías para uso y consumo. El valor de uso de la mercancía es el contenido concreto de lo cual está hecha, es el cuerpo sensible que responde a una necesidad o deseo, lo que primero incita a establecer una relación de intercambio con su vendedor. Sin embargo, no es este nivel, concreto y determinado, lo que motiva la producción en términos de la economía política. Recordemos que la lógica fundamental del capital es la *valorización del valor* o ganancia, que es un tipo de riqueza que responde a imperativos sociales y abstractos. Para el productor, no es el valor de uso de las mercancías que produce lo que le interesa, pues estas las produce para venderlas, más bien le interesa su valor de cambio, el equivalente del valor de sus mercancías expresado en el cuerpo de otra mercancía.

El *secreto* de toda forma de valor en el intercambio mercantil, según Marx, radica en la fundamental relación dialéctica entre las formas de valor relativo y valor equivalente presente en el intercambio simple de una mercancía por otra. Forma relativa y equivalente constituyen una unidad, funcionando como dos momentos inseparables entre sí, «dos polos de la misma expresión de valor», pues ninguna mercancía «puede referirse a sí misma como equivalente ni, por tanto hacer de su propia piel natural la expresión de su propio valor, necesariamente tiene que referirse como equivalente a otra mercancía o hacer de la piel natural de ésta su propia forma de valor» (Marx, 2019, p.59), por lo que todas las mercancías para intercambiarse necesitan de otra mercancía para expresar su valor, para que sirva de medida y expresión de este.

El intercambio de mercancías es para el productor la culminación de un proceso de producción que al llegar a este punto debe volver a comenzar, es decir, reinvertir el valor que percibió por la venta de sus mercancías en *capital constante* y *capital variable*. En la explicación de Marx esto significaría intercambiar sus mercancías con cada vendedor particular de los materiales que requiere para reiniciar su producción (fuerza de trabajo, materias primas, herramientas, etc.), proceso engorroso que exige que los poseedores de todas estas mercancías tengan demanda de la mercancía particular que ofrece el productor. Por lo mismo, el productor busca intercambiar su mercancía por otra que la mayor cantidad

de intercambios demanden como equivalente, es decir, que la mayor cantidad de mercancías reflejen su valor relativo en ella. Esto sería el *equivalente general*.

*Equivalente general* es aquella mercancía que puede ser intercambiada general e inmediatamente con cualquier otra mercancía dentro de un sistema de valor, sirviendo de medición o contraste de los valores de todas las demás mercancías. La forma equivalente general reduce los valores de uso de las mercancías a proporcionalidades cuantitativas de una misma medida, abstrayendo sus desigualdades y equiparando los trabajos comprometidos en su producción como trabajo humano. En este sentido, cada mercancía se vuelve signo cuyo «valor es sólo envoltura objetiva del trabajo humano empleado en ella» (Marx, 2019, p.115). La reducción de todos los trabajos concretos que expresa el *equivalente general*, en este sentido, sería un ocultamiento de los trabajos abstraídos en diferentes mercancías, pues el valor «no lleva escrito en la frente lo que es. Lejos de ello, el valor convierte todo producto del trabajo humano en un jeroglífico social. Más tarde, los hombres tratan de descifrar el jeroglífico, de descubrir el misterio de su propio producto social» (2019, p.74). Este ocultamiento es lo que Marx llama fetiche de la mercancía.

El fetiche de la mercancía es la dimensión suprasensible de la mercancía, que brota del carácter social de su producción. Por su centralidad en el modo de producción, la mercancía reviste un «carácter mítico», que invierte o «refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo como si se tratara del carácter objetivo de los mismos productos del trabajo» (Marx, 2019, p.73). El fetiche es una inversión de lo real que hace aparecer las relaciones entre «productores y el trabajo de todos» como una relación entre objetos, exterior a ellos, respondiendo al doble carácter social de la mercancía, a través de la cual diferentes trabajos privados deben saciar necesidades sociales, de uso o consumo, «afirmándose» como parte del trabajo total; a la vez que deben responder a las necesidades del proceso productivo particular en que están insertos (Marx, 2019). Como resultado de esto, es la producción de la mercancía lo que impone términos al trabajo, y no el trabajo a la producción de mercancías. Así, el fetiche es el «*la apariencia objetiva del carácter social de trabajo*» (2019, p.75), abstracción real de la forma equivalente de valor de la mercancía, la cual determina al mundo de los objetos dentro de la economía capitalista.

Última categoría central de la economía capitalista, el dinero emerge, en la exposición lógica de Marx<sup>2</sup>, de la figura del *equivalente general*, en su capacidad de expresar el valor de cualquier mercancía, así como servir como forma cuantificable de medición de valor y como medio de pago. La *forma dinero* puede ser poseída por diferentes mercancías, el oro y la plata aparecen como un ejemplo clásico, pero su importancia radica en que el dinero funciona como medida de valor y como patrón de precios, es decir, como encarnación social de trabajo humano, y como «un peso de metal fijo y establecido» (Marx, 2019, p.94). Esto significa que el dinero, además de establecer un patrón para medir el valor de una mercancía en alguna determinada moneda –por ejemplo, el precio de un iPhone 13 es de \$699.990 pesos chilenos– además significa que al encarnar valor el dinero puede transmutar en cualquier mercancía equivalente a la magnitud de valor contenida en el monto de dinero. Al ser encarnación de valor el dinero contiene un poder social asociado a su capacidad de servir de medio de pago, en tanto convertirse en cualquier mercancía que se encuentra en el mercado.

Marx describe de esta forma este poder social del dinero en los *Grundrisse* (2018), en los que observa la relación entre la imposición de la moneda como medio de circulación y de pago, con el poder de la monarquía absoluta, en tanto esta, para su consolidación, necesitaba

de un poder general y uniforme; debía ser capaz de ejercerse éste en todos los puntos de la periferia, en calidad de palanca material del *equivalente general*, de la riqueza en su forma de disponibilidad inmediata, forma en la cual ese equivalente es por entero independiente de rel[acione]s particulares, locales, naturales, individuales (2018, p.124).

Marx presenta al dinero como extensión de un poder soberano, de manera que le permite a su poseedor invertirlo en cualquier actividad u objeto para su valorización, sirviendo como «poder social universal y vínculo social universal» (2018, p.125), una especie de «magia negra» que arroja hombres y mercancías en la «retorta alquímica» de la producción capitalista. Este poder del dinero yace en su capacidad de abreviar el

---

<sup>2</sup> Esta explicación es una derivación *lógica* de la forma de equivalente general y, en consecuencia, de la forma dinero, por lo que no debe confundirse por un argumento histórico de la aparición del dinero, la cual está vinculada al ejercicio de poder estatal y no al intercambio mercantil. Véase: Foucault, M. (2012). Lecciones sobre la voluntad de Saber. Fondo de cultura económica. México.



intercambio bajo el patrón de una representación unitaria del valor, el cual permite hacer de este, independiente de condiciones o relaciones particulares, cualquier valor de uso que se necesite, he ahí la *alquimia capitalista* que plantea Marx. El dinero como encarnación del valor es la piedra filosofal de la economía, aquella «piedra que no es una piedra» transmutable a cualquier sustancia imaginable.

El poder soberano del dinero opera dentro de una esfera donde el dinero encuentra las condiciones para ejercer como *equivalente general*, y el espacio de esa esfera lo constituye la circulación que describe el dinero. Es en la esfera de la circulación donde el dinero ejerce su poder de transmutarse a cualquier mercancía para su valorización, con el que busca generar un excedente al final de cada circuito, lo que se describe en la siguiente fórmula: Dinero – Mercancías – Dinero  $\Delta (D - M - D \Delta)$ . En esta fórmula los dos elementos funcionan como modalidades distintas de encarnación de valor, modalidad general el dinero, modalidad particular la mercancía, de manera que el valor «pasa constantemente de una forma a otra, sin perderse nunca en este movimiento, convirtiéndose así en un sujeto automático» (2019, p.142). Para Marx, en la expresión simple de esta fórmula de circulación del valor, a través de dinero y mercancías, el valor mismo se convierte en sujeto de un proceso «en que el constante cambio de formas del dinero y la mercancía hace que cambie su propia magnitud, desprendiéndose como plusvalía del valor mismo originario, es decir, valorizándose» (2019, p.142). El dinero como medio del poder soberano del valor como sujeto automático se intercambia e invierte a partir de *expectativas de valorización*, representaciones especulativas de posibles ganancias futuras que están a la base del capital financiero y el mercado bursátil.

Bernard Stiegler piensa esta lógica de expectativas del capital financiero como un cambio en el sistema de creencias con respecto a economías pasadas, «volviendo la creencia en algo calculable, y por ende generando algo mejor que la creencia (por lo menos a ojos del negocio): confianza [trust]» (2010, p. 67). Poder prever lo que a futuro se valorará se vuelve crucial para las operaciones de la economía capitalista, pero, como explica Stiegler, al volverse calculable y, eventualmente *mercantizable*, la misma creencia en el futuro se ajusta a los imperativos del valor, acelerándose el ritmo de retorno y devaluándose la confianza en el futuro, generando, a su vez, la emergencia de un capital

ficticio como figura dentro de un sistema «relativamente calculado» de previsiones (2010). Así la abstracción de la figura del dinero, el cálculo *especulativo* sobre el futuro produce a su vez la forma contradictoria de capital ficticio, basado en un *horizonte de expectativas* de ganancias futuras o virtuales.

### **1.1.2 Economía política de la imagen: el *espectáculo***

¿Qué relación tiene la economía política con las imágenes? Este es uno de los problemas centrales que Guy Debord aborda en su famosa *Sociedad del Espectáculo* de 1967. En este texto el cineasta francés fija su atención en la relación entre capital e imagen en el umbral histórico de las revueltas de 1968, así como de los procesos de mediatización y financiarización que definirán las décadas posteriores. Aquí Debord piensa a la imagen desde el proceso de reproducción de capital, definiendo su concepto de *espectáculo* como «una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes» (Debord, 2009, §4), es decir, la imagen como un momento de la mediación social mercantil, o como dirá el mismo Debord el «espectáculo es el *capital* en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen» (2009, §34). Como mediación social, el espectáculo reproduce y extiende el fetiche de la mercancía a través de las imágenes que median a los sujetos, los cuales se encuentran separados bajo los imperativos de la división social del trabajo, y que a través del espectáculo reconstituyen una vida social unitaria, fragmentada al nivel de la apariencia (Russell, 2021). En este sentido, la *sociedad del espectáculo* se caracteriza por el fetichismo, el predominio de la apariencia y la separación.

Si bien el concepto del espectáculo tiende a ser leído como una crítica de la publicidad, la comunicación y el arte comercializado, Debord advierte que su concepto no debe entenderse «como el engaño de un mundo visual, producto de las técnicas de las de difusión masiva de imágenes. Se trata más bien de una *Weltanschauung* que se ha hecho efectiva, que se ha traducido en términos materiales. Es una visión del mundo objetivada» (2009, §5). La noción de espectáculo de Debord no se refiere a un concepto de «ideología como engaño», como si este fuera mera ilusión opuesta a la realidad, más bien, en el espectáculo se exponen las inversiones fetichistas de las relaciones sociales entre sujetos y objetos como un hecho material de la realidad (Russell, 2021). Si en el fetichismo de Marx

asistimos al ocultamiento de la forma de valor y la objetivación de las relaciones sociales, en el fetichismo debordiano se plantea la apariencia del valor de uso como *materialización* del fetiche. El espectáculo es el envolvimiento del «mundo suprasensible» de la mercancía sobre el mundo sensible de la vida, es decir, el espectáculo refiere a la dominación abstracta y especulativa de la sociedad capitalista mediada por imágenes.

Debord explica al espectáculo como una fase en el dominio económico sobre la vida social. Si en un principio este dominio implicó la degradación del *ser* al *tener*, en el espectáculo se desplaza el *tener* por el *parecer*, «del cual extrae todo “tener” efectivo su prestigio inmediato y su función última» (Debord, 2009, §17). Hoy, aún más que en 1967, se hace evidente la mediación social a través de imágenes, sobre todo expresado en la comunicación digital y a través de dispositivos móviles, en sí productos de la tendencia general del capital hacia la preeminencia del desarrollo técnico y la maquinaria. Yasmin Ibrahim ve plasmada las lógicas del espectáculo en el proceso que llama la «producción digital del sujeto», la cual está determinada por una relación especular con la pantalla, interfaz que media la interacción entre el mundo digital y el sujeto, así como una «self-commodification» o auto-mercantilización de este (2018). Esto es, la apariencia como producto mercantil, o la producción del sujeto a imagen y semejanza de la mercancía. Así, lo visible, al reproducir las lógicas del capital, organiza la producción de la apariencia en torno a los imperativos de valorización, fetichizándola.

A la realidad individual de los sujetos en el espectáculo «[s]ólo se le permite aparecer en la medida en que no es» (2009, §17), en tanto el espectáculo como «tendencia a *visualizar*» o modo de apariencia, constituye «un mundo que ya no es directamente accesible» (2009, §18), pues es un mundo habitado sólo a través de la mediación de las imágenes. El fetichismo que implica el espectáculo es una inversión de lo real «efectivamente producido en cuanto tal. La realidad vivida se halla materialmente invadida por la contemplación del espectáculo» (Debord, 2009, §58), albergando en sí al orden espectacular y otorgándole una adhesión positiva. En la actualidad, la invasión de la contemplación espectacular sobre el tiempo de vida funciona, según Jonathan Crary, «24/7» (2013), implicando una totalización de las relaciones capitalistas de producción e

intercambio a través de la mediación visual, haciendo de los sujetos productores y vendedores constantes de las imágenes que producen de sí o de cualquier otra mercancía.

La separación es para Debord el producto de esta fragmentación y objetivación de las relaciones sociales a nivel de la apariencia (2009). Sin embargo, a la vez que produce la separación, el espectáculo materializa una visión de mundo, funcionando como instrumento de unificación de la realidad fragmentada (Russell, 2021), es decir, que el espectáculo esta al mismo tiempo unido y dividido. La unidad del espectáculo se edifica sobre el desgarramiento entre estas dos condiciones, pero cuando emerge una contradicción al interior de este, «ella es a su vez contradicha por una inversión de su sentido, de modo que la división que así aparece es unitaria, así como la unidad dividida» (Debord, 2009, §54). Concretamente, el espectáculo hace de toda apariencia de valor de uso la expresión de valorización, imponiendo el imperativo de valor a todo lo que aparece dentro de él, y organizando la separación de los sujetos bajo la lógica unitaria del dinero.

Como Debord le asigna a la imagen las características abstractas del capital como mercancía y dinero, la entiende en tanto funciona como «complemento moderno y desarrollado» del dinero, siendo el *espectáculo* el modo en que «la totalidad del mundo mercantil aparece, globalmente, como el equivalente general de todo aquello que la sociedad puede ser y puede hacer» (2009, §49). En este sentido, la categoría de imagen debordiana es un «abridgement of the process by which capital both butchers and resurrects use-value and in so doing, accords to individual appearances a unifying structure»<sup>3</sup> (Russell, 2021, p.105). Para Eric-John Russell, el espectáculo, como devenir imagen del capital, es una abreviación que da pie a una unidad visible de la apariencia a través de la visualización de la forma dinero, expresión del dominio abstracto de la valorización capitalista (2021). De esta manera se entiende el espectáculo como la forma aparente del dominio del capital sobre la sociedad, como «representación de la equivalencia centralizada», cuyo movimiento esencial es «recapitular en sí mismo todo cuanto exista en la actividad humana en estado fluido para poseerlo en estado coagulado» (2009, §35), pues la imagen se presenta como la abstracción más completa del valor, donde esta puede representarlo todo.

---

<sup>3</sup> Traducción propia: «abreviación del proceso por medio el capital cual consume y reproduce valor de uso, de este modo acordando a apariencias individuales una estructura unificada».

En su *Comentarios a la Sociedad del Espectáculo*, publicado dos décadas después del texto inicial, Debord presenta un desarrollo ulterior del espectáculo, en tanto este fue «integrado en la realidad misma a medida que hablaba de ella, y que la reconstruyó tal y como de ella hablaba. De manera que esa realidad ahora ya no permanece frente a lo espectacular como algo que le fuese ajeno» (2018, §4). Esta noción de espectáculo integrado asume los poderes soberanos del valor como *sujeto automático*, que interviene sobre la realidad en tanto «habla de ella», apareciendo como una «especialización del poder», la cual se expresa a través una comunicación *unilateral y tautológica*: un monólogo ininterrumpido y un autorretrato de la dominación, el cual, en su discurso capitaliza lo que hace aparecer, lo incorpora bajo su lógica de acumulación, y valoriza su futuro. Así, el espectáculo aparece como la continuación de aquel poder social universal del dinero: así como la moneda era a la monarquía absoluta, la imagen es al espectáculo.

El espectáculo plantea una abstracción de la imagen, de sus dimensiones sensibles y suprasensibles, visibles e invisibles, poseídas por el fetiche especular del capital. En su reproducción moldea a los sujetos a sus necesidades, las cuales imprime en sus relaciones sociales y de producción. Su valor de uso, la razón de su uso y consumo es servir como momento de aparición del capital, haciendo de la visibilidad el espacio de valorización, donde la visibilidad concede valor a que aparece. Así, la mediación social espectacular hace de la contemplación consumo, de la creación mero uso de la imagen, y del espectador un *adicto* que no puede interactuar con la realidad sin esta mediación visual constante, este metabolismo social de la apariencia y visibilidad.

El fetiche adictivo de la imagen responde a su doble determinación de consumo y uso, donde la imagen debe responder a las exigencias de *afectar necesidad* sobre el espectador para así captar su tiempo de vida y ponerlo a disposición de la valorización del valor, en una temporalidad continua de 24/7 (Crary, 2013). En este sentido, Alejandra Castillo piensa la imagen desde una perspectiva *farmacológica*, en tanto «la imagen activa y anestesia, seduce y altera como droga» (2020, p.11), funcionando como solución a una necesidad o utilidad. Sin embargo, si bien las imágenes se producen para ser miradas, para afectar una mediación, a su vez «ellas mismas son afectadas por las coordenadas que las enmarcan» (2020, p.12). La cartografía que describen las imágenes marca el territorio de

dominio visual que establece lo que puede ser visto y lo que no, lo que es deseable y lo que es abyecto (2020), orden que Castillo llama *régimen escópico*.

En la actualidad nos rige el régimen escópico de pantallas, dice Castillo, el cual se encuentra al centro de la economía política en la era digital, donde las imágenes circulan y se mueven como torrentes, basadas en las transferencias electrónicas que median todos nuestros aparatos de comunicación digital, cuyo funcionamiento esta inevitablemente mediado por un interfaz. Estas tecnologías abrevian el paso de producción a circulación gracias a la titánica concatenación del sistema de maquinaria digital, la cual es capaz de producir un espacio abstracto donde todo «contenido»<sup>4</sup> es reducido a un cumulo de datos equivalentes e intercambiable entre sí, el Internet; mientras que su funcionamiento concreto concentra en máquinas individuales las operaciones de registro, almacenamiento, presentación y circulación visual en un solo aparato: el smartphone o teléfono móvil.

En la contemporánea economía política de la imagen los sujetos se encuentran más cerca que nunca del fetichismo de la apariencia espectacular, al mismo tiempo que disponen como nunca de los medios de intervención visual de la realidad, siendo cada uno un pequeño productor de imágenes, en medio de varios océanos de información. El modo de apariencia de la vorágine del capitalismo actual está dominado por la precarización, la guerra y la destrucción de los límites naturales, reverso especular del dominio de las pantallas, y base del fermento de afectos y prácticas políticas desordenadas e insurrectas. En este escenario, ¿qué mantiene obedientes a los sujetos que son testigos del sacrificio del mundo natural en el altar del crecimiento económico? ¿Qué gobierna, y cómo opera, esa «organización social de la apariencia» que supone el espectáculo contemporáneo?

---

<sup>4</sup> En los términos de la crítica de la economía política trabajada, «contenido» sería valor de uso simbólico, aunque el concepto no deja de necesitar de una aclaración teórica. Lo problemático de la categoría de contenido radica en su uso como abstracción que abarca toda producción simbólica que circula por internet, funcionando como equivalente general de la mediación digital por redes sociales. Una explicación más pormenorizada supera los límites de esta investigación.

## 1.2 Control visual gubernamental

De la mano de la emergencia histórica del capital se encuentra la consolidación del Estado-Nación moderno. Como complemento para entender las dinámicas políticas de la imagen en la época de su reproductibilidad digital, es preciso entender su relación con el ejercicio del poder y la consolidación de las tecnologías políticas del Estado. En este apartado se esboza esta relación a partir de una genealogía política de la imagen, partiendo por la filosofía política moderna hasta las formas contemporáneas de gobierno.

### 1.2.1 Poder visible y poder visual: aspectos gubernamentales de la imagen

Así como con la economía, el problema de la imagen y el gobierno de los hombres recorre la larga historia del poder y del Estado. El ejemplo clásico que sintetiza esta relación para la época moderna es el del *Leviatán*, imagen bíblica que Thomas Hobbes evoca para hacer visible su idea de Estado, la cual busca dar solución a la anarquía de la Guerra Civil que desgarró el siglo XVII inglés. Para Hobbes el *Leviatán* es un animal artificial, un *autómata*, producido a partir del arte de imitar a Dios, hecho a imagen y semejanza del hombre, el cual garantiza protección a cambio de obediencia, basándose en una relación contractual entre todos los ciudadanos, quienes en su conjunto producen la imagen del *Commonwealth* o Estado (2008 [1651]). Fundamentalmente, el uso de la imagen del *Leviatán* por parte de Hobbes le permite representar el origen del Estado como una constitución contractual del poder soberano – absoluto e inapelable –, donde la *observancia* de las leyes se basa en el temor a un ominoso poder que amenaza la vida:

The final cause, end or design of men (...) in the introduction of that restraints upon themselves (...) is the foresight of their preservation and of a more contented life thereby; that is to say, of getting themselves out from that miserable condition of war, which is necessarily consequent (...) to the natural passions of men, when there is no *visible power to keep them in awe, and tie them by fear of punishment to the performance of their covenants, and observation of those laws of nature*<sup>5</sup> (Hobbes, 2008 [1651], p.111 [85]).

---

<sup>5</sup> Traducción propia: La causa final, el fin o el designio de los hombres (...) en la introducción de esas restricciones sobre sí mismos (...) es la previsión de su preservación y de una vida más satisfecha por ello; es decir, de salir de esa miserable condición de guerra, que es necesariamente consecuente (...) a las pasiones

En esta formulación, Hobbes busca una salida al estado de naturaleza –que atribuye a la guerra civil– y la encuentra en el consentimiento o acuerdo<sup>6</sup> de cada hombre a la renuncia del derecho a gobernarse por sí mismo ante un individuo o asamblea, a través de lo cual la multitud reunida da pie al Estado, aquel «Dios mortal» a la que los sujetos le deben la paz y su defensa. En esta teología política moderna, la emergencia del Estado implica una construcción iconográfica de la soberanía que asegure un *poder visible* cuya potencia simbólica permite al Estado poner término a la guerra civil, afectando a la población a través del asombro y el miedo para que acepte los términos del contrato social.

Además de este *poder visible*, para Hobbes la soberanía del Estado moderno se basa en su construcción racional, la que le permite pensar y representar su dominio. Esta racionalidad determina las operaciones de la maquinaria de Estado. Según Carl Schmitt, detrás de su imagen como monstruosidad bíblica, el *autómata* de Hobbes se yergue como una maquinaria compleja cuyo mecanismo de gobierno requiere de una racionalidad específica, una forma de mando, así como un plan cuya formulación y ejecución busca el paso de la legitimidad a la legalidad (2004). El desarrollo de este sistema de maquinaria se despliega en lo que Michel Foucault llama *gubernamentalización del Estado*, proceso a través del cual se producen diversos mecanismos, dispositivos, y tecnologías políticas para la gestión de la población en un determinado territorio, articulándose desde en una *razón de Estado*, definida como aquello «que es necesario y suficiente para que la república (...) conserve intacta su integridad» (2018, p.296). Esta razón se basa en la correcta representación que genera el Estado de las poblaciones, territorios y recursos, y descansa en el poder visibilización de los diferentes dispositivos de los que dispone. Los poderes visuales del Estado generan información haciendo visibles a sujetos y objetos ante la mirada del gobierno, afectando a la población con formas indirectas de ejercer poder.

Un mecanismo de *poder visual* que destaca Foucault es el panopsismo –inspirado en el diagrama del «Panóptico de Bentham»–, cuyo poder se basa en el principio de que «el que está sometido al campo de visibilidad, y que sabe que lo está, reproduce por su cuenta las

---

naturales de los hombres, cuando no hay poder visible para mantenerlos en temor, y atarlos por el miedo al castigo al cumplimiento de sus pactos, y la observación de esas leyes de la naturaleza.

<sup>6</sup> A diferencia de Spinoza, Locke y la subsiguiente tradición de filosofía política, Hobbes encuentra legítimos los acuerdos extraídos por coerción.



coacciones del poder» (2018, p.235), incorporando o inscribiendo en sí mismo las relaciones de poder, *aligerando el peso físico del poder externo*. De esta manera, el poder panóptico se narra desde una observación individualizadora, la caracterización y clasificación de los sujetos y la disposición analítica del espacio. El diagrama panóptico se piensa como una amplificación del poder, la cual, con el tiempo, «sin anularse ni perder ninguna de sus propiedades, está destinado a difundirse en el cuerpo social, su vocación es convertirse en él una función generalizada» (2018, p.240). En este sentido, si el poder visible del Estado es la apariencia de una totalidad social que fuerza la observancia de la ley a los ciudadanos, el poder visual del Estado es un campo de visibilidad que se internaliza en la población, constituido a partir de las diferentes tecnologías que vigilan y registran las conductas de los sujetos.

En el caso histórico de los Estados que emergen tras los procesos de independencia hispanoamericana, la constitución del poder iconográfico del Estado enfrenta la necesidad de constituir un poder visible que garantice la observancia de la ley, ya no bajo el principio monárquico, sino bajo el principio de la soberanía nacional, figura que presenta rupturas y continuidades con el legado imaginario colonial en su producción simbólica (König, 2014). En el caso chileno, como indica Carlos Ossa, el «Estado Nacional desarrolla un complejo sistema de negociaciones simbólicas para enfrentar las tensiones de una sociedad conformada por la oligarquía vernácula, el corporativismo católico, el bajo pueblo y el liberalismo mercantil» (2015, p.215), donde las tecnologías visuales funcionan como recurso para reconciliar las formas coloniales de poder con los nuevos imaginarios identitarios en los albores de la consolidación del proyecto nacional.

La construcción iconográfica de la República, a través de la liturgia, los emblemas, las fiestas y la vigilancia, constituye un espacio «estético-pedagógico» (Ossa, 2015) que enmarca el proyecto nacional, el cual buscaba una reforma de las pasiones y el manejo racional sobre el territorio, subordinando las imágenes a las necesidades estatales de «dirección, control y efecto» (2015). En este sentido, se genera un desplazamiento del soberano barroco, encarnación de la razón imperial, a lo que Ossa llama un *soberano óptico*, un Estado que «se encarga de crear mecanismos de observación detallada del espacio (mapas); modelos inquisitivos de la mirada (policía); centros de ceremonias de la memoria

(museos); cuantificación económica de los cuerpos (censos); significantes oculares de la obediencia (banderas-escudos)» (2015, p.215). Siguiendo la tesis de Mario Góngora, este *soberano óptico* domina una cartografía forjada por el poder militar del ejército (1980), el cual establece los límites externos e internos del territorio, expandiendo las fronteras sobre el Perú, Bolivia y Wallmapu, y consolidando el centralismo del poder tras consecutivas guerras civiles.

De este desarrollo importa recalcar que las formas de poder del Estado como *soberano óptico* incorporan y se ajustan a las transformaciones en el orden la producción y la tecnología visual, desplegándose «como mecanismo, topografía, diseño y control, gracias a una visualidad administrativa que absorbe los dispositivos de seguridad barrocos y los convierte en reglas de identidad ciudadana» (2018, p.227). Y como el resto de los mecanismos de Estado, esta arquitectura de poder visual es moldeada por las crisis que inauguran el siglo XX. La Primera Guerra Mundial, el crack de la economía mundo liberal y la masificación del cine y demás tecnologías de comunicación marcaran los comienzos de la sociedad del espectáculo en el escenario histórico.

### **1.2.2 Democracia, Dictadura y Control Visual**

La Primera Guerra Mundial y la crisis de 1929 presionan fuertemente a la arquitectura estatal chilena, al mismo tiempo que se empiezan a masificar nuevas tecnológicas culturales y de comunicación de la mano de la industrialización moderna. Empezado el siglo XX, el Estado encuentra en el cine una tecnología que le permite aspirar a realizarse como «una especie de obra de arte total» (Ossa, 2013, p.31), una imagen que busca encarnar una comunidad compacta, inmunizada, y sin divisiones. No obstante, las crisis que atraviesan al Estado Nación –económicas, políticas y sociales– obliga a la razón gubernamental a actualizarse de acuerdo a las nuevas realidades que le impone la modernización industrial. En Chile, la profundidad de la crisis de 1929 y el peligro real de revolución del periodo 1931-1932 son la base de los principios de la democracia desarrollista que reconoce institucionalmente la competencia entre diferentes proyecciones políticas que pugnan por definir la dirección del Estado. A través de la masificación de las tecnologías de la fotografía, el cine y, eventualmente, la televisión, poderes residuales como

la iglesia católica, fuerzas emergentes como el movimiento obrero y el auge del expansionismo cultural del imperio estadounidense aparecen como actores en la nueva escena de la historia política nacional.

Es precisamente en este periodo que Carl Schmitt ve la metáfora hobbesiana del Estado entrar en crisis, pues su condición como «la unidad racional de un poder inequívoco, capaz de proteger eficazmente, y de un sistema legal cuyo funcionamiento puede ser reducido al cálculo» (2004, p.74), se ve afectada por la influencia de «poderes indirectos» que entorpecen su dominio racional sobre el territorio. Para Schmitt el esfuerzo de Hobbes radicaba en acabar con el derecho de resistencia de diferentes instituciones feudales, eclesiásticas y estamentales, derecho que ve como fundamento de la guerra civil; a través del contrato social, pensaba Hobbes, se igualarían en derechos a los ciudadanos a cambio de la obediencia inapelable ante el soberano (2004). La pervivencia de «poderes indirectos» en el Estado Liberal están a la base de la crisis según Schmitt, planteando al Estado totalitario como solución a esta resistencia. Pero Schmitt no hace mención que Hobbes, para enfrentar prácticamente a quienes se resisten al dominio del Leviatán, recurre a un dispositivo familiar a los estados totalitarios del siglo XX: la «extirpación de idolatrías».

En la última parte del *Leviatán*, luego de pasar por su definición de hombre, estado civil y reino cristiano, Hobbes nos presenta al *Kingdom of Darkness*<sup>7</sup> (2008 [1651]), la antítesis del buen gobierno emanada de una confederación de quienes se oponen o resisten al poder absoluto del soberano. Aquí Hobbes, desde su monarquismo acérrimo denuncia la contaminación filosófica de las Escrituras, de las doctrinas católicas de demonología y del culto a «otras reliquias de la religión de los gentiles» (p.424, [352]), llamando a acabar con todas estas ídolos e imágenes de los enemigos del *Commonwealth*. La construcción iconográfica del Leviatán, en este sentido, tiene por correlato una iconoclasia sobre los símbolos de los poderes que, en la mirada reaccionaria de Hobbes, producen conflicto a través de un indebido o malicioso culto a imágenes falsas. Lo que aboga Hobbes, entonces, es la «extirpación de idolatrías» que impiden la observancia correcta del contrato social.

---

<sup>7</sup> Traducción propia: reino de la oscuridad.

En Hispanoamérica, el dominio colonial español recurre a la extirpación de idolatrías como forma de afianzar el control y disciplinamiento de la población indígena (Velandía, 2017), pero a diferencia del siglo XVII inglés, donde domina un puritanismo iconoclasta, en el caso americano rige la iconofilia de la Contrarreforma y el *etos* estético del barroco. En este caso, la Iglesia Católica, como poder visible paralelo al Estado, es quien determina los lineamientos del culto correcto a las imágenes y reliquias para la correcta evangelización de los indios, a quienes se les tolera una cierta libertad y sincretismo dentro de una perspectiva económica de conversión. Debido a su lugar central en la economía de salvación propugnada por la Contrarreforma, el correcto culto a las imágenes era fundamental para la relación entre la corona, la iglesia y la población. En este contexto, la extirpación de idolatrías llevada a cabo por la iglesia en el Nuevo Mundo implicaba un control sobre el culto correcto de imágenes –santos, reliquias, vírgenes– y las formas corrompidas de cultos idolatras, control que se ejercía sobre la producción y la circulación de imágenes en el sistema colonial.

En términos de circulación, se controlaba la autenticidad de las imágenes, atendiendo a los riesgos de falsificación y «desviaciones supersticiosas», existiendo el peligro que «gracias al contacto sensorial directo con la materia sagrada, el “pacto de veracidad” se galvanizaba y la creencia prendía rápidamente» (Valenzuela, 2006, p.58), lo cual se podía escapar del control eclesiástico y era difícilmente reversible. Por otro lado, el control sobre la producción de las imágenes buscaba mantener la diferenciación colonial, evitando el peligro social de «otorgarles el poder de la palabra, de los símbolos e imágenes» a los indígenas (Velandía, 2017, p.265), arriesgando una horizontalidad espiritual inaceptable para el imperio. La extirpación funcionaba como la violencia física y simbólica que ejercía el poder imperial sobre los *idolatrás*, falsos cristianos adoradores de doctrinas contrarias a la fe católica, mecanismo correctivo para asegurar la continuidad del dominio colonial sobre una población que a los ojos del imperio nunca deja de ser sospechosa de ser víctima o participe de las desviaciones idolatras que amenazan al «orden natural».

Esta tensión entre tolerancia, sincretismo y control exhibida en el periodo colonial hace eco en el periodo democrático en Chile (1932-1973), en el cual se tolera una apertura democrática a distintos posicionamientos políticos, la cual se ve ocasionalmente

interrumpida por periodos de censura, como se dio entre 1948 y 1958 con la «Ley Maldita». La política cultural de la dictadura, luego del quiebre democrático de 1973, reutiliza la lógica «extirpación de idolatrías» para justificar la persecución de opositores, identificando al marxismo como doctrina maligna y quienes lo propugnan como «enemigos internos» de la patria, siguiendo los principios de la doctrina de seguridad nacional (Valdivia, 2019). Así, la metáfora de la extirpación reaparece en el discurso del Estado chileno tras la crisis terminal de la democracia desarrollista, esta vez con tintes biopolíticos e inmunológicos. Tras el 11 de septiembre de 1973, la extirpación de idolatrías es desplazada por la *extirpación del cáncer marxista*.

La propuesta de sanear al país de las doctrinas nocivas viene de la mano con la implementación de las propuestas de la Escuela de Chicago, lo cual implicó la privatización del espacio y la mirada (Oyarzun, 2015), correlato visible de las políticas represivas del régimen. Entre los modos particulares de la violencia dictatorial, la tortura, la desaparición y el montaje emergen como dispositivos privilegiados de control, donde la figura del enemigo y la «situación de guerra» que este implica sirve de fetiche para normalizar la violencia generalizada del Estado hacia la población. Control sobre la aparición y desaparición de quienes son tachados de enemigos, este es el poder soberano que concentra la dictadura.

Tras la crisis de 1982 y la explosión de las «jornadas nacionales de protesta» el control y la censura política se aligeraron, posibilitando la incipiente circulación de medios opositores y la tolerancia de partidos políticos, oficialmente suspendidos tras el golpe de Estado. De todas maneras, a pesar de la reinstalación de la institucionalidad democrática, el legado dictatorial continuó a través del culto a la gobernabilidad y la privatización económica de los nuevos gobiernos democráticos (Figueroa, 2019), donde la construcción iconográfica de la reconciliación nacional y la apariencia democrática desplazaron los lenguajes estético-políticos de la dictadura, pero no así los discursos de prosperidad y crecimiento económico propios del discurso neoliberal.

El periodo postdictatorial se caracteriza por la concentración de los medios de comunicación en grandes capitales, nacionales e internacionales, que describen continuidades de la economía mediática dictatorial –como el caso emblemático del grupo

Edwards dueño de *El Mercurio*—, o responden a la globalización de la década de 1990 que llevan a cabo los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia. Así, en la postdictadura se mantiene la separación entre la población y la «posibilidad de participar en la construcción simbólica de la realidad» (2019, p.127), concentrándola en grandes capitales mediáticos. Y si bien la conflictividad social y política aparece en las pantallas de los noticieros televisivos, la apariencia de movimientos sociales es controlada en función de anular su potencia política, ya sea por vía de la despolitización, la negación o la invisibilización (Silva, 2013). De esta manera, el control democrático de la imagen cuenta con la infraestructura de las tecnologías del espectáculo para la anulación, banalización y despolitización de movimiento políticos que resisten las lógicas dominantes a través de las formas en que se hace aparecer a estos conflictos.

De todas maneras, movimientos sociales o de resistencia, como el movimiento mapuche o feminista, van a ir desarrollando métodos de alcanzar notoriedad como medio de hacer notar sus demandas. Juan Pablo Silva acuña el término «estrategias de visibilidad» para describe las formas en que estos movimientos buscan incidir y afectar el juego político a través de la visibilización de sus reivindicaciones en los medios de comunicación, tensionando los límites de lo aceptable dentro de los parámetros democráticos (2013), buscando el reconocimiento como interlocutores políticos válidos o representativos. En el caso del movimiento mapuche, por ejemplo, estas estrategias van desde «acciones audaces», como el caso de la quema de camiones en Lumaco en 1997, a formas más pasivas de visibilizar la protesta, como las huelgas de hambre, dependiendo de la práctica política de los organismos políticos particulares.

Como síntesis de todo este recorrido teórico, el control visual gubernamental describe el conjunto de operaciones desde las cuales el Estado se constituye iconográficamente, sujeta al territorio y la población a una vigilancia por medio la cual se despliega la razón gubernamental, y, produce iconográficamente la figura del indeseable o el enemigo, imágenes de lo excluido y conflictivo desde la cual se legitima el ejercicio de la violencia de Estado. Estos son los mecanismos que le permiten al Estado imponerse sobre la conflictividad social y la competencia entre diferentes poderes que desafían su orden.

### **1.3. Elementos de la revuelta: sedición, economía moral e iconoclasia**

Como se puede ver en el apartado anterior, si bien el Estado se construye *aparentemente* como una soberanía que acaba con la «guerra de todos contra todos», controlando las apariencias a través de un paternalismo estético-pedagógico, y corrigiendo las desviaciones y corrupciones a través de la «extirpación» de falsas doctrinas y quienes las producen; en su devenir histórico, la recurrencia de accidentes, acontecimientos y conflictos sociales enfrenta constantemente a la apariencia de soberanía estatal el peligro latente de la sedición o el golpe de Estado. Estos son momentos en que se desdibuja su iconografía soberana, se nubla el campo de su poder visual, y se extienden imágenes que encarnan doctrinas y símbolos antagónicos a la razón de Estado, escenificando la suspensión del contrato de seguridad con el Estado, abriéndose el tiempo de la excepción.

#### **1.3.1 Sedición, excepción y mito**

Para Foucault, las tres categorías principales para el Estado frente al problema de la sedición son la obediencia, la salvación y la verdad. El problema de la obediencia desde la perspectiva de la *razón de Estado* radica en una problemática central: ¿Cómo *neutralizar* la desobediencia del pueblo? Aquí Foucault plantea una distinción entre población y pueblo, donde población aparece como el sujeto-objeto del control gubernamental, y pueblo aquello que se resiste a ser controlado (2018, p.65). La necesidad de garantizar constantemente la obediencia del pueblo obliga a los gobernantes a buscar responder a la apremiante pregunta de «¿Cómo se puede identificar la posibilidad de una sedición en ciernes?» (2018, p. 312). Según Foucault, para responder a esta pregunta la razón de Estado debe tener una particular relación con verdad, una «semiótica de la revuelta» que le permite calcular el peligro de revuelta de acuerdo a una serie de signos: la circulación de «ruidos» (libelos, panfletos y discursos) contra el Estado y sus gobernantes, la «inversión de valores», en tanto los descontentos toman toda «acción elogiada» de gobernante como algo malo, y, por último, la mala circulación de las órdenes del poder, así las direcciones dejan de ser aceptadas y acatadas y empiezan a ser interpretadas en términos equívocos (2018). La posibilidad de sedición, de esta manera, se esconde en la comunicación de la desobediencia más allá de los controles gubernamentales.

La semiótica de la revuelta constituye una axiología de elementos que controlan el peligro de revuelta, los cuales son afectados a través correctivos materiales y subjetivos, así, según Foucault, «[e]conomía y opinión, son, los dos grandes elementos de realidad que el gobierno tendrá que manipular» (2018, p.318) para mantener la obediencia y la observancia de la ley. Esta es una preocupación, no tanto de la apariencia del Estado sino «por lo que pasa por la cabeza de los gobernados», que puede ser manejado por el control sobre la circulación de mercancías y símbolos, donde las acciones del gobierno se ejercen a partir del cálculo y previsión de los elementos determinantes de la economía material e inmaterial. La revuelta es, en esta perspectiva, aquel acontecimiento que desborda la previsibilidad del cálculo gubernamental, suspendiendo el funcionamiento normal de los mecanismos de Estado, abriéndose el tiempo del estado de excepción.

La revuelta como excepción desdibuja la construcción iconográfica del Estado, mostrando que este no puede hacer coincidir su imagen con su discurso. Aquí la metáfora del oasis que hace Sebastián Piñera días previos al 18 de octubre es un ejemplo privilegiado de la crisis de la capacidad de representación del gobierno chileno durante la revuelta, ya que días después de enunciada dicha metáfora el país cae en una revuelta general. Así también, como parecen evidenciar trabajos periodísticos (Herrero & Landaeta, 2021) y memorias de ministros de la época (Blumel, 2023), el cálculo gubernamental fue incapaz de prever y dimensionar la naturaleza del acontecimiento que se desencadena explosivamente el 18 de octubre de 2019. Los dichos de Clemente Pérez –la famosa frase «cabros esto no prendió»– días antes del estallido sugieren una limitada lectura y comprensión de lo que desencadenaría la revuelta, si bien habían sido advertidos por informes de inteligencia que al parecer se ignoraron (Herrero & Landaeta, 2021). En este caso, limitaciones en la capacidad de previsión y administración del Estado, encadenada con la crisis del orden simbólico del Estado son indicadores de la excepción gubernamental y, por ende, del fenómeno de la revuelta.

Como concepto negativo, la revuelta es la suspensión del orden gubernamental donde, desde la perspectiva hobbesiana, se cae en el «estado de naturaleza», necesitándose la reimposición de la soberanía como medio de salvación del Estado. Si, como dice Carl Schmitt «[s]oberano es quien decide sobre el estado de excepción» (2009), entonces el



acontecimiento de la revuelta implica un retorno al comienzo mítico del Estado, momento en que se debe reimponer el *poder visible* que garantice la observancia de la legalidad. El recurso de la excepción funciona como un «*Excessus iuris communis*», un exceso o suspensión de la legalidad, «una acción extraordinaria contra el derecho común, una acción que no guarda ningún orden ni forma alguna de justicia» (Foucault, 2018, p.302). Esta suspensión de la legalidad, lejos de significar un quiebre con la *razón de Estado*, al contrario, «es un elemento, un acontecimiento, una manera de actuar que se inscribe en el horizonte general, la forma general de la *razón de Estado*» (2018, p.303), la cual, si bien respeta las leyes públicas, las respeta en la medida que lo estima necesario o útil dentro «de su propio juego». Sin embargo, en el momento que no pueda servirse de ellas para su resguardo, «debido a algún acontecimiento apremiante y urgente» (2018, p.303), la *razón de Estado* las hará a un lado en nombre de su propia salvación.

Para Furio Jesi, «[e]xiste una estrecha relación entre la génesis y el desencadenamiento de los fenómenos de insurrección espontánea y las diferentes formas asimiladas por los símbolos del poder. Estos símbolos constituyen ante todo el rostro del enemigo contra el cual se produce la insurrección» (2014, p.88). Según Jesi, revuelta es una «suspensión del tiempo histórico» (2014), donde reemerge el mito como realidad que define la naturaleza del acontecimiento, dotando su devenir de una dimensión heroica, trágica y virtuosa, pues se enfrenta a un poder monstruoso con la «temible facultad de determinar la formación de su propio mito», lo que sería el Leviatán. Siguiendo esta línea, autores como Rodrigo Karmy han planteado la revuelta como un acontecimiento espontaneo que conecta con una potencia eterna, inapropiable y cosmopolita (2020). Karmy recurre a Jesi para distinguir entre revolución y revuelta, respondiendo a que la primera implica una razón estratega y planificadora, mientras que la segunda es un acontecimiento espontaneo, fuera de la lógica de los medios y los fines, que constituye un «mundo imaginal», «reducto inoperoso frente a la obra espectacular y su monumentalidad» (2020, p.25). Esta línea de estudio simbólico de la revuelta rescata la particularidad del acontecimiento como un tiempo *otro*, atribuyéndole a la suspensión de la sujeción gubernamental un horizonte mítico, donde Karmy ve a la potencia de la vida activa, liberada del poder, desplegarse in-fantil e imaginalmente, a través de un particular «comercio medial», una supuesta telepatía de la revuelta (2020).

No obstante, la de Karmy es una perspectiva que es difícilmente reconciliable con las premisas de esta investigación, basadas en la crítica a la economía política del espectáculo, siendo más bien una aproximación idealista que busca distinguir filosóficamente la revuelta como «tiempo mítico» del «tiempo histórico». La propuesta materialista de esta investigación, por su parte, apunta a entender la revuelta a la luz de la teoría de los procesos graduales y explosivos expuesta por Yuri Lotman, donde ambos tipos de proceso se pueden observarse sincrónicamente en un mismo acontecimiento. «La cultura, dice Lotman, en tanto conjunto complejo, está formada por estratos que se desarrollan a diversa velocidad, de modo que cualquier corte sincrónico muestra la simultánea presencia de varios estados» (1993, p.28). A diferencia de la distinción sustancial que plantea Karmy, donde la revuelta implica un tiempo y un *uso* fuera de toda apropiación y «operosidad» del «tiempo histórico», desde los planteamientos de Lotman, en la revuelta domina la dinámica de la explosión, sin que dejen de operar procesos graduales del «tiempo histórico», pues estas dinámicas son simultáneas entre sí.

### **1.3.2 Explosión visual: imprevisibilidad e iconoclasia**

En el centro de la teoría de Lotman está la distinción entre procesos continuos y discontinuos, cuya diferencia radica en su *previsibilidad*: lo continuo o gradual es previsible y responde al lento avanzar de la historia de la *lounge durée*, mientras que lo discontinuo o explosivo es imprevisible, abrupto y creativo (1993). La explosión es un momento de imprevisibilidad, sobrecargado de informatividad, que presenta una variedad de posibilidades de desarrollo futuro, de las cuales finalmente sólo se seguirá una sola. «Es importante subrayar, dice Lotman, que la elección de una de ellas no está determinada ni por las leyes ni por la causalidad, ni por la probabilidad: en el momento de la explosión estos mecanismos se vuelven inactivos. La elección de futuro se realiza como casualidad» (1993, p.28). Una vez estabilizada la explosión, el agotamiento de la imprevisibilidad indica su término como acontecimiento disruptivo, volviendo a ser dominante la dinámica del proceso continuo y gradual.

En esta perspectiva no se aprecia una «suspensión del tiempo histórico» sino que su explosión, donde los desarrollos y contradicciones de diferentes estructuras y tendencias

sociales abren un espacio de imprevisibilidad para el presente que piensa el acontecimiento. Si bien se le puede asignar un valor simbólico a esta imprevisibilidad, mítico en el caso de Jesi y Karmy, en concreto la explosión se desencadena por el desarrollo secular de fuerzas que superan las capacidades de previsión de las estructuras dominantes. No se aprecia, entonces, un tiempo mítico sino otro modo de tiempo histórico.

En Lotman lo continuo y discontinuo son polos dialecticos, correspondiéndose en una relación recíproca. En el caso de la revuelta de octubre de 2019 en Chile, por ejemplo, si bien es un acontecimiento explosivo, este responde a los procesos graduales de conformación de fuerzas sociales –estudiantiles, pensionados, indígenas, feministas, etc.– que, debido a la incapacidad técnica de la maquinaria gubernamental de controlar adecuadamente una contingencia puntual, desencadenan el estallido. En este encadenamiento explosivo es de vital importancia tomar en cuenta las condiciones técnicas –ignoradas por Karmy – que comunican las diferentes dimensiones subjetivas en juego durante la explosión, las cuales, según se propone anteriormente, responde a las formas de producción y circulación del espectáculo y el régimen escópico de pantallas. Contra lo que implica Karmy sobre un «uso inapropiable» del espíritu de la revuelta, en la perspectiva de esta investigación la revuelta se produce a través de los mismos medios en que se reproduce la sujeción gubernamental. El «mundo imaginal» de la revuelta no es otro que su producción «imaginaria», su producción en imágenes, las que comunican el sentido de la explosión.

No obstante, si bien las condiciones técnicas de producción se mantienen durante la revuelta, su economía es decididamente distinta a la economía política sobre la que se basa el orden gubernamental. Para pensar la revuelta de octubre de 2019, esta investigación la piensa desde la noción de *economía moral* (Ursua & Calderón, 2020), concepto venido de los estudios de EP Thompson sobre revueltas históricas en la Inglaterra pre-industrial, cuya acción central, más allá del saqueo de graneros ni el robo de grano o harina, era el acto de «fijar el precio» (1984), la imposición de un juicio moral sobre el valor que define el precio justo. La economía moral descansa sobre un ideal tradicional de las normas y obligaciones sociales, y acciona un movimiento que no precisa de un grado alto de organización, pero si de un consenso de apoyo en la comunidad, y un modelo de acción heredado, con sus

propios objetivos y restricciones (1984). En el caso del *estallido social*, el modelo de acción heredado son las «estrategias de visibilidad» gradualmente desarrolladas durante las luchas emergidas durante el periodo postdictatorial, las cuales se apoyan, ya no simplemente en los noticieros como en los casos que estudio Juan Pablo Silva (2013), sino que ahora se accionan en el contexto de la infraestructura comunicacional del internet y el espectáculo digital.

La particularidad de las imágenes que circulan en este nuevo contexto mediático, como bien indica Boris Groys (2012), es que aparecen como copias visibles de datos computacionales invisibles, los cuales son la unidad básica de las operaciones digitales que determinan el funcionamiento de la infraestructura completa de la producción y el comercio contemporáneo. El volumen de la producción y circulación de datos es difícil de dimensionar. Según Internet Live Stats, en 2022 cada segundo que pasa 96 mil videos de YouTube son visualizados, diez mil tweets son enviados y alrededor de 1.100 fotos son subidas a Instagram. Con más de veinticinco millones de dispositivos celulares<sup>8</sup> en Chile, sólo para el mes de octubre de 2019 se transfirieron 208.875 terabytes en datos móviles<sup>9</sup>, el máximo nacional para ese año según las estadísticas de la Subsecretaría de Comunicaciones<sup>10</sup>. De todo ese torrente de cientos de miles de terabytes de información, una cifra indiferenciada pero substancial son *image-files* (Groys, 2012), archivos-imagen, los cuales son producidos a partir de distintos aparatos, subidos a una variedad de plataformas y archivos, reproducidas en distintos medios, movilizandando un torrente de imágenes que significativamente alteran el control visual gubernamental a través de producción iconoclasta de la revuelta.

Anteriormente se planteó la iconoclasia inherente a la construcción iconográfica del Estado, aplicada en la destrucción de los ídolos e imágenes de los poderes que se resisten a su constitución. La iconoclasia de la revuelta es el reverso de este proceso, en tanto la revuelta como producción visual implica, a su vez, la destrucción de los poderes visibles y

---

<sup>8</sup> La Tercera. (2018, febrero). *Celulares en Chile se acercan a los 27 millones*. [20/05/2022] <https://www.latercera.com/entretenicion/noticia/celulares-chile-se-acercan-los-27-millones/63290/>

<sup>9</sup> Subsecretaría de telecomunicaciones. [Series conexiones tráfico de datos móvil](#) (Período Información junio 2017 – Diciembre 2021). En: <https://www.subtel.gob.cl/estudios-y-estadisticas/internet/>. [16/05/2022]

<sup>10</sup> Para 2022 esta cifra alcanzara los más de 440 mil terabytes de tráfico.

visuales de gobierno. A veces confundida con el vandalismo, sobre todo en los medios de comunicación (Lukinovic, 2022), la iconoclasia describe el funcionamiento de la economía moral de la imagen, no sólo porque durante la revuelta se destruyen estatuas y símbolos gubernamentales, sino que la producción visual que describe la economía moral engendra imágenes que destruyen el valor social del poder visible y visual del Estado, imágenes que desdibujan el poder simbólico del Leviatán.

Boris Groys explica la iconoclasia moderna en tanto «operates less in relation to a religious or ideological struggle than it does in terms of the conflict between different media; this is an iconoclasm conducted not against its own sacred provenance but against other media»<sup>11</sup> (2008, p.67). El conflicto entre diferentes medios que describe Groys se toma como un conflicto entre diferentes medios de producción de imágenes, donde la iconoclasia radica en la destrucción del valor social de estas. La pugna de la revuelta, en términos visuales, es sobre cuáles son los medios que representan de manera justa y verídica la realidad del fenómeno, así como cuales son las representaciones, las imágenes que visibilizan justamente esta realidad. En este sentido, la revuelta es una crisis del control gubernamental sobre la economía de las apariencias, en tanto pierden valor los medios y representaciones gubernamentales de la realidad simbólica, en favor de la valorización de una iconografía de la resistencia.

---

<sup>11</sup> Traducción propia: «opera menos en relación con una lucha religiosa o ideológica que en términos de conflicto entre diferentes medios de comunicación; se trata de una iconoclasia llevada a cabo no contra su propia procedencia sagrada, sino contra otros medios de comunicación».

## Capítulo 2

# Esquemas visuales: método para leer la revuelta

La metodología de esta investigación se aproxima a una arqueología mediática (Huhtamo & Parikka, 2011), en tanto se propone hacer análisis visuales a partir de diversos archivos digitales que almacenan imágenes circuladas durante la revuelta de octubre 2019. El corpus de análisis se compone de fotografías, videos e *imagen-files* subidas a plataformas como Facebook, Twitter, Telegram e Instagram, en el periodo entre el 18 de octubre y 15 de noviembre, y recopiladas en archivos digitales como el Museo del Estallido Social o @Archivando\_Chile, o en un archivo de elaboración propia de la investigación.

Este corpus es analizado cualitativamente en el siguiente capítulo a partir de las determinaciones de valor que se enmarcan en cuatro esquemas visuales. Por esquemas visuales se entiende un conjunto de modos, técnicas y prácticas de producción visual, los cuales expresan valores específicos que caracterizan al conjunto en general, y que para esta investigación se proponen cuatro: el esquema del testigo, del carnaval, maquínico y memético. Esta clasificación se basa en el valor puesto en la producción del conjunto de imágenes que componen cada esquema, en tanto se le puede adscribir a cada imagen condiciones de producción y reconocimiento que a grandes rasgos se comparten dentro de cada esquema, y permiten analizar dimensiones particulares de la visualidad que se hace presente durante la revuelta.

## 2.1 Esquema visual del testigo

Según Annette Wieviorka (2006), desde la época de las catástrofes del siglo XX vivimos en la *era del testigo*. En su ensayo histórico sobre la *Shoah*, la historiadora recoge manuscritos, libros, diarios y grabaciones de sonido y video de quienes fueron protagonistas del acontecimiento que desgarró la conciencia occidental, comentando atentamente las variadas condiciones en que los testigos vertieron su experiencia en algún medio de expresión, por trivial o inexpresable que fuera lo que constituía su testimonio. El valor registrado en este no es nada menos que el de comparecer ante la historia frente a la amenaza de la desaparición y el olvido, lo que Wieviorka narra centrándose en las condiciones de producción del testimonio, la densidad histórica y memorial que contiene, y la ausencia que hace presente.

En este sentido, la economía del testigo configura las coordenadas de lo visto y lo no visto a partir de la producción de restos cuyo valor es constatar la existencia de una experiencia que arriesga ser negada por el poder. En el contexto latinoamericano, esta amenaza se materializó en el periodo de las dictaduras militares de la segunda mitad del siglo XX, momento que significó un derrumbe de sentido, como lo narra Jean Louis Deotte (2000), una crisis del régimen de la representación donde las técnicas de desaparición y exterminio de los Estados buscaron aniquilar la publicidad o la exhibición del acto político en la plaza pública, en aras de prohibir la posibilidad de interrogar las finalidades políticas del acto, dejando en su lugar un régimen del olvido y el secreto (Deotte, 2000). Frente a este poder de desaparición del Estado, en este contexto histórico vemos como la imagen fotográfica se vuelve un arma fundamental de los movimientos de familiares de detenidos desaparecidos y las políticas por la memoria y derechos humanos, gracias a la potencia de indicar *esto fue*, «que una existencia tuvo efectivamente lugar», entregándonos un saber sobre el referente, indicándonos de la singularidad de este frente a la cámara.

Pero la naturaleza de la imagen fotográfica como índice de existencia desdobra su objeto entre el referente y su imagen, abriéndolo a una dimensión que supera lo documental. Como explica Natalia Fortuny, «la imagen fotográfica conjuga su estatuto de huella de lo real –de residuo de lo que fue– con un uso no estrictamente documental, es decir, con una amplia posibilidad metafórica y de construcción de imagen» (Fortuny, 2014, p. 12),

constituyendo una memoria de la catástrofe a partir de artefactos visuales basados en la fotografía, construida en diálogo con el pasado reciente. Frente al borramiento de mundos simbólicos que significaron las dictaduras, las imágenes que se configuran desde la *economía del testigo* hacen visible una ausencia que fisura las historicidades oficiales, construyendo una memoria visual que desestabiliza los relatos del olvido y el secreto.

La composición de una memoria visual marcada que asociamos con la economía del testigo, como podemos observar, tiene varias implicancias al momento de comprender la relación entre tiempo e historia en las sociedades afectadas por los regímenes dictatoriales. Esta memoria visual, atravesada por el trauma de la desaparición y la tortura, nos presenta con el problema de su publicidad y exhibición, en tanto que, más allá de los acontecimientos que determinan su producción, las imágenes que atestiguan la desaparición y el terror afectan a quienes las observan, a pesar de que estos no hayan participado de la escena que se representa. Según Deotte, los espectadores de estos acontecimientos capturados en imágenes se afectan y transmiten unos a otros, no sólo una opinión, sino también un sentimiento, componiendo una comunidad de afectados por la desaparición, constituida «alrededor del vacío, de un espacio dejado vacante y que lleva cicatrices» (Deotte, 2000, p.150), producto del daño de no poder dar testimonio ni encontrar quien les escuche.

Lo que subyace a este daño que reúne a la comunidad de afectados por la desaparición es la *crisis de la representación* que supone la catástrofe para quienes fueron testigos de ella, así como para quienes tienen que vivir con la sombra de su memoria. Esta crisis de la representación se vuelve cada vez más problemática a medida que, gracias a la mediatización y los programas de reconciliación y memoria de los gobiernos postdictatoriales, asoma la sombra de la «masificación del horror» que amenaza con hacer de estas imágenes otra mercancía visual más, a pesar de las pretensiones pedagógicas y reconciliatorias de los nuevos gobiernos democráticos. Esta crisis está al centro de la reflexión de Luis Ignacio García (2011) en torno a fotografías de detenidos desaparecidos en el infame centro de torturas argentino en el predio de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), donde contrasta las dos perspectivas dominantes alrededor del problema de la «representación de lo irrepresentable», la puesta en imágenes del horror. Por un lado,



se nos presenta con lo que García define como la estrategia negativa de lo sublime, identificada con la genealogía que va de Adorno, a Lyotard, hasta Lanzmann, la cual desconfía del optimismo aparental argumentando, desde el esquema adorniano del *después de Auschwitz*, que de la aniquilación nada puede ser representado (García, 2011). La desmesura de muerte de las dictaduras desbordaría cualquier intento de representación, haciendo de la circulación de estas imágenes un vehículo para la fetichización de la catástrofe.

La estrategia negativa de lo sublime, según García, desconfía del carácter figurativo de las imágenes-testigo, las que buscan representar lo irrepresentable, subrayando su carácter siniestro en un sentido freudiano, el que muestra «lo familiar apareciendo como extraño y lo extraño perturbando en el seno de lo familiar (lo figurativo es aquí lo informe y monstruoso, lo informe y excesivo es aquí el rostro familiar)» (García, 2011, p. 72). Así también, se recalca lo horrorosamente sublime de estas imágenes, lo que reclama explicitación de sus condiciones de producción como condición de presentación. Lo siniestro y lo sublime de estas imágenes como aspectos de la brecha insalvable del acontecimiento y nuestro régimen de representación, sirven como razón del resguardo frente a la posible mercantilización del exterminio que la publicidad de estas imágenes abre como posibilidad.

Por otro lado, García nos presenta la estrategia positiva del montaje, cuya genealogía rastrea desde Benjamin a Didi-Huberman, hasta Godard, la cual presenta una tesis de la representación de la catástrofe a través del montaje dialéctico de imágenes que pueden mostrar lo irrepresentable sin fetichizar, buscando inscribirlas en un proyecto de inspiración *pedagógica* que problematice nuestra relación con la catástrofe. La posibilidad de representar de esta orientación yace en «operaciones de montaje que no arrojan una imagen ni única ni definitiva sino siempre múltiple e histórica, ‘imagen dialéctica’» (García, 2011, p. 76); esta noción de imagen permitiría superar la incapacidad de inscribir la catástrofe en una historicidad capaz de comunicarnos con el horror, posibilitando pensar su legado.

En ambos casos García advierte de los límites de las estrategias de representación. En el caso de la severidad de lo sublime, el autor no deja de recordarnos del peligro de volver al acontecimiento algo mudo e intransferible, generando, de alguna u otra manera, que de

nuevo se cierre la posibilidad de dar testimonio, alineándose con los usos que los Estados hacen del olvido. Por el otro lado, sin esa misma severidad, el montaje puede caer en un ofensivo collage tras olvidar la crisis de la representación que fuera su «precondición metafísica». A modo de balance, García nos ofrece una salida intermedia:

Ni la transparencia apromblemática de la representación y su imagen-fetiché, ni el atolladero del mandato mosaico y su imagen-tabú, sino el gesto reflexivo de una imagen que pone en escena sus propias condiciones de posibilidad, de una imagen que parte del fragmento desfigurado para construir desde allí un sentido, nihilista y constructivista a la vez. (García, 2011, p. 85)

Una obra que nos ayuda a comprender la propuesta de García es *Historia de un documento* de Oscar Méndez. Estrenada en 1971, esta película documental nos muestra la vida carcelaria de los presos políticos que dejó la represión en el contexto de la masacre de Tlatelolco, tramando una narración de las vicisitudes del movimiento popular mexicano de mediados del siglo XX frente al Estado, buscando visibilizar la figura del preso político a través de la exposición de imágenes capturadas con una cámara súper 8 desde dentro de Lecumberri, la prisión más grande de México en esa época. Filmada como respuesta ante la afirmación del presidente Gustavo Díaz Ordaz de que «en México no hay presos políticos», *Historia de un documento* visibiliza el encarcelamiento en Lecumberri desde la perspectiva de los mismos reos que manejaban la cámara, lo que, como explica Susan Draper, genera un extrañamiento, «una desestabilización de lo común (su campo visible, su especialización) desde el hilo que desestabiliza el campo visual como recordatorio del preso político que filma su situación», situando al espectador «en la división que el Estado intentaba ‘soldar’ o invisibilizar al negar el status político de la prisión y propone quizás un acto de imagen que trazaba una suerte de operación metonímica de esa imagen fisurada y la sociedad de ese presente, dividida entre lo que se concebía como ‘común’ y como ‘político’» (Draper, 2014, p. 68).

Draper pone énfasis en las condiciones técnicas de producción, las potencialidades del formato pequeño de las súper 8, así como su precariedad que se vuelve expresiva de su condición de posibilidad y que remite inevitablemente a la pregunta respecto a la visualización de lo que «no cuenta para la historia (lo denegado por el lenguaje oficial)» (2014). La tecnología portátil de la súper 8 también posibilita la evasión de la tecnología penitenciaria, permitiendo la colaboración entre productores visuales y los presos políticos

desde la perspectiva de la autogestión, introduciendo «en el escenario de lo visible aquello que quedaba fuera de la escena dominante de lo visible y lo articulable, la imagen y el lenguaje» (Draper, 2014, p. 71). Así, *Historia de un documento* evidencia sus propias condiciones de producción al mismo tiempo que logra visibilizar aquello que el Estado se propone a borrar, gracias a la articulación entre productores y artistas mediante las nuevas tecnologías de registro de la época.

Por otra parte, pensar economía visual de testigo en la actualidad nos obliga a considerar las nuevas tecnologías digitales como problema, estimando la brecha entre las condiciones de producción de las imágenes fotográficas y cinematográficas con la de las imágenes digitales y de video. Como ya dijera Guillermo Cifuentes (Cifuentes, 2018) respecto al video (y de manera similar sobre la tecnología Polaroid), esta es tecnología donde, a diferencia de la fotografía, la proximidad entre la toma y la visibilización – su velocidad, como lo describe Cifuentes –, operan bajo la lógica de la instantaneidad, simulando un transcurrir, y generando, en el caso del video, «el surgir del presente mismo, en la medida en que la imagen requiere del tiempo para existir como aquello que es» (Cifuentes, 2018, p. 247). Además, la imagen digital desestabiliza la noción de «huella de lo real», llevando a autores como Deotte a la sospecha de que «hace desaparecer de facto todo cuerpo firmante que se exhiba en ella», lo que a su vez le impide recrear un espacio público, constituyendo una *estética de la desaparición* (Deotte, 2000, p. 159).

Volviendo a Luis Ignacio García, este autor toma una posición crítica frente a la sospecha de inspiración barthesiana a la imagen post-analógica, desplazando el énfasis de la potencia indicial del documento y rescata su dimensión «como elemento en una construcción que lo excede ampliamente como indicio de un dato empírico» (2011, p.105), lo que lejos de significar la dilución de lo real en el flujo de circulación mercantil de imágenes, más bien implica que

lo real deja de pensarse desde la dimensión semántica de la relación imagen-objeto, y pasa a ser pensado desde la estructura sintáctica fracturada de la memoria: mostrar este real traumático sería, más que proponer la presencia de una ausencia, retramar una sintaxis en la que el vacío de la ausencia tenga finalmente su propio lugar. Este desarreglo de la sintaxis del tiempo y de la imagen sería, entonces, la promesa estético-política de estas imágenes (García, 2011, p. 186).

Sin embargo, no son sólo las tecnologías visuales las que afectan la configuración del esquema visual de las imágenes-testigo, pues paralelo a la digitalización de la imagen encontramos el auge de las tecnologías digitales de archivo, la aparición del espacio de internet como medio de circulación y las políticas de desclasificación que abren los archivos de la desaparición al público. Cristian Gómez Moya (2012), al reflexionar en torno a la desclasificación y digitalización de archivos de violación de derechos humanos en Chile, trae a discusión los «derechos de mirada» que plantean estas nuevas tecnologías advirtiendo que archivo y visualidad de la imagen conforman «un dispositivo dialéctico gobernado por hacer-visible y hacer invisible ya no esa misma opacidad gris del agravio humanitario, sino más bien el régimen de administración visual de una imagen que alude de manera envanecida a su circulación/distribución escópica universal» (Gómez-Moya, 2012, p. 25), poniendo en cuestión las implicancias de un acceso cosmopolita a esta clase de archivo, sopesando la posibilidad de caer en esencialismos atemporales y aespaciales que buscan «disolver el mal» a través de la reificación de los archivos expuestos a la publicidad.

Las alteraciones que trae consigo la digitalización a la economía visual del testigo se corresponden con los programas de desclasificación de los archivos de la violencia estatal, donde las imágenes de estos archivos, con la potencia de lo que representan, conectan inevitablemente con «los modelos de inteligencia colectiva que piensan la democracia, la ciudadanía y lo público desde la democratización de la base de datos» (Gómez-Moya, 2012, p.81), generando efectos en todas estas dimensiones de lo social. Pensar estos efectos frente a los registros de la violencia estatal actual nos obliga a sopesar lo que Gómez Moya denomina el marco de una «atmosfera biopolítica», lo que compone «una renovada economía de las imágenes que permanentemente registra, codifica, y mantiene intercambios con otros dominios menos visibles, aunque igualmente instituyentes como son las múltiples organizaciones por los derechos, ya sean humanos, civiles, gremiales, etcétera» (Gómez-Moya, 2012, p. 122). Así, los testimonios que se producen dentro de la economía visual del testigo actual, gracias a las nuevas tecnologías digitales de archivo, no sólo son visualizadas y circuladas de manera instantánea, sino que también son registradas y almacenadas de manera virtualmente inmediata, abriendo la memoria a una construcción sujeta a las nuevas economías de acceso y visualización, a la vez que el orden del secreto que determina los archivos de la violencia se disuelve en una dialéctica de clasificación/desclasificación,

donde se administra un régimen de visibilidad de acuerdo a la racionalidad gubernamental imperante.

La época de la reproductibilidad digital de la imagen altera los marcos del esquema visual del testigo, reconfigurando las coordenadas desde las cuales la producción de imágenes sirve a saciar la demanda deseante de dar cuenta de que *algo fue*, de evidenciar la existencia de una experiencia frente a la negación por parte del poder, con toda la potencia sublime y siniestra que supone esta representación. Sin duda, la acelerada circulación y el acceso virtualmente inmediato de imágenes que atestiguan el horror, como se advierte en la estrategia negativa de lo sublime, fetichiza lo representando, lo que lleva, como explica Alejandra Castillo, a un anestesiamiento frente a lo siniestro alojado en la imagen (Castillo, 2020). Así también, la producción ubicua de imágenes que registran incesantemente la vida compone una «atmosfera biopolítica» donde la constante visualización inscribe una lógica panóptica sobre los cuerpos registrados en la imagen. Sin embargo, también es cierto que la economía visual del testigo es un campo donde se disputa el dispositivo del hacer-visible y hacer-invisible del Estado, donde la gubernamentalidad visual requiere de un atento control de lo desclasificado y atestiguado, pues el orden gubernamental se erige como simulacro democrático desde el cuidado del agravio humanitario. Finalmente, la economía visual del testigo nos remite a los marcos del lenguaje estético-político de los derechos humanos, el relato transicional de las democracias latinoamericanas y su simulacro de reconciliación y pacificación nacional a través de la lógica del «Nunca más», por lo que su alteración inevitablemente trastoca un elemento fundante del relato democrático imperante: la Verdad, la Justicia y la Reconciliación Nacional.

## **2.2 Esquema visual del carnaval**

Si el esquema visual del testigo irremediablemente nos remite a una introspección sobre los afectos y la representación de una memoria marcada por los traumas de la desaparición y la memoria, situándonos en los fundamentos estético-políticos del relato democrático neoliberal chileno, el carnaval, como esquema visual, nos renvía a una imagen menos seria, pero no menos fundamental para la visualidad de la revuelta. Lo que en apariencia no es sino un elemento más entre las imágenes mercantilizadas del espectáculo, en el que rigen la

banalidad y un alineado desenfreno de las masas, visto detenidamente nos muestra enraizadas prácticas políticas y culturales propias de un lenguaje estético-político de lo popular, las que median con las formas culturas que adquiere el espectáculo actual.

Cuando nos referimos al carnaval estamos hablando desde los planteamientos de Mijaíl Bajtín (1974), quien lo describe desde imágenes de celebración y participación que subvierte el orden de la normalidad y oficialidad desde lo cómico, lo grotesco y lo vulgar. En su estudio sobre el imaginario de la fiesta popular medieval y renacentista en la obra de François Rabelais, Bajtín caracteriza al carnaval desde formas y rituales del espectáculo, obras cómicas verbales, y su vocabulario familiar y vulgar, enfatizando la risa degradante del carnaval frente a toda estructura institucional de seriedad, principalmente la Iglesia y el Estado, todo en el contexto de una particular relación con el tiempo y el espacio, en tanto el tiempo de carnaval suspende las normas oficiales componiendo una temporalidad regida por el principio del *juego* y la *libertad* (1974).

En términos espaciales, el carnaval no conoce fronteras, siendo un espacio esencialmente público donde «los espectadores no *asisten* al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*» (Bajtín, 1974, p. 13). Aquí la idea de una especie de soberanía del festejo popular es crucial, algo cercano a lo que Goethe afirma respecto al carnaval de Roma: «el carnaval (...) no es propiamente una fiesta que se le da al pueblo, sino que el pueblo se da a sí mismo» (Bajtín, 1974, p. 221), confundiendo la distinción entre actores y espectadores, desplazando el escenario por la plaza pública, lugar de enunciación y participación popular. Así cuando se habla del esquema visual del carnaval se está hablando de un lenguaje estético-político fundamentalmente popular, desestabilizante de las formas normalizantes del Estado, Iglesia o cualquier otro poder *serio*, y enunciado desde una noción de pueblo marcada por una universalidad cómica y ambivalente.

Como economía visual, el carnaval se ciñe bajo el «principio corporal» de lo que Bajtín llama *realismo grotesco*, el sistema de imágenes de la cultura cómica popular en la cual «el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor» (Bajtín, 1974, p. 23), cuyo centro se compone de

imágenes de crecimiento, fertilidad y superabundancia de un «cuerpo popular, colectivo y genérico», cuyo rasgo distintivo es la *degradación*, «o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto» (Bajtín, 1974, p. 24), donde el rebajamiento de lo «alto» a lo «bajo» consiste en una comunión con la vida, en tanto se degrada lo viejo al mismo tiempo que se da el nacimiento de lo nuevo, una ambivalente relación entre negación y afirmación.

Así, el carnaval no representa una celebración puramente positiva y edificante, sino más bien, supone un ambivalente juego entre la creativa festividad popular con elementos de lo grotesco y destructivo, donde se unifican lo «degradante y la destrucción con la renovación y el renacimiento en un nuevo plano material y corporal» (Bajtín, 1974, p. 192), reuniendo en sí festejo, degradación, lucha y renovación. En este sentido, la ambivalencia del carnaval integra «las batallas sangrientas, las palizas, las imprecaciones e insultos» las cuales «son arrojadas al seno de los ‘tiempos felices’ que da la muerte y la vida, que impide la perpetuación de lo antiguo y no cesa de engendrar lo nuevo y joven» (Bajtín, 1974, p. 189). En este sentido, la construcción imaginaria carnalesca supone que «cada golpe que se da contra el viejo mundo facilita el nacimiento del nuevo» (Bajtín, 1974, p. 185). Aquí el cuerpo se presenta como el campo de esta batalla, donde lo grotesco convive ambivalentemente con lo alegre. Y es que en la celebración convive la excitación de la lucha con su efecto brutal sobre los cuerpos.

La ambivalencia carnalesca supone una «metamorfosis inacabada» donde cohabitan elementos de un mundo viejo y agonizante con lo que trae el nuevo mundo emergente y renovado. En este sentido, la subversión cómica que hace la fiesta popular de las estructuras institucionales supone una inversión paródica de valores y signos, destronando al rey y entronizando al bufón, sustituyendo doctrina por herejía, seriedad ritual por celebración de la anomalía, todo en el marco del derecho popular a salir de la rutina de la costumbre, aboliendo temporalmente el poder oficial.

Desde esta noción ambivalente de proceso inacabado, Bajtín identifica la concepción carnalesca del proceso histórico como juego, donde los «problemas arduos y temibles, serios e importantes son transferidos al plano alegre y ligero, de los tonos menores» que toman la dirección de un pensamiento artístico e ideológico «que trata de comprender el

mundo desde un punto de vista nuevo, abordándolo no como misterio sombrío, sino como alegre drama satírico» (Bajtín, 1974, p. 209). En este sentido, la risa se yergue, como bien indica Jesús Martín Barbero (1991), como un dispositivo clave del realismo grotesco del carnaval, donde confluye la exageración, la grosería y la degradación para expresar el realismo del cuerpo, y desafiar a la seriedad y vencer sobre el miedo. Así, la insubordinación festiva del carnaval se encarna en la ineludible vulgaridad de su lenguaje estético-político, particularmente en sus modos de habla.

Las injurias, groserías y herejías que se exclaman durante la fiesta popular no sólo degradan el orden de seriedad y ritualidad de las estructuras dominantes, sino que componen un sentido de comunidad al abolir las jerarquías dentro del carnaval, haciendo iguales a todos sus participantes, en el que «sobre la plaza pública del carnaval, el cuerpo del pueblo siente antes que nada, su unidad en el tiempo, su duración ininterrumpida dentro de este, su inmortalidad histórica relativa» (Bajtín, 1974, p. 229), operando una «comunidad objetiva» en la sensación de su renovación y crecimiento histórico. La abolición temporal del poder oficial y el recuento del pueblo con un sentir de unidad histórica hace resurgir figuras olvidadas o despreciadas por la oficialidad institucional, dotando al imaginario popular una densidad histórica al hacer reaparecer diferentes legados invisibilizados por la normalidad.

A pesar del uso y abuso que hace el carnaval de los imaginarios populares y tradicionales, Bajtín nos indica que el sistema de imágenes de la fiesta popular, en tanto proceso inacabado, tiende irremediamente a ampliarse y enriquecerse con nuevos sentidos y significados al absorber nuevas experiencias e ideas, modificando el crisol que compone la cultura popular. En este sentido, el imaginario carnavalesco está siempre alterándose a través de la integración de nuevas imágenes, que a su vez se ven desfiguradas por el uso que adquieren en el marco de los juegos cómicos y paródicos de la fiesta popular. Esta desfiguración e integración inacabada de referencias que nos presenta el esquema visual del carnaval lo vinculamos con el *ethos* barroco, siguiendo las reflexiones de Severo Sarduy (2013), quien recalca la relación entre lo barroco y el carnaval desde un uso común de la alteración y desfiguración de diversas fuentes y obras, donde se valora el poner en juego múltiples referencias, transformándolas en el proceso.



El carnaval del barroco latinoamericano que imagina Sarduy se describe como «espectáculo simbólico y sincrético en que ‘reina lo anormal’, en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión» (Sarduy, 2013, p. 412). Este es un espacio lúdico donde alegría y tradición son los elementos básicos del juego paródico del carnaval, cuya imagen del universo es móvil y descentrada, aunque aún armónica, y donde se rompe con toda resistencia moral al derroche, desplazando funcionalidad y sobriedad por abundancia, desborde y saturación, elementos que se definen desde el erotismo y el juego.

La noción barroca de juego, según Bolívar Echeverría (2005), es una relación determinada por la dialéctica entre azar y necesidad, constituida a partir del «placer que trae la experiencia de una pérdida fugaz de todo soporte; la instantánea convicción de que el azar y la necesidad pueden, ser en un momento dado, intercambiables». Es en este momento que la rutina es interrumpida por «la duda de si la necesidad natural de la marcha de las cosas (...) no será justamente su contrario, la carencia de necesidad, lo aleatorio» (Echeverría, 2005, p. 190), generando una ruptura que tiende hacia una estetización de la vida cotidiana. Esta exageración estética propia del *ethos* barroco desdibuja los límites entre realidad y ficción, lo que para Echeverría constituye una estrategia de construcción de mundo basada en el procedimiento de «desrealizar el hecho en el que el valor de uso es sometido y subordinado al valor económico; transfigurándolo en la fantasía, convirtiéndolo en un acontecimiento supuesto, dotado de una “realidad” revocable» (Echeverría, 2005, p. 195). Así, la representación barroca supone, como indica Adorno, una *decorazione assoluta*, la cual implica un rescatar, desatar y exagerar la teatralidad de lo estético, «absolutizar lo que en ello hay de superación ficticia o imaginaria –“falsa”, diría Hegel – del carácter contradictorio de la vida y su mundo» (Echeverría, 2005, p. 215), volviéndose una reactualización de la experiencia vertiginosa de los diferentes juegos de ambivalencia y la confusión-inversión de contrarios.

Aquí vemos emerger un segundo dispositivo fundamental del carnaval, la *máscara* como negación de una identidad unívoca, como parte crucial del juego carnavalesco en tanto «estratagema de encubrimiento y disimulación, de engaño a la autoridad y volteamiento de

las jerarquías» (Martín-Barbero, 1991, p. 77). Entender la máscara como dispositivo de simulación permite comprender la metamorfosis inacabada del carnaval bajtiniano en consonancia con la «pulsión ilimitada de metamorfosis» del travestismo de la simulación, de acuerdo a Sarduy, una «persecución de una irrealidad infinita, y desde el inicio del “juego” aceptada como tal irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable» (Sarduy, 2013, p. 14). El fin del juego de la simulación es que lo mismo sea lo que no es, desafiar la identidad como univocidad y socavar los límites de lo real. En este sentido, el disfraz y la máscara son componentes técnicos de los que se sirve el pueblo para la escenificación y estetización del carnaval, donde la celebración se satura con todo tipo de personajes paródicos: bufones, héroes, autoridades destronadas y figuras coronadas, la inversión del mundo se representa en el carnaval gracias a los diferentes simbólicos que se confunden y participan de la celebración.

Desde el dispositivo de la máscara y la simulación también podemos leer la fiesta popular como *anamorfosis*: vista frontal o directamente, un espectador no encuentra más que ambivalencia, confusión, hasta destrucción y violencia, pero desde determinado ángulo, este logra comprender la figura «real» que subyace al aparente caos de la fiesta, implicando al sujeto en la lectura del espectáculo, en el desciframiento del discurso, haciéndose participe de la celebración. La visión anamórfica del carnaval hace sentido de su exceso de lo múltiple y lo repetitivo visto desde una perspectiva que compone una imagen sintética del espectáculo de diferencias que emerge en la fiesta popular, la cual sólo puede ser descifrada a partir de la implicación del espectador, «el que bajo la aparente amalgama de colores, sombras y trazos sin concierto, descubre, gracias a su propio desplazamiento, una figura, o el que bajo la imagen explícita, enunciada, descubre la otra, “real”» (Sarduy, 2013, p. 241). La anamorfosis como clave para entender al carnaval nos vuelve a remitir a la burla de la seriedad de las tecnologías del poder, en tanto pervierte la perspectiva como racionalización de la mirada, con sus jerarquías y regularidad, situándose oblicuamente en pos de un funcionamiento marginal a la «costruzione legittima» de la mirada racionalizada, haciendo aparecer lo oculto y lo opaco (2013).

Sintetizando todos los elementos que hemos comentado, podemos decir que la economía visual del carnaval se configura a partir de dos órdenes fundamentales, el realismo grotesco

y su principio corporal, por un lado, y, la simulación barroca, por el otro, correspondiendo a los dispositivos centrales del carnaval según Martín-Barbero, la risa y la máscara. Como expresión del realismo del cuerpo, la risa degrada y rebaja las jerarquías y órdenes institucionales, celebrando el nacimiento de lo nuevo y la muerte de lo viejo; mientras que la máscara hace aparecer los juegos de simulación que se liberan en el tiempo de carnaval, abriendo el espacio de ambivalencia, desfiguración y confusión, donde reinan la intertextualidad, la polifonía y el dialogismo (Sarduy, 2013), así como la mezcla de géneros y la intrusión de un tipo de discurso en otro. En términos de su producción visual, si bien el carnaval encuentra en el cuerpo el sitio de donde enuncia el rebajamiento de las altas abstracciones sociales, también es cierto que implica un alto nivel de artificialidad, presupuesto fundamental del dispositivo de la máscara.

El espectáculo visual del carnaval, su desborde y derroche, a pesar del principio vivo y subversivo de su risa, es fácilmente asimilable al espectáculo mediático gracias a la mediación y desfiguración de referentes propios de las industrias culturales, especialmente cuando el tiempo y el espacio anormal del carnaval se suspenden o terminan, dejando sólo el rastro visual de su acontecer. Pensando el derroche y la saturación de la economía visual del carnaval como plusvalor, se hace evidente que, luego de acabado el acontecimiento, sus imágenes son apropiadas a la lógica espectacular, subsumiéndolas en la economía de la separación que describe Debord (2009), desconectándolas de los cuerpos que participaron y celebraron su producción. Así también, la cristalización de la simulación carnavalesca en imágenes visuales tiende a reificar estas mismas figuras, sacándolas del contexto metamórfico del carnaval e incorporándolas al sistema de imágenes «normalizadas», del tiempo fuera del carnaval. Al reducir el esquema visual del carnaval a imágenes visuales se pierde la implicación y participación que constituye la relación temporal y espacial del carnaval, transformando la experiencia del proceso de desciframiento anamórfico del carnaval en una imagen fija e inmediata, otra más mercancía visual de consumo inmediato.

### 2.3 Esquema visual maquínico

Hasta acá hemos definido esquemas visuales cuya composición está determinada en gran medida por el trabajo vivo puesto en su producción, donde el componente técnico es más bien un elemento auxiliar al valor encarnado en estas imágenes. Con la definición de la economía visual maquínico nos aproximamos a una producción visual que tiende a desplazar la centralidad del trabajo vivo hacia una composición cada vez más determinada por ensambles maquínicos, es decir, que el componente técnico deja de ser una mera prótesis o extensión de lo humano, para pasar a primer plano, haciendo del trabajo vivo un rol más bien supervisor, no directamente implicado en la producción misma. Lo maquínico se vincula a la *condición posthumana* implícita en esta inversión del papel del trabajo vivo y técnico en la producción visual, abriendo un espacio dominado por la lógica de la funcionalidad y operatividad de la máquina, donde lo humano es sólo un componente más. Así, lo maquínico nos remite a los problemas de la automatización y abstracción de lo visual, trayendo a colación la multiplicidad de ensambles y sistemas que hoy producen imágenes más allá de la capacidad humana.

Como concepto, la máquina está al centro de varias de las problemáticas que determinan al pensamiento moderno, constituyendo una categoría polisémica que atraviesa distintas áreas del conocimiento, desde la mecánica, la economía, hasta el arte. Andreas Broeckmann (2016) plantea que el campo semántico que comparten máquina, tecnología, aparato y dispositivo es más bien inconsistente y contradictorio, que cruza aspectos de lo técnico, lo social, psicológico y lo biológico, donde la máquina, más que una particular clase de objeto, es «una relación que los sujetos humanos tienen con el mundo», pensándola en consonancia con la constitución del sujeto moderno, donde está siempre parece ser algo con lo que nos enfrentamos, no sólo en términos metafóricos, sino que la máquina «always has the human subject as a companion, and highlights the relation that human subjects have toward technology» (Broeckmann, 2016, p. 22). De esta manera, Broeckmann define lo maquínico «in the sense that they adhere to the qualities ascribed to machines, to the moving, coupling, relaying, cutting, etc., in open constellations where their concatenations, effects, and ruptures can take many forms» (Broeckmann, 2016, p. 59), donde las fronteras entre lo técnico, social y orgánico se tensionan al interior del funcionamiento de la máquina.

Desde una comprensión marxiana se piensa la relación entre el sujeto y la máquina como parte del metabolismo social del capital, donde esta relación aparece como antagónica: la máquina es principalmente un «medio para producir plusvalía» que tiende al aumento de la productividad y al reemplazo del trabajador mientras está «va perfeccionándose a medida que su proceso total se hace más continuo» (Marx, 2016, p. 339), haciéndose cada vez más autónomo de la voluntad del componente humano. En su proceso de perfeccionamiento técnico, las máquinas van desarrollando conexiones entre sí, cooperando como hicieran los trabajadores manufactureros, constituyendo un *sistema automático de maquinaria* a partir de la continuidad y transmisión entre las máquinas. Así, en el esquema clásico descrito por Marx, la máquina se opone al trabajador como una fuerza externa y alienante, cuya forma más desarrollada

es aquella en que se presenta como un sistema organizado de máquinas de trabajo que, a través de un aparato de transmisión, son movidas exclusivamente por un mecanismo automático central. La máquina individual es sustituida aquí por un monstruo mecánico cuyo cuerpo llena todos los edificios fabriles y cuya fuerza demoniaca, sacudida por el movimiento rítmico y casi solemne de sus miembros gigantescos, estalla en la danza febril y vertiginosa de sus innumerables órganos de trabajo. (Marx, 2019, p. 340)

La fuerza distópica que Marx adscribe a las máquinas, a pesar del imaginario demonológico con que lo presenta, se basa en un peculiar *desplazamiento formal* del concepto de medio de trabajo, «en cuanto pasa a aparecer no sólo como medio de trabajo según su aspecto material, sino a la vez como modo especial de existencia determinado por el proceso global del capital: como *capital fixe*» (Marx, 2021, p. 218), momento del capital que representa la inversión en infraestructura productiva que se va acumulando con cada nuevo ciclo de inversión.

Para Marx, el desarrollo del sistema de maquinaria supone la abstracción de la actividad viva del obrero a un mero componente del ensamble maquínico del capital, tendiendo, como advierte Postone (2018), hacia la superación del trabajo como unidad dominante del proceso de producción, relegándolo, más bien, a un «órgano consciente», disperso bajo la forma de obreros vivos subsumidos a la maquinaria, donde es el estado general de la ciencia, la tecnología y su aplicación al proceso productivo lo que determina la creación de riqueza. En este sentido, el desplazamiento del medio de trabajo como maquinaria se

presenta como una ‘metamorfosis histórica’ donde «la acumulación del saber y de la destreza, de las fuerzas productivas generales del cerebro social, es absorbida así, con respecto al trabajo por el capital y se presenta por ende como propiedad del capital, y más precisamente del *capital fixe*, en la medida en que éste ingresa como verdadero medio de producción al proceso productivo» (Marx, 2021, p. 220). Es en el contexto de este proceso donde Marx identifica al conocimiento social general, o, como destacan los operaístas italianos, el *general intellect*, con una *fuerza productiva inmediata* (2021). Así, en esta perspectiva la máquina se piensa en tanto mecanismo del proceso de reproducción de capital, el cual moviliza elementos humanos y mecánicos, constituyendo una dinámica social que impone a los componentes vivos la racionalidad de los componentes técnicos, una *sujeción social* de la maquina sobre lo humano.

El concepto de sujeción social que se desprende de la conceptualización de Marx se basa, en parte, en el automatismo de la máquina y la forma en que la actividad humana queda bajo el comando de la actividad de las máquinas. Según Broeckmann, el automatismo de la máquina puede ser mecánico o algorítmico, esto último aplicado a sistemas computacionales donde se define a partir de «recursive procedures which are implemented in a code that makes it possible to execute the defined procedures in a given hardware and software environment» (Broeckmann, 2016, p. 108). Las maquinaciones de los algoritmos suponen una opacidad de las operaciones de la máquina, ya que el procesamiento simbólico de las máquinas algorítmicas no puede ser observado directamente por el ojo humano, sólo se pueden percibir sus efectos. Los algoritmos son elementos esenciales de las máquinas digitales actuales ya que ayudan a dirigir sus operaciones técnicas, traduciendo señales eléctricas en señales de control, permitiendo la automatización de diversas acciones que antes requerían de *input* humano, sea en términos de procesamiento de datos o técnicas de enfoque que hoy las cámaras hacen automáticamente.

Quizás la maquinaria visual más reconocible en la actualidad sería la cámara de vigilancia o CCTV (circuito cerrado de televisión), las cuales producen un campo de visión estático, cuya atención no languidece nunca, sirviendo de analogía contemporánea del panóptico de Bentham. Las cámaras se ajustan sin muchos problemas al modelo marxiano de la maquinaria como capital fijo, cuyo operario cumple un rol fundamentalmente

supervisor, siendo la imagen un instrumento de vigilancia más que un objeto de representación. Como bien explica Gerard Wajcman (2011), la visión maquínica de las cámaras de vigilancia es intrusiva y recelosa, producida bajo un imperativo de verlo todo, un ojo sin parpado que se erige como representación del nuevo Leviatán. Aquí se eleva una ideología de la transparencia, donde la pretensión de un campo visibilidad integral provoca una dialéctica de la sospecha: «lo que no tiene imagen se vuelve rumor» (Wajcman, 2011, p. 23). Las capacidades técnicas de las máquinas de visibilización, fijas o móviles en el caso del dron, posibilitan una vigilancia virtualmente completa de un espacio en el que el ojo del observador «es el punto situado fuera de lo visible» (Wajcman, 2011, p.66), es decir, que los procesos de registro, visualización y almacenamiento se dividen en distintos espacios, concatenándose en el funcionamiento de un sistema de maquinaria. Por ejemplo, el sistema Venus que controla las cámaras CCTV de las líneas 2, 4, 4A y 5 del metro, son grabadas por medio de un DVR en el quinto piso del edificio SEAT ubicado en la Alameda, y son almacenadas en el séptimo piso, donde pueden ser visualizadas (Barraza, 2023).

Para Mike Davis, es el temor lo que yace detrás de la pulsión de verlo todo, que se expresa en la cámara de seguridad, un temor por el desborde y descontrol social en el contexto de los conflictos sociales en las grandes urbes. Siguiendo a Davis, la cámara de seguridad es una especie de maquinaria que opera en la crecientemente erosionada frontera entre arquitectura y policía, donde la prevención del crimen va determinando la ocupación y visualización del espacio, produciendo un paisaje de vigilancia que Davis llama *scanscape* (Davis, 1998). Este *scanscape* es producido de acuerdo con consideraciones securitarias y comerciales, posicionando a la imagen de vigilancia como una mercancía integrada a la producción del control policial y segregación social: el *scanscape* se produce para ‘limpiar’ los centros de las grandes urbes de objetos y sujetos indeseables para las clases medias y altas que trabajan o turistejan en ellas. En este sentido, la imagen es un material de producción de un campo de vigilancia, donde las consideraciones estéticas quedan supeditadas a la función que cumple en el contexto del sistema de maquinaria, sirviendo como componente de una operación más que objeto de representación.

La imagen como parte del proceso de producción es una noción que trabaja el cineasta Harun Farocki, como observa Elizabeth Collingwood-Selby en su comentario del film

*Erkennen und Verfolgen* (2014). A partir de este la autora ahonda en una reflexión en torno a las tendencias evolutivas de la imagen bajo las actuales condiciones de producción, las cuales apuntan hacia una producción visual que se escinde de lo que entendemos como ‘arte’, vinculándose más bien con las «funciones, los efectos, el poder tecnocientífico de las imágenes» (Collingwood-Shelby, 2014) producto de la deriva económico-político-militar del capitalismo tardío. Fundamental en esta teorización es la noción de imágenes-operativas, un tipo particular de imagen que se inserta en el proceso productivo, no para entretener o informar, sino formando parte de este, siendo «imágenes de un solo uso». Los films de Harun Farocki se destacan por la atención que prestan a procesos de automatización, tecnificación y mecanización de la producción de imágenes, como se ve en su descripción del inicio de la fotogrametría o la descuidada fotografía de Auschwitz por la RAF en 1944, donde las operaciones maquínicas que producen imágenes se define, principalmente, en torno a *reconocer y rastrear*.

La expresión moderna de este tipo de operaciones la produce la máquina del *drone* o UAV (Unmanned aerial vehicle, en inglés), un autómatas volador –controlado a distancia o autónomamente por medios robóticos– que transmite su visión aérea a una interfaz conectada a un procesador, que en casos civiles generalmente es un teléfono celular. Como máquina aéreo-visual, el drone permite ver, reconocer, rastrear y registrar, sin traicionar la localización del operario, lo que, para efectos de su uso militar o policial, elimina la reciprocidad de visión, es decir, los drones son máquinas que permiten ver sin ser visto (Chamayou, 2015). Si la cámara de seguridad emerge como maquinaria de la erosión de la frontera entre arquitectura y policía, el drone emerge de la continuidad entre el desarrollo de la robótica, la cibernética y la ciencia de la guerra.

Para Gregore Chamayou (2015), el drone es una máquina que se entiende en torno al *combate centrado en redes* (network centric warfare), en el que se busca controlar un territorio bajo una estrategia preventiva de vigilancia y persecución. En este sentido, el drone permite producir una mirada constante en contra de un enemigo, siguiendo la lógica del *manhunt* –la cacería humana. La capacidad de registro y la totalización de perspectivas permiten a los operarios del drone producir una vigilancia constante de un territorio, la cual constituye un campo de visión compuesto por las imágenes producidas por toda la red de



drones que operan en el área, donde se ejercita una vigilancia preventiva: su busca lo sospechoso y fuera de lo común, viendo en la anomalía signos de insurrección y peligro.

Así, el drone supone un nuevo tipo de panopsismo para las poblaciones sujetas a este tipo de vigilancia, lo cual complementa la vigilancia constante que generan las cámaras de CCTV y el *scanscape* de las ciudades actuales. Cada drone en particular es un panóptico volador, pero en su conjunto ya no describen un centro que pudiera servir de punto privilegiado de visión; la mirada del drone se escapa a la perspectiva lineal, con su observador y horizonte estable, y en su desplazamiento «crea una mirada incorpórea y teledirigida, externalizada a máquinas y otros objetos» (Steyerl, 2012, p. 24). El drone radicaliza la mirada mecanizada y móvil, volviéndose inclusiva e intrusiva, militarista y pornográfica, lo que para Hito Steyerl (2012) exagera la distinción entre objeto y sujeto, propia de la perspectiva lineal, volviéndola una mirada unidireccional de superiores hacia inferiores, una mirada desde lo alto hacia lo bajo, haciendo de la verticalidad del drone un factor en la exacerbación de la asimetría de clases del capitalismo contemporáneo.

Por último, se comprende dentro de la economía visual maquínica aquellas máquinas que intervienen visualmente el espacio, máquinas visuales según la terminología de Paul Virilio (1994), para quien, similar a lo que argumenta Farocki, la relación entre máquina y visualidad describe un proceso de *automatización de la percepción*. Virilio presta especial atención al rol de las máquinas visuales sobre las nuevas formas de confrontación bélica, que este tiende a ser determinada por el dominio de las apariencias, donde los mecanismos de intervención sobre el espacio de percepción, desde la simulación y engaño, son cruciales en las confrontaciones en el contexto de la masificación de máquinas visuales. Virilio ve el uso propagandístico de máquinas visuales ya en las campañas de la Alemania nazi, citando un acto masivo del partido Nazi en 1935, donde Albert Speer proyectó una «catedral de luz» sobre la multitud reunida en Nuremberg (1994), pero pone el acento en su capacidad para alterar la guerra a través del entorpecimiento de la percepción del adversario. Casi diez años después de la puesta en escena de la «catedral de luz nazi», durante el último avance antes de llegar a Berlín, el mariscal Zhúkov incluirá proyectores de luz en su ofensiva sobre las colinas de Seelow (1971), incorporando la proyección de luz como un factor estratégico para nublar la visión del enemigo, impidiéndole responder a su ofensiva. Así, las máquinas

visuales tienen funcionalidad propagandística como estratégica, siendo instrumentales en producciones de poder iconográfico, así como en contramedidas en el poder visual de un enemigo.

Así, la economía visual maquínica se caracteriza por incorporar sistemas de maquinaria que varían entre arquitectónicas de vigilancia, como el caso de las cámaras de CCTV, vehículos de vigilancia autónomos como son los drones, y maquinarias que pueden intervenir visualmente el espacio, ya sea con propósitos propagandísticos o estratégicos.

## **2.4 Esquema visual memético**

Si el esquema visual de lo maquínico abre las puertas de lo posthumano, en el que el aumento de la composición técnica de la producción visual se escinde de las nociones humanistas del sujeto y el objeto, tendríamos que reconocer que en esta aproximación a lo posthumano estamos poniendo el acento en lo inhumano de la máquina, en oposición a lo humano que queda subsumido a ella. Por otro lado, en este entorno posthumano los aspectos humanos-subjetivos se expresan en lo *memético*, lo que entendemos como aquello que define las características del meme, medio de expresión visual que articula ideología, semiótica e intertextualidad (Wiggins, 2019), todo enmarcado en una creciente cantidad de «capas de ironía». La economía visual memético emerge de las nuevas realidades de comunicación, circulación, producción y postproducción visual, donde los usuarios de las plataformas digitales hacen sentido y sin sentido de los acontecimientos del presente a través de estas imágenes que llamamos memes.

El concepto de meme proviene de la biología, siendo desarrollado por Richard Dawkins en la década de los setenta para describir un homólogo cultural del gen, entendiendo los memes como unidades de traspaso cultural que se replican y mutan, compitiendo por atención humana en un contexto de sobrevivencia darwiniana (Shifman, 2013). La acepción de meme que se utiliza coloquialmente hoy se desprende de la definición original de Dawkins, traduciendo el concepto de lo biológico a lo cultural y comunicacional. Así, Limor Shifman define los memes como «unidades de cultura popular que circulan, son imitadas y transformadas por los usuarios, generando en este proceso una experiencia

cultural compartida» (Shifman, 2013, p. 6), cuyo fin es una expresión comunicativa, lúdica e irónica. El principio que rige la creación de memes es la postproducción, un proceso de *remix* de diferentes referentes estéticos cuyo ensamble compone el mensaje, sentido y sin sentido de los memes, lo que en el contexto del internet articula una verdadera economía de co-creación y circulación, en la que una multiplicidad de actos individuales de creatividad producen procesos de subjetivación e identificación a través de un consumo productivo de significantes estéticos (Kien, 2019), difuminando las distinciones entre producción y consumo.

En su forma simple, el meme de internet presenta un enunciado de manera visual a partir de un «repertorio expresivo» de modelos que permiten comunicar un mensaje dentro de los marcos de un formato más o menos predeterminado (Nissebaum y Shifman, 2019). Este repertorio puede parecer en principio restrictivo, siendo que la mayoría de los memes son variaciones sobre modelos preestablecidos donde la expresión es sacrificada en favor de la rápida comprensión del mensaje, y en todo caso este es representado usando como fuente la «cultura-pop» propia del internet. No obstante, este repertorio, al aparecer como un «código general de memes», permite comunicar a diferentes públicos cuyos lenguajes pueden diferir drásticamente entre sí, uniendo, como dicen Nissebaum y Shifman (2019), grupos heterogéneos en experiencias culturales comunes.

Más allá de su apariencia, los memes se caracterizan por su facilidad de ser compartidos, emulados, replicados, respondiendo a las diferentes situaciones, históricas o triviales, que se comunican en las redes sociales. Si bien tienden a generar repertorios expresivos que permiten una comunicación que a veces llega a ser ubicua, la misma circulación y replicación de los memes los transforman, mutan y se diferencian a medida que son comunicados y compartidos. Esta tendencia hacia una generación diferencial de memes, lo que entendemos en términos de mutación memética, puede disminuir la capacidad comunicativa de estos al producirse memes que se salen demasiado del repertorio expresivo, pero, como diría Lotman, al hacer aparecer nuevas formas expresivas irreductibles e intraducibles a los modelos preestablecidos se va enriqueciendo el lenguaje estético-memético, aumentando su valor expresivo (1993). Crucialmente, la mutación de un meme tiene que ver con su historia, con sus usos e intercambios, así como tiene que ver con el

momento en que aparece, es compartido y es circulado, en tanto el meme cristaliza una fragmentaria pero expresiva perspectiva sobre un aspecto de la contemporaneidad.

Dan Bristow concibe los memes como formas en que el «mundo es cortado en elementos de su representación ideológica. Instantáneas de pensamiento dentro de una articulación coyuntural» (Bristow, 2019, p. 133), los cuales ayudan a hacer sentido de la inconmensurabilidad al centro de la cultura de en la época del internet. En esta línea, Bristow ve en el meme un juego entre reducción e irreductibilidad, donde este sirve como núcleo o fragmento expresivo cuyo sentido resuena e ilumina, de manera fugaz e introductoria algún aspecto de la experiencia contemporánea. De esta manera, la expresión memética articula elementos heterogéneos, generando nuevos enunciados desde la multiplicidad de imágenes, textos y sonidos que circulan en las redes, integrando a lectores, creadores y distribuidores en los intercambios de la economía co-creativa del meme, generando lenguajes estético-políticos que se condicen con la crecientemente fragmentaria representación del mundo contemporáneo. En esta relación con las dinámicas de la actualidad mediatizada, la economía memética se entiende desde una articulación con el acontecer, en tanto «en el meme, el acontecimiento se fragmenta y dobla en un millón de pequeños fragmentos dispersados a través del tiempo asincrónico» (Arkenbout, Wilson & de Zeuw, 2021, p. 8), comunicando la mediación, a través de una «relacionalidad contagiosa», entre la información de un evento y las diversas comunidades (Ibrahim, 2021) afectadas por este, donde las múltiples imágenes meméticas compiten en el marco de una acelerada economía de la atención.

De lo anterior se puede observar como el meme presenta dinámicas contradictorias. Por un lado, como dice Shifman, los memes permiten generar repertorios expresivos que facilitan la comunicación digital entre diferentes y heterogéneas poblaciones, encontradas en las redes de las plataformas digitales (Boxman-Shabtai & Shifman, 2015). Por el otro lado, la mutación memética genera diferencias a partir de la multiplicidad de impresiones sobre lo contemporáneo que se expresa en lo memes, generando diferentes *lenguas* estético-meméticas, en el sentido que le da Lotman: lengua como código más historia (1993), donde la historia de mutaciones marca las diferencias de sentido que se anidan en los memes. Marcados por una distribución a la velocidad de la inmediatez digital y por la

mutación derivada de una replicación constante, el meme adquiere las características de un virus.

La «viralidad» del meme contagia los diferentes archivos con los que intercambia para replicarse, pues la (post)producción y circulación de memes suponen un alto grado de intertextualidad. La mezcla constante de imágenes y referencias descontextualizada de todo tipo, de los más triviales e infantil a lo más serio, oscuro y elevado, para fines que pueden estar completamente desapegados del origen de las referencias o el contexto de las imágenes. Sin embargo, esta autonomía del meme con el contexto, contenido o intención de las imágenes y referencias que le componen, no implica, como ya dijimos, que el meme no tenga su propia historia ni memoria; más bien, como dice Yasmin Ibrahim (2021), a pesar de su constante circulación y manipulación, el meme como icono digital «tiene un memoria retentiva y fluida que se afecta a través de su viaje creativo, mostrando sus proclividades para ser transformado, y abstraído en un memoria protética» (Ibrahim, 2021, p. 27). Desde esta perspectiva, los memes no son solo obra de un (post)productor que mezcla diferentes elementos estéticos heterogéneos, sino que son el resultado de diferentes circuitos de circulación y mutación, en los cuales el traspaso y replicación afecta la ‘memoria del meme’, haciendo que la historia que enfrenta sedimente en él y le altere.

Para Geoffrey Hondroudakis (2021) esta sedimentación que surge en la circulación memética constituye diferentes estratos y gradaciones que afectan de distinta manera a lectores, creadores, y distribuidores de memes, cada uno establecido en algún nivel de la estructura emergente, lo que Hondroudakis describe como «toda una arquitectura ondulante de información y afecto» (2021, p.188). En este sentido, la circulación e intercambio de memes hacen de estos mediadores entre contenido significativo y escalas de afecto, donde interactúan identidad, información y el sistema social. En este sentido, la economía memética se plantea como una estructura que media información y afectos, traduciéndoles en un proceso de clasificación, emparejamiento y gramaticalización, lo que resulta en que «[c]ada acontecimiento, desarrollo o proceso importante que se abre paso en el medio se ve refigurado por una sombra memética que, a su vez, sirve para identificar las líneas político-

estéticas de división y comunalidad<sup>12</sup>, particularidad y universalidad» (Hondroudakis, 2021, p. 188). En este sentido, una función crucial del intercambio memético es la calibración de los afectos y estructuras simbólicas de los individuos frente al ambiente general saturado de información, eventos y acontecimientos.

En el contexto del capitalismo de plataformas, las redes sociales encuentran en el meme una unidad básica de mediación con el mundo, sea *online* u *offline*, pues, en términos de su distribución, el meme permite la expresión rápida y replicación exponencial de diferentes reacciones o perspectivas frente a un evento, adecuándose a la inmediatez que caracteriza la economía de las plataformas como Twitter o Instagram. Esto también tiene el efecto de que los memes, en su circulación y valorización, van enmarcando la mirada con que se lee el acontecer dentro de las diversas comunidades digitales que habitan las plataformas.

Así, lo memético se define desde esta imbricación con la saturación mediática contemporánea, caracterizándose por una mareante y caleidoscópica estética de transgresión, la cual busca responder, según Hondroudakis, a lo predeciblemente deprimente de los eventos contemporáneos a través de varias capas de ironía que produce la economía memética (Hondroudakis, 2021). Como forma de comunicación emergente, el meme trasgrede las convenciones de medios pasados de una manera iconoclasta, en el sentido que le da Boris Groys a la iconoclasia moderna, ya no empeñada en la destrucción de imágenes sino en el desplazamiento de los medios (Groys, 2008). La manera en que el meme trasgrede los marcos de formas pasadas de comunicación es a través de la ironía, la cual, como bien dice Bradley Wiggins, tiene «una direccionalidad que aborda por lo menos dos grupos, uno que está posicionado para ‘entender el chiste’ y uno que puede ser el blanco del chiste» (Wiggins, 2019, p. XVI), generando distinciones entre los diferentes participantes de la ecología memética, haciendo emerger la potencia política de la economía memética.

Para Ibrahim, la ironía política del meme se vincula con una estética de la transgresión que supone el quebrantamiento de límites desde la inserción de lo aberrante en lo cotidiano (Ibrahim, 2021), utilizando el *remix* como el medio para desafiar convenciones sociales de

---

<sup>12</sup> Commuality en el original.

distintos signos políticos. Lo subversivo del meme se vincula con lo lúdico e inesperado, donde la reinención absurda de lo normalizado y aburrido sirve para ridiculizar, no sólo el orden de lo considerado importante y serio, como en la subversión carnavalesca, sino también, y especialmente, lo trivial y ordinario de la cotidianidad, gracias a la fuerza amplificadora que el meme adquiere gracias a su mutación y circulación acelerada.

En términos de su dimensión icónica, Ibrahim enfatiza la mimética del meme, apuntado a los modos en que el meme hace de lo familiar algo extraño, lo que involucra sacar la percepción de su automatismo, a la manera que planteaba Shklovski (Todorov, 1978). Todo esto siempre enmarcado en un contexto lúdico, un juego irónico donde nada debe ser tomado demasiado en serio, aunque los participantes sean conscientes de la importancia de los eventos y referencias «memeficadas». La guerra de imágenes meméticas se juega en torno a cómo se reacciona a las diferentes situaciones y acontecimientos, banales o históricos, haciendo de estos eventos imágenes que logren valorarse en la economía de la atención de las plataformas digitales, enmarcando la significación memética de lo ocurrido dentro de una perspectiva que logre expresar una particularidad que apele a una pretensión de universalidad. Hondroudakis plantea que la política memética se juega en torno a la dialéctica entre especificidad y fungibilidad, en tanto el «buen meme debe llegar a un balance entre especificidad concreta y legibilidad formal: tiene que ser único, innovador, tiene que hablarme directamente, a la vez que me tiene que relacionar con el ambiente informativo en su conjunto» (Hondroudakis, 2021, p. 191). La lucha político-memética aspira a poder expandir la circulación de imágenes-meméticas de determinado signo, universalizando una particular mirada memética sobre los acontecimientos que van marcando la cotidianidad mediatizada.

### Capítulo 3

## **El Estallido de las imágenes: revuelta y gubernamentalidad visual**

Habiendo establecido los valores que describen los esquemas visuales que, según la propuesta de investigación, se implican en la producción visual de la revuelta, a continuación, se presentan los resultados del análisis del *estallido social* a luz de estos valores. Así como el capítulo anterior, la exposición de estos resultados se hará presentando las particularidades de cada economía por separado, para luego sintetizar los rendimientos obtenidos en la conclusión que cuenta como el último capítulo de esta investigación. Se seguirá el orden de exposición establecido en el capítulo anterior, lo que obedece a preferencias metodológicas más no causales o cronológicas. Las economías aquí expuestas se dan en simultaneidad y, si bien se tendrá en cuenta la cronología de la revuelta para explicaciones que así lo ameriten, la exposición de estos resultados se ordena a partir de la importancia de los valores analizados y la cadena causal de acontecimientos que describe la revuelta.



### 3.1 Esquema visual del Testigo

Durante la revuelta se puede apreciar un gran número de imágenes dentro de lo que se considera el esquema visual del testigo, cuyas condiciones de producción están determinadas por el contexto del estado de excepción. Del corpus de estas imágenes analizadas, la mayoría son producidas por medios ajenos a la infraestructura de la economía mediática tradicional, más bien siendo producidas desde *smartphones* y puestas en circulación por cuentas personales de redes sociales, muchas veces en condiciones precarias y de emergencia, donde el productor de la imagen puede verse inmerso en la acción que está tratando de registrar. Sus condiciones de circulación son bastante heterogéneas, si bien la mayoría de estas imágenes son puestas a circular desde cuentas personales de Facebook, Twitter o Instagram, su visibilidad se incrementa drásticamente a través de su circulación por cuentas de prensa alternativa como Capucha Informa, Prensa OPAL, Piensa Prensa, Radio Villa Francia (RVF) o Resumen.cl, las cuales se enfocan en transmitir todo tipo de información general sobre la revuelta. Estos medios digitales alternativos cuentan con cientos de miles de seguidores en una serie de cuentas a través de varias plataformas, con cuentas de respaldo en caso de que sean censuradas por la política algorítmica de las diferentes redes sociales. A esto se le puede sumar los esfuerzos de canales como @Archivando\_Chile y @No\_nos\_Callarán, canales de la red social Telegram que sirven como archivos digitales de la violencia policial durante la revuelta.

**CONTRA  
LA CENSURA**

Menciona @ArchivandoChile al compartir una imagen o video desde una cuenta pública de Twitter, si el tweet es guardado recibirás una respuesta automática con el link.



## Guardemos imágenes y vídeos que quedarán en la memoria del país

Los tweets guardados se almacenan en el canal de Telegram <https://t.me/ArchivandoChile>

Figura 1: @Archivando\_Chile.

@Archivando\_Chile en particular es un archivo destacable en tanto permite a usuarios de redes como Twitter y Facebook archivar sus «posts» automáticamente etiquetando el registro con «@Archivando\_Chile», lo que lo vuelve el archivo digital más completo de la revuelta por lo menos respecto al esquema visual del testigo. La automatización de la inscripción archivística trivializa la recolección y el almacenamiento de testimonios visuales, haciendo de la etiqueta @Archivando\_Chile un marcador de la valorización de imágenes en tanto registro de la excepción. Este archivo constituye un registro sincrónico de «imágenes-testigo» ordenado por orden de inscripción, presentando las imágenes en forma de chat, empezando con la publicación más temprana que comienza el 21 de octubre. Pero además de crear un hipervínculo en Telegram de una imagen publicada en redes sociales, @Archivando\_Chile guarda las publicaciones en archive.org,

haciendo posible su acceso luego de ser bajada de la plataforma digital a través del mecanismo «Waybackmachine». De esta manera, @Archivando\_Chile describe la producción en «tiempo real» de un archivo que acumula estratos de datos (sobre todo imágenes) de cada día de la revuelta, posibilitando una mirada panorámica del esquema visual del testigo.

Los estratos digitales del archivo automatizado describen un gran volumen de publicaciones, donde una cantidad considerable de imágenes se repiten sincrónica y diacrónicamente, es decir, que en un mismo periodo de tiempo una misma imagen es añadida al archivo desde dos fuentes diferentes (sincrónico), así como se puede apreciar la recurrencia de imágenes que a lo largo de la revuelta van reapareciendo en el archivo (diacrónico), ya sea respondiendo a un valor conmemorativo, como el caso de José Uribe<sup>13</sup>, o por su valor como evidencia y denuncia, como el caso de la fotografía de Gustavo Gatica luego de ser cegado por carabineros. Imágenes que no se repiten en el archivo también son bastantes, y dan cuenta de un volumen considerable de testimonios visuales cuya participación en la economía visual de la revuelta es corta y de visibilidad limitada, que presentan los límites de la circulación de estas imágenes frente a la cantidad de testimonios visuales que se producen durante la revuelta. De todas maneras, el acceso a todas estas imágenes permite tener una perspectiva más completa sobre la totalidad de imágenes que componen el esquema visual del testigo.

Como se mencionó anteriormente, el contexto de producción de estas imágenes es el estado de excepción que anuncia el gobierno de Piñera para aplastar la revuelta. El fundamento para las medidas de excepción que toma el gobierno es un discurso que apela a la unidad nacional frente a la ambigua amenaza de la «violencia» y las acciones de un «enemigo» poderosos e implacable, como explicita Piñera en su anuncio de estado de excepción del 20 de octubre. Correspondientemente, la cobertura mediática de los medios tradicionales se centra en la «visibilización de los ataques contra la propiedad pública y privada y la relativización de la violencia policial» (Muñoz, Ibacache & Páez, 2021, p.132), reduciendo la revuelta a un asunto de orden público, cuya solución requería de represión

---

<sup>13</sup> Joven asesinado el 21 de octubre de 2019 a manos de Francisco José Fuenzalida Calvo, empresario de Lontue. Inicialmente se pensaba que había sido muerto por militares.

legítima. El impacto de la puesta en práctica de las medidas de excepción, la irrupción de militares en vehículos blindados tomando las calles, junto a las más incendiarias frases del discurso gubernamental, principalmente la «declaración de guerra» de Piñera el 20 de octubre, remiten a la memoria de la dictadura, siendo el estado de emergencia durante la revuelta la primera vez desde el régimen militar que se imponía toque de queda en la capital, y que se volvía al despliegue militar para «pacificar» alteraciones al orden público. La visibilidad de casos como el de Rodrigo Martínez, quien el 27 de octubre es filmado desde la puerta de unos departamentos gritando su nombre y su RUT mientras es detenido en su casa en Iquique sin orden judicial por carabineros (Herrera & Landaeta, 2020)<sup>14</sup>, hacen aparente el regreso de las prácticas represivas del régimen militar. Otro registro similar, esta vez filmado desde la ventana de un departamento, que muestra como carabineros sacan del edificio a tres estudiantes miembros de las Juventudes Comunistas, entre estos la vocera de CONES Valentina Miranda<sup>15</sup>, hace aparecer el espectro de la persecución política y la aparente transgresión de la legalidad por parte de los aparatos represivos, quienes actúan de manera arbitraria e impune sobre la población en su espacio privado, fuera del contexto de las manifestaciones. Como reverso de las medidas de orden público, las imágenes-testigo comunican la experiencia de ser blanco de la represión estatal, visibilizando la perspectiva de quienes caen en la posición del «enemigo», además de hacer aparente el regreso a formas de control arcaicas, propias de un pasado anacrónico con la democracia.

Un aspecto destacable de estos casos es el lugar de producción pues son imágenes registradas desde hogares, las cuales visibilizan una mirada íntima de la excepción desde la perspectiva de una comunidad afectada por la represión. Estos registros acercan a la intervención estatal al espectador de las imágenes al implicar una mirada desde la intimidad de un espacio privado, donde no hay más violencia de que la ejercen los aparatos represivos. Esta violencia va desde secuestros en la noche<sup>16</sup>, a patrullas policiales que operan de manera clandestina<sup>17</sup>, vehículos de policía gaseando edificios<sup>18</sup>, hasta la ominosa marcha de

---

<sup>14</sup> Twitter.com/ @SergioCollaoL. @inddhh ahora #Iquique. [21/07/2023]

<https://twitter.com/SergioCollaoL/status/1188609494613479425>.

<sup>15</sup> @Archivando\_Chile. [21/07/2023]. <https://archive.fo/6tG6v>.

<sup>16</sup> Twitter.com/ @SaevanTremere. Secuestros de la nada por carabineros en una camioneta civil. #RenunciaPiñera pic.twitter.com/Zfkpy60Adr. [23/10/2019]. <https://t.me/c/1920782971/243>

<sup>17</sup> @ twitter.com/CristianJarpa. 1/11/2019. <https://twitter.com/CristianJarpa/status/1190368186123870208>

militares por las calles<sup>19</sup>. El conjunto de estos registros da cuenta de una vigilancia por parte de la población sobre los efectos de la excepción en el espacio cotidiano, justo afuera del hogar, el cual aparece como insospechado escenario de la represión. A través de estos testimonios visuales la excepción no aparece como una «guerra» o combate entre las fuerzas del orden y violentistas, como aparenta el discurso gubernamental, más bien se hace visible la suspensión de derechos de resguardo a los individuos y comunidades, cuyos miembros parecen ocupar el lugar del «enemigo» en la perspectiva de la «guerra de Piñera». Esto es, se hace visible la vulneración de la garantía de protección por parte del propio Estado, lo que desdibuja los parámetros del contrato social.

Registros de humillación y aparentes torturas por parte testigos grabando desde sus hogares muestran la cercanía de la población con las medidas de excepción. Estos vejámenes son denunciados por parte de vecinos o las mismas víctimas que dan testimonio de estos ante la audiencia digital que se forma para visibilizar estas denuncias, pues, como indica una víctima de violencia en una comisaría, no hay donde acudir cuando las autoridades son las culpables del crimen<sup>20</sup>. Así también, como el documental *Historia de un documento*, algunos sujetos detenidos por carabineros logran registrar testimonios audiovisuales dentro de los carros patrullas<sup>21</sup>, denunciando las condiciones en que fueron detenidos y diciendo sus datos a la cámara por si algo les llegara a ocurrir mientras están detenidos.

---

<sup>18</sup> @Twitter.com/nikkita126. 22/10/2019. <https://twitter.com/nikkita126/status/1186787779084247041>

<sup>19</sup> @twitter.com/panchulei. 21/10/2019. <https://twitter.com/panchulei/status/1186459527178342400>

<sup>20</sup> @Bilingualshitposting. 21/10/2019. [https://t.me/shit\\_posting\\_memes/12535](https://t.me/shit_posting_memes/12535)

<sup>21</sup> @No\_nos\_callaran. Estudiantes detenidos en Iquique. 27/10/2019. <https://t.me/c/1920782971/116>



Figura 2: @Archivando\_Chile.

Las nuevas condiciones de visibilidad abren los espacios a la representación visual, ya sean espacios cotidianos o espacios de encierro, pero también el espacio público. Aquí los testimonios visuales de la población dan cuenta del enfrentamiento violento entre carabineros y manifestantes, donde la exposición del cuerpo desnudo contrasta con el uniforme táctico de las fuerzas del orden, una verdadera armadura que muestra la asimetría entre las formas de resistencia y las tecnologías de represión. En este contexto emerge el cuerpo herido como una figura recurrente. Cuerpos lacerados, rostros ensangrentados, ojos mutilados, manifestantes siendo atendidos por sus compañeros o equipos médicos, los

testimonios visuales hacen patente la severidad de la represión, lo cual funciona para generar una respuesta visceral, dominada por la indignación y la rabia –de acuerdo con las descripciones de las cuentas y medios que las publican–, más que asombro o temor, de acuerdo con la lógica hobbesiana del Estado. Gracias al monitoreo constante de manifestantes y equipos de prensa, las manifestaciones se vuelven un campo de visibilidad que hacen explícitos los excesos policiales y militares, componiendo un flujo de imágenes que circula más allá de los medios gubernamentales, haciendo que los efectos de la visibilidad de la represión se salgan del control visual del Estado. La circulación de estos registros da cuenta la valorización de la imagen de la víctima dentro de la economía moral, en tanto visibiliza la agresión estatal frente a las legítimas demandas de la población, a la vez que desactiva el discurso de guerra del gobierno, al visibilizar al Estado como fuente de violencia injustificada.

Registros como el de Gastón Santibáñez en Concepción, quien el 22 de octubre recibe un disparo de un militar a plena luz del día, sin mediar agresión alguna, y que quedo con una «lesión invalidante»<sup>22</sup>, muestran la arbitrariedad y liviandad con que militares utilizaron fuerza desmedida durante el estado de excepción. Otro caso es el de Carlos Astudillo, joven de la comuna de Colina que fue atacado por militares el 20 de octubre, y luego arrastrado por la calle, su cuerpo ensangrentado por las heridas de bala que recibió, hasta ser subido a una ambulancia en la que fue atendido y detenido. Como estos hay cientos de casos de violencia desmedida, de carabineros y militares, que permiten construir la apariencia de una población víctima de una disposición de represión ciega por parte de los aparatos de represión, los cuales parecen agredir a los manifestantes de manera intencionalmente grave. Pues aparte de los registros de cuerpos heridos, circulan imágenes de los aparatos represivos «en el acto». Con el avance de la revuelta, el número de mutilaciones oculares, por ejemplo, crece exponencialmente, y los testimonios visuales de las manifestaciones parecen indicar una intencionalidad detrás de los disparos que mutilaron a cientos, y cegaron a Gustavo Gatica y Fabiola Campillai.

---

<sup>22</sup> [@twitter.com/BastyZ](https://twitter.com/BastyZ). 22/10/2019. <https://twitter.com/BastyZ/status/1186788888750252032>



Figura 3: @Archivando\_Chile.

Tan violenta es la disposición de los aparatos represivos durante el estado de excepción, que esta se puede ver incluso a través de los medios de comunicación masiva, que en teoría buscan controlar la apariencia de la brutalidad estatal. Entre los testimonios visuales circulan registros de instancias donde, en medio de transmisiones televisivas, la cámara capta en vivo momentos de represión «sin filtro». Un registro del 22 de octubre de T13, por ejemplo, muestra cómo una entrevista en un edificio residencial, en la cual el entrevistado termina con un llamado al orden público, acaba con disparos de parte de un vehículo del ejército sobre el edificio<sup>23</sup>. La desmesura de la violencia contraviene la impostura del gobierno sobre «enemigos» al aparecer dirigida hacia ciudadanos y

---

<sup>23</sup> @Archivando\_Chile. 22/10/2019. <https://t.me/ArchivandoChile/239>



manifestantes pacíficos. El contraste entre la apariencia represora del estado y la imagen de la víctima contribuye a la economía moral en tanto justifica la postura antagónica con los aparatos represivos e instituciones gubernamentales responsables de ellos. En este sentido, los testimonios visuales de la revuelta sirven de evidencia en el juicio crítico frente al gobierno, como registros concretos que validan la resistencia a las medidas de excepción.



Figura 4: @Archivando\_Chile.

Pero si la imagen de la víctima sirve de evidencia, su circulación además compone un montaje dialéctico de las múltiples experiencias de violencia que se viven en todo el país, emergiendo así un panorama de la represión que inevitablemente remite a la memoria de la dictadura, al hacer aparecer formas de comunicación visual utilizadas por agrupaciones de Derechos Humanos durante el régimen militar. Este es el caso de fotografías de búsqueda que abundan durante la revuelta, las cuales presentan a una persona que se presume desaparecida o detenida junto con información relevante: su nombre, RUT, y su última localización conocida. Este tipo de imágenes también se utilizan para exigir la libertad de personas detenidas durante las manifestaciones, así como las víctimas fatales de la violencia estatal. A diferencia de los registros *in situ* de la brutalidad policial o militar, estas imágenes testifican, no un acto de violencia particular, sino una persona ahora ausente, ya sea por encarcelamiento, muerte o desaparición, cuya memoria se quiere preservar. Si bien en el momento de su producción la evidencia y la denuncia parecen los valores dominantes

que caracterizan el esquema visual del testigo, los registros de las ausencias que produce la revuelta son un trabajo de memoria en tiempo presente.

El rol que cumplen los medios alternativos describe una estrategia de visibilidad dialéctica, como diría Luis Ignacio García (2011), en tanto se producen relatos visuales de la «guerra» de Piñera, donde el lugar vacío del enemigo «poderoso e implacable» en el discurso gubernamental es ocupado por el cuerpo de la víctima. En este sentido, el esquema del testigo se complejiza, yendo más allá de la producción suelta de registros que circulan por las redes sociales, concentrándose en medios particulares, similares a los medios opositores al régimen de Pinochet como Análisis o Cauce, los cuales narran la revuelta en tiempo real, y generan un campo de visibilidad propio de la economía moral de esta, basado en la concatenación entre producción visual popular, la distribución rizomática de esta por diferentes canales de redes sociales, y, crucialmente, mecanismos de almacenamiento que permiten el seguimiento de estas violencias al convertir estas imágenes en artefactos visuales que funcionan como evidencia, ya sea ante el poder judicial instituido o ante el «tribunal de la opinión pública».

La constitución de una circulación de imágenes autónoma del control gubernamental hace posible explotar los límites comunicacionales de los medios de comunicación masiva. Mientras que los noticieros, por ejemplo, operan bajo una división del trabajo centralizada que produce una transmisión continua en un solo canal, la economía visual de la revuelta función de manera descentralizada y multicanal, operando bajo una división social del trabajo guiada por las normas del algoritmo, un mecanismo mucho más eficaz en la propagación de mensajes que implica una multiplicidad de productores independientes. Y si bien los medios de comunicación masiva también operan en el espacio digital, ahí cada canal es sólo una cuenta entre varias que deben ajustarse a las demandas del mercado algorítmico. Esto posibilita la ampliación momentánea de los marcos de visibilidad que desestabiliza el poder visible del aparato gubernamental a través de una iconoclasia mediática, en tanto el discurso de estos medios alternativos es de un marcado rechazo a los medios tradicionales de comunicación masiva, presentados como cómplices en la gobernanza neoliberal del Estado chileno.

Así, este esquema visual se ve atravesado por elementos sincrónicos y diacrónicos cuya interacción dialéctica determina la valorización de las imágenes que produce. De cierta manera, las «imágenes-testigo» son siempre de un *aquí y ahora*, son imágenes que buscan denunciar un presente violento, o marcar antecedentes que contribuyan a procesos de justicia y verdad directamente conectados con la actualidad; pero a su vez, inevitablemente remiten a la memoria, ya sea en imágenes de continuidades espectrales de la dictadura –la detención arbitraria, el toque de queda, la violencia excesiva– o en prácticas estético-políticas aprendidas en el pasado, las cuales son traídas a la actualidad por las circunstancias históricas del momento.

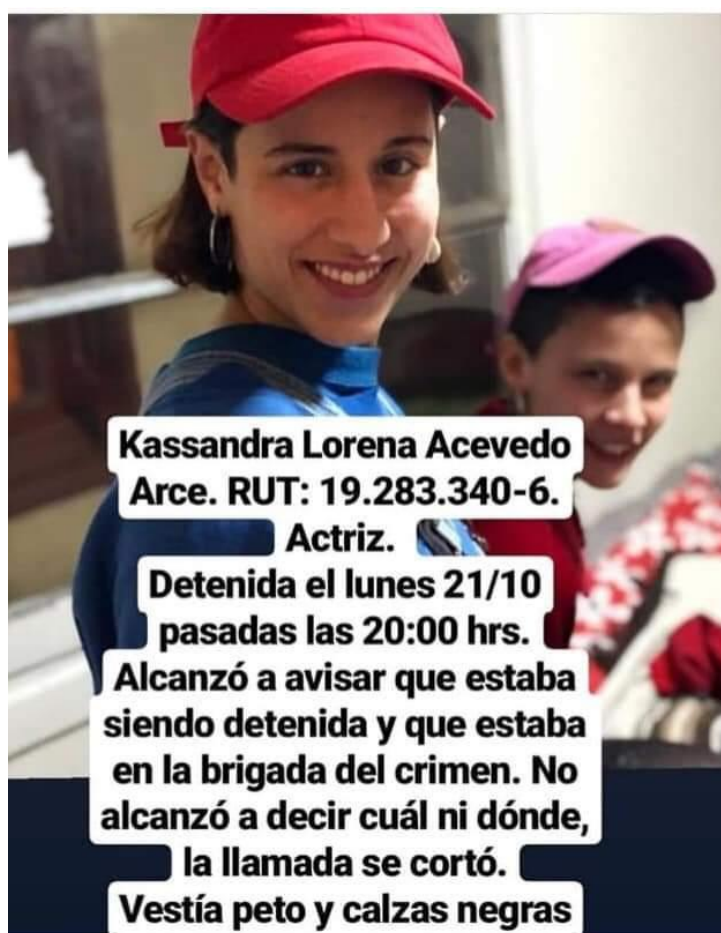


Figura 5: @Archivando\_Chile.

El desarreglo en la construcción iconográfica del Estado democrático que generan las «imágenes-testigo», al presentar el retorno de su apariencia dictatorial, resquebraja la pretensión de estabilidad y democracia que buscaba proyectar el gobierno de Piñera,

generando una crisis de representación para el Estado. Al hacer presente un orden que se decía superado por los mecanismos democráticos instaurados con la transición, el grito «no son 30 pesos, son 30 años» representa una contracara del relato hegemónico de prosperidad económica y estabilidad política, en la que se acentúan las continuidades de crisis presentes en dictadura y no resueltas por la transición a la democracia. En este sentido, la crisis de representación se entiende como el socavamiento del poder visible del Estado, en tanto ya no puede mantener la imagen, o mito como diría Jesi, que este produce de sí mismo. Esta crisis es el fin de la estrategia dialéctica de la «imagen-testigo», la cual busca desestabilizar los marcos representacionales de la democracia neoliberal, juzgándolos a partir los valores de la economía moral que aparece con la revuelta.

Ahora bien, sería impreciso atribuir a las redes sociales y medios alternativos que ahí operan el monopolio de la circulación y producción de las «imágenes-testigo», de hecho, ya en los primeros momentos del «estallido» este tipo de imágenes aparecen en las pantallas de TV. Respecto a la relación entre los medios de comunicación masiva con los testimonios visuales de la revuelta, destaca una declaración de CNN que presentan Daniel Matamala y Macarena Pizarro, donde hacen explícito un llamado a entregar registros de violencia policial a los medios de comunicación<sup>24</sup>. Según esta declaración la visibilización de estas imágenes por parte de los medios de comunicación sirven dos propósitos intrínsecamente vinculados: por un lado está el control de la circulación de desinformación, sobre la cual Matamala y Pizarro advierten que muchas de las imágenes que circulan son falsas pues son de años anteriores o son imágenes producidas en otros países; por el otro lado, la demanda por imágenes-testigo es en favor de la prosecución de medidas legales por violación de derechos humanos durante el estado de excepción, apelando a un monitoreo mediático de las fuerzas del orden. Se desprende de esta declaración dos parámetros del control visual gubernamental frente a las imágenes-testigo: la percepción pública de los acontecimientos y el monitoreo sobre el actuar de los aparatos represivos.

La posibilidad del falseamiento de la imagen implícita en la noción de «fake news» genera sospecha sobre la autenticidad de los testimonios visuales, implicando el peligro de

---

<sup>24</sup> CNN Chile. *¿Po qué no muestran todo lo que hay en las redes sociales? Matamala y Pizarro responden*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jmrQaj5xbgQ> [29/10/2023]

caer en una suerte de idolatría mediática donde las imágenes buscan engañar para profundizar la crisis. Como alteración del orden de la representación, la revuelta produce múltiples equívocos y confusiones, los cuales en el discurso gubernamental sirven para aminorar la potencia de las denuncias que emergen dentro de la circulación digital de imágenes. Un ejemplo de esto es el caso de supuestas torturas en el metro Baquedano, caso mediáticamente desmentido por el INDH<sup>25</sup>. Aquí, a diferencia de las más emblemáticas instancias de violencia estatal, el caso no cuenta con registros y la veracidad del juicio sobre su autenticidad descansa en la voz institucional, dejando la duda en un contexto de aguda desconfianza de los aparatos estatales. Por otro lado, el discurso sobre el uso de estas imágenes para la prosecución legal de los delitos perpetrados por las fuerzas armadas y de orden presupone una disposición institucional hacia una autorregulación de sus efectivos policiales y militares, lo que contribuye a mantener la imagen del «Estado de derecho» transicional, basado en el respeto de los DD.HH. y la reconciliación nacional. En este sentido, los medios de comunicación masiva se posicionan como un poder visual que puede regular las acciones más excesivas del Estado, garantizando legalidad en el contexto de su suspensión y manteniendo el semblante democrático del gobierno.

Para este fin, los medios, además de controlar la visibilidad de los abusos de los aparatos represores, enfatiza la visibilidad de los actos vandálicos, la destrucción que emerge con la revuelta, cuya imagen sirve de legitimación de la reimposición del orden público. A esto se le puede designar la producción del fetiche visual de la violencia, fundamento crucial del discurso gubernamental desde el 18 de octubre, que alcanza su clímax con la «declaración de guerra» de Piñera, y no cesa de estar presente hasta el fin de la revuelta. El fetiche de la violencia se hace visible a través de dos imágenes cruciales: la barricada y el saqueo, las cuales son recurrentes en la presentación de conflictos sociales en Chile, materiales para la reproducción de un discurso criminalizador de los movimientos que busca incidir políticamente por fuera de las estructuras neoliberales (Silva, 2013). Pero si la barricada es una desobediencia vilificada pero tolerable dentro del control

---

<sup>25</sup> [Twitter.com/@indhh](https://twitter.com/@indhh). El directo del INDH, Sergio Micco, precisa que la @pdi no ha determinado si existió o no tortura en la Estación Baquedano del Metro. La labor de determinar si hubo o no delito es del Ministerio Público. INDH evalúa acciones legales a seguir. <https://x.com/inddhh/status/1187002845540818954?s=20>.

gubernamental, el saqueo generalizado es una imagen que es propia del estado de excepción.

Durante la revuelta, los registros del saqueo sirven para extender la metáfora del estallido como una catástrofe natural, donde la población cae presa del «estado de naturaleza». Para esta metáfora se utiliza la referencia del terremoto de 2010 que azotó las costas del centro-sur de Chile para contextualizar y enmarcar los sucesos de la revuelta dentro del paradigma del estado de naturaleza. La presentación de estos registros conecta con la vigilancia panóptica que producen los canales televisivos de los saqueos, los cuales muestran los desmanes siguiendo la perspectiva de las fuerzas de orden, produciendo visualmente la violencia del estado de naturaleza sobre la propiedad privada<sup>26</sup>. Largas tomas de los saqueos se transmiten mientras el equipo de transmisión sigue de cerca un grupo de carabineros y PDI, centrándose en los grupos de saqueadores, entrevistando a los detenidos, visualizando la imagen de descontrol que domina el paisaje urbano de la revuelta. Este exceso descontrolado de la población es el fundamento del discurso legitimador de la violencia estatal, en tanto hace presente la necesidad de recomponer la normalidad, necesidad que el accionar del Estado debe satisfacer. Y para restablecer la observancia de la legalidad hace falta el «asombroso y temible» poder visible del Estado, hace falta recomponer la imagen del Leviatán.

Como dice Furio Jesi (2014), en medio de la revuelta el Estado tiene la potestad de producir su propio mito fundacional, el cual inevitablemente implica una violencia que impone el «temor de Dios» en la población, pero ¿cómo hacer para que la apariencia de violencia estatal atemorice sin fomentar la desobediencia? Aquí la imagen del «estado de naturaleza» funciona como paliativo, en tanto la apariencia excepcional de la violencia estatal funciona farmacológicamente, saneando a la sociedad de la desobediencia, a cambio de una apariencia aceptable de terror. Para este efecto la figura del siniestro –ya sea la quema de supermercados o de estaciones de metro–, funciona para legitimar el exceso del estado de excepción.

---

<sup>26</sup> 24Horas Central - viernes 18 de Octubre | 24 Horas TVN Chile. 26/10/2019. <https://www.youtube.com/watch?v=bxFOK40Q538&t=505s> [28/06/2023].

La imagen del siniestro es particularmente importante en el esquema visual del testigo puesto que es reconociblemente espectacular y a la vez abre un espacio para la especulación. Aquí se destacan los incendios del metro el 18 de octubre, así como el siniestro de la torre ENEL, incidentes que son objeto de discusión hasta la fecha (Barraza, 2023). Las imágenes de los siniestros que aparecen en la revuelta son materiales para la producción de un terror visible que debe ser sofocado por el Estado para la reimposición del orden público. Así, la clave para el control de la apariencia de la revuelta es que es lo que se considera más temible, el uso excepcional de la fuerza del Estado o el «estado de naturaleza», sin resguardo de seguridad ni propiedad frente a la «guerra de todos contra todos». En este sentido, el fetiche de la «unidad nacional» del discurso gubernamental funciona como horizonte de expectativas para la recomposición de la normalidad. Esto significa que se logra que la población se posicione con el actuar del gobierno, acabando con la desobediencia y la excepción a través del repudio del «estado de naturaleza». Pero producir la imagen de «unidad nacional» en el contexto de uno de los gobiernos más impopulares de la historia reciente es una tarea difícil, más cuando los testimonios que da la población que es puesta en cámara oscilan entre la denuncia de las malas condiciones sociales que atraviesan al país y la impugnación de los medios, el gobierno y el sistema política general.

Repetidas veces<sup>27</sup>, cuando los canales de televisión se abren a la opinión de la población, muchas de sus transmisiones son interrumpidas por testimonios que denuncian el *control de la apariencia* implícita en la producción mediático-televisiva, haciendo aparecer una lucha por la veracidad de lo que aparece en pantalla. Esta lucha es iconoclasta en tanto impugna la validez de los medios de producción simbólica dominantes, es decir, desde la perspectiva de la economía moral de la revuelta, la TV describe una economía contraria a los valores del «estallido», disputando el monopolio mediático de la «producción simbólica de la realidad» a la base de la arquitectura mediática de la democracia transicional (Figueroa, 2019). Más que una disputa por la realidad que se muestra en la pantalla, la iconoclasia contra los canales televisivos impugna su legitimidad como aparatos informativos, la cual se ve deteriorada por la percepción de complicidad

---

<sup>27</sup> @No\_nos\_callaran. 22/10/2019. <https://t.me/c/1920782971/148>

entre los medios de comunicación y el gobierno. En estas instancias se hace aparente la crisis de la representación, en tanto el discurso de la población se vuelve considerablemente hostil a las cámaras de televisión.

Como vimos con el caso de las «fake news», las imágenes-testigo pueden ser invalidadas impugnando su veracidad o autenticidad, pero desde la perspectiva de la economía moral de la revuelta la denuncia de idolatría mediática pasa por acusar a los medios tradicionales de complicidad y montaje, es decir de no mostrar toda la realidad, o distorsionarla de algún modo. Así como la producción de imágenes de la violencia estatal implica una creciente vigilancia por parte de la población sobre las fuerzas de orden, también se da una vigilancia sobre los medios de comunicación, los cuales son monitoreados en caso de que no estén informando correctamente los eventos de la revuelta. De hecho, hay un tipo particular de registro que muestra momentos transmitidos por televisión que desestabilizan el propio relato gubernamental, ya sea mostrando grados de violencia<sup>28</sup> u operaciones policiales opacadas por los medios.

Pero, sobre todo, la dimensión iconoclasta del esquema visual de testigo produce sospecha, y desde la perspectiva de los partícipes de la revuelta vigilan posibles puestas en escena de parte de carabineros y militares, acusándolos de participar o incitar los saqueos, la destrucción y violencia que luego se utilizan en los medios para deslegitimar la revuelta<sup>29</sup>. Así, circulan varios registros de carabineros saliendo de estaciones de metro siniestradas<sup>30</sup>, así como de buses dejados en medio de avenidas para, supuestamente, ser incendiados<sup>31</sup>, militares quemando una cede del banco BCI<sup>32</sup>, y policías infiltrados en distintas marchas<sup>33</sup>. En sus trabajos periodísticos, Josefa Barraza (2022; 2023) ha comprobado el actuar de policías que participan directamente en la provocación de siniestros, los llamados «intramarchas», así como en «cazas» nocturnas de manifestantes –actividad que sería ilegal–, además de evidenciar varias negligencias e irregularidades en la investigación de la quema del metro. Durante la revuelta, estas acciones sólo aparecen como registros de la

---

<sup>28</sup> @Archivando\_Chile. 24/10/2019. <https://t.me/ArchivandoChile/1623>

<sup>29</sup> @No\_nos\_callaran. 23/10/2019. <https://t.me/c/1920782971/137>

<sup>30</sup> @Archivando\_Chile. 23/10/2019. <https://t.me/c/1920782971/267>

<sup>31</sup> @Archivando\_Chile. 21/10/2019. <https://t.me/ArchivandoChile/153>

<sup>32</sup> @RadioKurruf. 21/10/2019. <https://t.me/RadioKurruf/1953>

<sup>33</sup> @Archivando\_Chile. 24/10/2019. <https://t.me/c/1920782971/437>



sospecha, aspectos de la acción policial que adquieren una visibilidad inusitada debido a una vigilancia constante de parte de la población.

De esta manera, la iconoclasia que se observa en el esquema visual del testigo perturba los intentos por recomponer el control visual gubernamental al cuestionar la legitimidad de sus medios, apoyándose en un campo de visibilidad opacado por el orden oficial de las apariencias que se hace visible gracias a la estructura de la nueva economía política de la imagen. De esta manera, los circuitos de distribución de imágenes que constituyen los nuevos medios digitales, los sujetos que individualmente participan de esa economía, y los archivos que conservan y respaldan las *imagen-files*, compiten con los medios de comunicación tradicionales, describiendo una estrategia de visibilidad de imágenes dialécticas que ponen en tensión la apariencia de la democracia neoliberal.

No obstante, se debe acotar el peligro inherente a la espectacularización de este tipo de imágenes, las cuales, si bien son producidas en el contexto de una economía moral de revuelta, al momento de entrar en circulación mediática pueden caer en la fetichización como cualquier otra mercancía visual. La estrategia de visibilizar víctimas, violencias y sospechas, si bien tiene un efecto palpable sobre el devenir de la revuelta, su valor es susceptible a la trivialización por repetición y abundancia. Como se mencionó anteriormente, una cantidad importante de imágenes no adquieren notoriedad a pesar de lo descarnados que pueden llegar a ser algunos de estos testimonios visuales. Y por el otro lado, la tolerancia mediática a este tipo de imágenes hace que estas puedan ser utilizadas en la construcción de discursos afines a los intereses gubernamentales. Por desestabilizadoras del discurso oficial que sean, la figura central que produce este esquema visual, la víctima, se inserta cómodamente en el marco ideológico concertacionista de la Verdad, Justicia y Derechos Humanos, por lo que, pasado el momento de excepción, estas imágenes se vuelven archivos de barbarie, como diría Walter Benjamin (2009), registros de una brutalidad que a nivel institucional se mantiene impune.

En último término, la valorización que alcanza este esquema visual se basa en su capacidad de interpelar los fundamentos del discurso democrático postdictatorial desde una economía moral que se legitima desde la percepción del abuso y la violencia estatal. Facilitada por la ecología mediática digital, la circulación de estas imágenes es capaz de

sortear los mecanismos de censura algorítmicas, y desbordar las pretensiones gubernamentales de imponer una apariencia unívoca del estado de excepción a través de un volumen constante de imágenes, que junto con la iconicidad de casos particulares, hacen aparente la direccionalidad de la violencia estatal, la cual, lejos de apuntar a un «enemigo» responsable de la violencia, aparece direccionada a la población en sí. En calidad de archivo visual de la represión, estas imágenes son centrales para la economía moral de la revuelta, pues sirven para rebatir y desarticular la apariencia del estado de excepción impuesto por el gobierno, visibilizándola como una medida de violencia excesiva, minando el poder visible del Estado. No obstante, la fetichización de la figura de la víctima como imagen central de este esquema permite su gestión como parte de la apariencia que el Estado dispone de la revuelta.

### **3.2 Esquema visual del carnaval**

Visualmente, la revuelta de octubre de octubre de 2019 tiene un innegable componente carnavalesco. La polifonía de iconografías y simbologías populares, junto con la estetización del espacio público que caracteriza a las manifestaciones masivas entre el 18 de octubre y el 15 de noviembre, describen un *etos* celebratorio que, a pesar del contexto del estado de excepción, invita a participar de la desobediencia y la suspensión del orden normativo. Lo carnavalesco aparece desde la inauguración de la revuelta. Ya las evasiones masivas describen una visualidad que incita a participar en la inversión de los valores, como se puede ver en los videos de @cursedin, cuenta de Instagram de estudiantes del Instituto Nacional que participan en la organización y puesta en escena de las evasiones masivas en el centro de Santiago. En esta cuenta se encuentran varios de los videos que muestran las evasiones «en primera persona»<sup>34</sup>, presentados con música y técnicas de edición para ambientarlos desde una afección festiva, sirviendo de incitación a participar de la protesta. Inicialmente estos videos son maneras de incentivar la protesta entre el estudiantado, respondiendo a los lenguajes estético-políticos de la juventud capitalina a la cual están dirigidos, pero como invitación a la desobediencia, las evasiones logran

---

<sup>34</sup> @cursedin. 11/10/2019. [https://www.instagram.com/p/B3e7l\\_SFN7E/](https://www.instagram.com/p/B3e7l_SFN7E/)

interpelar a la población santiaguina, lo que se aprecia en la adhesión creciente a las protestas en el metro en los días previos al 18 de octubre. Este germen carnavalesco de las evasiones luego se extiende del metro al espacio público de las grandes urbes, marcando la apariencia general de las manifestaciones.

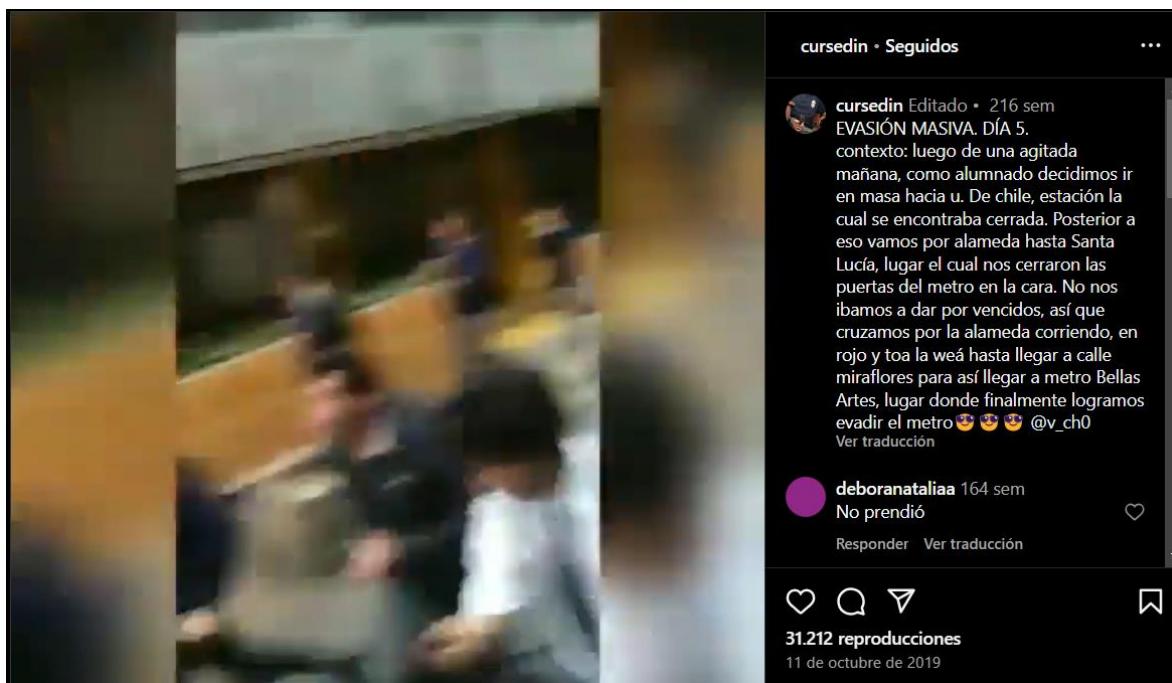


Figura 6: evasiones masivas. @cursedin. Instagram.

La revuelta se toma el espacio público. Las plazas se llenan de personas con sus demandas expresadas en pancartas, la superficie urbana es tapizada de una heterogénea cubierta de iconografía y simbología popular, y las multitudinarias dimensiones de las manifestaciones masivas que se recurren cada viernes en los centros urbanos presentan un distintivo paisaje de celebración. Multitudes se suben a las estatuas recubiertas de varias capas de iconografía sedimentada alzando diversas banderas de equipos de futbol, o banderas chilenas ennegrecidas, o banderas que representan la lucha mapuche como la *wenufoye*. En el espacio en que toma forma la revuelta su apariencia la determina una voluntad excesiva de estetización, de irrisión y derroche, no sólo plasmada en las paredes de las calles o lienzos y banderas, sino que, en los cuerpos, en los disfraces y performances que se dan lugar en las plazas y calles. La participación en la ocupación de las plazas se

hace desde la risa festiva que celebra la suspensión de la normalidad, y los juegos de máscaras, disfraces y simulaciones en que participan las multitudes.

Estos elementos hacen patente el carácter carnavalesco que toma forma en el «estallido social», aunque la relación entre revuelta y carnaval no deja de presentar visibles contradicciones entre las lógicas de celebración y las medidas de excepción. En la pantalla, la apariencia festiva del carnaval se da en simultáneo a los registros de violencia estatal que visibiliza el esquema del testigo, haciendo aparecer imágenes de banal festejo en un momento de seria excepción. Por ejemplo, mientras circulan imágenes de violencia policial y denuncias de violación a los derechos humanos, el 22 de octubre aparece en pantalla una escena aparentemente incompatible con ese grado de violencia: la plaza de Concepción llena de manifestantes bailando al ritmo de música electrónica mientras el carro lanza aguas los rocía por encima<sup>35</sup>, precedente regional de la explosión de festividad que emerge con la «marcha más grande de la historia» el 25 de octubre. Frases como «es protesta no carrete» o «marchas sin selfis», junto con críticas a la banalización de la manifestación como espacio de distensión que se presentan en grafitis, memes y consignas compartidas por las redes, hacen patente la conciencia de esta tensión al interior de la revuelta, pues se hace visible en la cobertura mediática que hacen los medios comunicación de este tipo de manifestaciones que lo festivo y lo simbólico son susceptibles de control por parte de los dispositivos gubernamentales, haciendo de la distinción entre manifestaciones violentas y pacíficas un recurso discursivo para despolitizar o criminalizar la protesta.

¿Es posible separar la protesta del carnaval? Analizando el archivo fotográfico del Museo del Estallido Social, que reúne la obra de 78 fotografías que registran y publican imágenes de las manifestaciones en redes sociales, se puede apreciar como la celebración y la estetización (*decorazione assoluta*) no se limitan a los «manifestantes pacíficos» que se congregan tranquilamente en la plaza, sino que se ven plasmada en las imágenes de quienes participan de la lucha callejera contra las policías, incluso en quienes asisten a los heridos con primeros auxilios. En este sentido, lo carnavalesco excede la imagen sanitizada de la «manifestación pacífica» que producen los medios de comunicación, pues es parte de la producción visual de la resistencia a la intervención de las manifestaciones masivas, y, por

---

<sup>35</sup> @bilingualshitposting. 22/10/2019. <https://t.me/c/1886933241/83>

consiguiente, en la construcción iconográfica de la Primera Línea. La supuesta «primera línea de defensa de la revuelta» es constituida de grupos de choque que mantienen a raya a carabineros que buscan disipar a la multitud y desmovilizar a las manifestaciones.

La figura de la Primera Línea es heredera de las tradiciones de rebelión popular, de las jornadas de protesta de la dictadura y sus continuaciones en democracia, haciendo de su apreciación una expresión de los valores de la economía moral. La suya es una estética de la lucha callejera, de la barricada, las piedras y las llamas, la cual aparece en la visualidad gubernamental como vandalismo y violencia (Silva, 2013). En apariencia, la Primera Línea no es sustancialmente diferentes a los «capuchas» que caracterizan las manifestaciones de la última década, pero si guardan una distinción simbólica crucial, pues los «capuchas» son una denominación mediática que funciona como dispositivo de criminalización (2015), mientras que la Primera Línea emerge como desde una iconografía basada en la economía moral de la revuelta, donde los que fueran «capucha» ahora aparecen como una vanguardia que encarna la revuelta, que la realiza y la defiende, alcanzando gran notoriedad y aceptación por parte de la población, llegando a ser representada en términos casi míticos como «“valientes”, “capaces de poner el cuerpo”, “protectores”, “no se cansan”, “por ellos no tenemos más heridos o más muertos”» (Denegri et al, 2021, p.523).



Figura 7: @nicolagos\_s. Instagram.

Una imagen arquetípica de un Primera Línea es «Pareman», un joven encapuchado, semidesnudo con sólo un disco pare como medio de protección frente a las armas policiales que se volvió icónico durante una manifestación en noviembre de 2019, llegando a ser plasmado en un comic junto con el «Negro Matapacos». En comparación con el equipamiento y vehículos de carabineros, la indumentaria de los Primera Línea es precaria y de fabricación propia, denotando la asimetría entre las fuerzas del conflicto social, pero esta asimetría luego sirve para exaltar la heroicidad de la Primera Línea. Estas son imágenes de resistencia, enfrentamientos directos con una fuerza policial motorizada, que emplea carros lanza agua y perdigones, de metal y goma, utilizando rudimentarios escudos de lata, algunos son señalética, otros usan antenas parabólicas, muchos utilizan máscaras de gas para resistir el gas lacrimógeno, también cascos y equipo de protección, sobre todo quienes sirven de primeros auxilios. Y también incorporan armas visuales a su arsenal, utilizando láseres para cegar momentáneamente a las fuerzas policiales.

Como se vio en el apartado anterior, el espacio público es escenario de una multiplicidad de violencias perpetradas por el Estado, las más graves siendo la mutilación ocular y hasta la muerte. Por lo que los enfrentamientos con la policial suponen una lucha corporal y sangrienta, propia del *realismo grotesco* (Bajtín, 1974), lo que se retrata en los registros videográficos de la lucha de pequeñas células al borde de la multitud, las cuales aparecen resistiendo el chorro de agua con escudos hechos de lata o madera, arrojando piedras o proyectiles lanzados desde hondas, y, en su momento más espectacular, utilizando láseres para cegar a carabineros dotando a la lucha de una estética ciberpunk. El contexto de la excepción y la legitimidad popular que alcanza la imagen de la Primera Línea le da a esta lucha un aura cuasi mítica, lo que contrasta con lo grotesco de la lucha concreta de «capuchas» rudimentariamente equipados envueltos en humo, con algunas banderas ondeando, destellos de bombas, gritos, vehículos motorizados y policías con equipamiento militarizado. La intensidad de la violencia es reciproca, carabineros hieren, hasta matan manifestantes, mientras que «capuchas» queman carabineras, evacuan a pedrazos a

destacamentos de policía de las plazas y hasta cortan el acceso a Antofagasta<sup>36</sup>, todo en medio de un ánimo de festejo.

A medida que se prolonga la revuelta, quienes participan de la Primera Línea van incorporando elementos presentes en casos internacionales similares, como Hong Kong o Ecuador. Además de las máscaras de gas, cascos y escudos pintados o personalizados; se ponen en práctica saberes compartidos entre los procesos de revuelta, inspirando el uso de distintas tácticas y técnicas que se comparten vía video o imágenes informativas, por ejemplo, del uso de bicarbonato para palear el efecto lacrimógeno. La Primera Línea constituye grupos que se van complejizando a medida que transcurre la revuelta, desarrollándose una interesante división del trabajo con médicos, abastecedores de piedras, grupo de choque, hasta músicos<sup>37</sup>, toda una economía de la resistencia a las fuerzas policiales. Esta mantiene resguardados los frentes por donde la policía trata de intervenir y dispersar la manifestación, para lo cual se erigen barricadas que marcan la línea defensiva que mantiene a raya los aparatos represivos.

Del nombre de la Primera Línea se puede deducir su carácter fronterizo entre el carnaval y las fuerzas orden. Como resguardo de una frontera simbólica, la Primera Línea defiende la ocupación soberana de un territorio simbólico por parte del carnaval, el cual debe hacerse visible, ya sea a través de la imposición o la extirpación de símbolos. Lukinovic (2021), en *La guerra de los monumentos*, presenta la gran variedad de instancias de iconoclasia que a lo largo del país derriba estatuas representativas del poder estatal, donde se destacan los casos de Pedro de Valdivia en Concepción, Francisco de Aguirre en La Serena y Dagoberto Godoy en Temuco. Esto no es mero vandalismo, más bien expresa las formas degradantes de celebración del *realismo grotesco* del carnaval el cual invierte los valores de los *poderes serios*, como se puede apreciar con la estatua de Pedro de Valdivia en Concepción, que es arrastrada y empalada frente a la estatua de Lautaro, al otro extremo de la plaza. La iconoclasia no es mera destrucción de símbolos, sino que es una intervención del espacio que busca sacar de circulación las representaciones sacralizadas del poder que se quiere vencer a través de la destrucción de sus imágenes (Mondzain, 2005).

---

<sup>36</sup> @Bilingualshitposting. 28/10/2019. <https://t.me/c/1886933241/227>

<sup>37</sup> @Archivando\_Chile. 13/11/2019. <https://t.me/c/1886933241/62>

En este sentido, la destrucción de estatuas expresa un dominio carnavalesco del espacio además del rechazo de los ídolos del poder.



Figura 8: @bilingualshitposting. Telegram/Instagram. <https://t.me/c/1886933241/223>

Más allá de la frontera de la Primera Línea se encuentra el carnaval en pleno, donde se ejerce una soberanía simbólica sobre el espacio que se expresa en las formas en que se determina su apariencia. Un ejemplo claro de esto es el bautizo de Plaza de la Dignidad a lo que es Plaza Baquedano, epicentro simbólico de las manifestaciones. Lugar tradicional de celebraciones políticas y deportivas, como las que se dieron luego del triunfo del plebiscito en 1988, y más recientemente con las victorias de las Copas América que Chile ganó en los años 2015 y 2016, Plaza Baquedano es un escenario privilegiado de imagen del «estallido social», sobre todo luego de la marcha del 25 de octubre, donde concurrieron más de un millón de personas a las inmediaciones de la plaza, aunque la multitud se extendía varias cuadras de su centro, donde se encuentra la estatua del general Manuel Baquedano que le da el nombre a la plaza.

La magnitud de la multitud le confiere a esta marcha una apariencia de excepcionalidad histórica, como indica el título de «marchas más grande de la historia»,



cuya potencia simbólica se hace aparente por la respuesta del gobierno, que fue marcada por un discurso de conciliación con las multitudes en revuelta<sup>38</sup>, a pesar de que las consignas de las multitudes rechazaban las medidas securitarias de Piñera y su discurso de guerra –como expresa la bandera chilena con la frase NO ESTAMOS EN GUERRA que se despliega en Plaza de la Dignidad–, siendo una de las demandas más extendidas por las manifestación la renuncia del propio mandatario. Tanto el ejercicio de renombrar espacios, como Plaza de la Dignidad, como la demanda de deponer al presidente, y convocar una asamblea constituyente, indican una voluntad soberana que se respalda a la magnitud de la multitud y en la apariencia popular de esta para imaginar un cambio radical de la realidad social, haciendo aparecer a Chile como la «tumba del neoliberalismo», como dice un grito de la revuelta.

Estos imperativos de la economía moral que se pretenden ejercer desde un poder soberano –deponer al presidente, imponer una asamblea constituyente, acabar con el neoliberalismo–, se imponen bajo la apariencia de un acto de una voluntad popular que aparece en la forma de estas manifestaciones. En la medida en que la revuelta logra reproducir la apariencia de *Pueblo* –así como el Estado debe constituir su imagen de Leviatán–, esta puede legitimar la pretensión de soberanía simbólica sobre el espacio. Pero *Pueblo* en este sentido, como dice Casanova, sólo existe como representación, como «la imagen de la sustancia homogénea y universal del Pueblo, al que da forma y debe a su vez suponer como la condición que opera en ella» (2020, p.99), es decir, que *Pueblo* como modelo trascendental es invisible y no tiene figura, y sólo existe en tanto se le da forma concreta, lo que en la revuelta es la forma del carnaval.

Para hacer visible aquel modelo trascendental, invisible y sin figura del *Pueblo*, la revuelta recurre a llenar el espacio público con toda gama de simbologías, iconografías, y figuras de fuentes múltiples, heterogéneas, y contradictorias entre sí, las cuales aparecen como fragmentos que en su conjunto componen y hacen visible la figura invisible de lo popular. En este sentido, la forma carnavalesca degrada la forma trascendental de *Pueblo* en las múltiples imágenes que dominan el imaginario popular, a costa de desplazar el

---

<sup>38</sup> [Twitter.com/@sebastiapiñera](https://twitter.com/@sebastiapiñera). 25/10/2019.  
<https://x.com/sebastianpinera/status/1187887888069025794?s=20>

principio de identidad por el principio carnavalesco de la «metamorfosis inacabada», haciendo del principio de apariencia del *Pueblo* la diferencia.

Es en la forma en que el carnaval abarca toda imagen e invita toda diferencia que este hace visible la imagen-pueblo, teniendo por única otredad irreductible al gobierno y su orden simbólico. De esta manera, en el carnaval conviven imaginarios que van de figuras consagradas del imaginario político chileno, pasando a simbología política de movimientos emergentes como la *wenüfoye* mapuche, banderas feministas o de disidencias sexuales, hasta personajes de ficción propios de las industrias culturales de Estados Unidos y Japón, junto con expresiones locales como la cultura de barras bravas o símbolos como el «Negro Matapacos». Cada imaginario que se suma al carnaval contribuye a la composición coral de la imagen-pueblo, la cual, por la naturaleza de «metamorfosis inacabada» del esquematismo carnavalesco está constantemente diferenciándose de sí misma.

Cada día que transcurre en la revuelta se vuelve a producir, y cada vez es distinta, se le agregan nuevos elementos, nuevos grupos se toman el protagonismo en la calle. En términos de estrategia de visibilidad, las manifestaciones masivas se entienden dentro de un esfuerzo por producir visualmente aquella abstracción llamada *Pueblo* desde la presencia de una infinidad de identidades e imágenes, lo que permite que movimientos como el mapuche, feminista y de disidencias sexuales puedan tomar protagonismo en la apariencia de ese «todos» que se alza como imagen soberana.

Entre los grupos feministas esta visibilización se dio de la mano de la práctica de la performance. Agrupaciones como La Yeguada Latinoamericana, visibilizan sus críticas a la violencia patriarcal de instituciones policiales, eclesiásticas y estatales (Llanos, 2021) a través de performance como «Orden y Patria» y «Estado de emergencia». Mientras que, para el movimiento mapuche obtuvo visibilidad de la presencia de la bandera *wenüfoye*, puesta de rehues en las plazas y una gran cantidad de simbología vinculada al Ad Mapu (Alvarado, 2020). En particular, los imaginarios indigenistas fueron protagonistas de actos iconoclasia como el derribo de las estatuas de protagonistas de procesos chilenos de colonización, como Cornelio Saavedra.



Figura 9: @Archivando\_Chile. <https://t.me/c/1886933241/11>

Los casos de iconoclasia anti-colonial son interesantes en tanto delatan un reverso «iconófilo» del carnaval, pues, además de destruir el símbolo colonial, como el Francisco de Aguirre emplazado en La Serena, en su plinto se erige un contra-símbolo, una representación de una mujer diaguita que toma su lugar. Esta iconofilia se puede percibir en el caso de la estatua de Caupolicán en Temuco, la cual es intervenida poniéndole una *wenufoye* en una mano, y la cabeza de una estatua de oficial de ejercito aledaña en la otra, o en el caso de la estatua de Lautaro en Concepción, ante la cual se lleva el cuerpo degradado de la estatua de Pedro de Valdivia, simbolizando el triunfo simbólico del pueblo mapuche sobre la colonización.

Pero estos movimientos identitarios no monopolizan la producción simbólica de la imagen-pueblo. Las barras bravas<sup>39</sup>, por ejemplo, se destacan como agrupaciones cuya presencia determina la imagen de masividad de las manifestaciones. Sus banderas, heráldicas y tradiciones propias del campo de juego se confunden con las formas de protesta carnavalesca, y el simbolismo de la tregua entre las tres mayores barras en favor de reflejar el sentido de unidad generado por la revuelta, son parte importante de la apariencia de unidad que constituye la imagen-pueblo. Por otro lado, si bien los partidos políticos tradicionales son identificados con el sistema neoliberal que se rechaza, referentes históricos como Salvador Allende, Víctor Jara, Gabriela Mistral y Gladys Marín, aparecen plasmados en los grafitis o banderas por todo el carnaval. La memoria de la Unidad Popular y la resistencia a la dictadura resuena en el cancionero que se hace presente en las manifestaciones, siendo El Derecho de vivir en Paz<sup>40</sup>, de Víctor Jara, y El baile de los que sobran, de Los prisioneros, elementos inescapables del paisaje audiovisual de la revuelta. Por último, se tiene que tomar en cuenta la iconografía popular, de entre la cual destaca como santo patrón de las protestas y las marchas el «Negro Matapaco», un perro negro con un pañuelo rojo que ganó notoriedad durante las varias manifestaciones estudiantiles de la última década, en las cuales destacaba por su antagonismo a las fuerzas policiales y su «apañe» con los estudiantes. La iconicidad del «Negro Matapacos» tiene expresión en todo tipo de imágenes: grafitis como los de Caiozzama o en una estatua gigante, obra de Marcel Solá (de Vivanco, 2021), llegando a extenderse por capitales del mundo como México DF, Tokio y Nueva York.

---

<sup>39</sup> @bilingualshitposting. 28/10/2019. [https://t.me/shit\\_posting\\_memes/12802](https://t.me/shit_posting_memes/12802)

<sup>40</sup> @Archivando\_Chile. 25/10/2019. <https://t.me/c/1886933241/5>



Figura 10: @bilingualshitposting. Telegram/Instagram

Demasiados iconos, símbolos e imágenes aparecen en el carnaval como para profundizar demasiado en cada uno, la imagen-pueblo se compone de la apariencia que abarca todas estas diferencias en la constante metamorfosis de la multitud. El sentido unificador de esa multitud que constantemente se diferencia de sí misma, aquel modelo invisible que encarna en cada diferencia presente en el carnaval, aparece capturado en imagen gracias a tecnologías visuales que logran abarcar la magnitud completa de la revuelta, o a través de técnicas como la *anamorfosis* que hace ver, en un instante preciso del devenir de la manifestación, en una perspectiva privilegiada, cómo del caos carnavalesco – el humo, las banderas, las multitudes subidas a la estatua de Baquedano y el atardecer de fondo–, emerge una imagen de un «todos» que hace visible al *Pueblo*. Tal es la fotografía de Susana Herrera, aquella «imagen de todos». Dentro de las imágenes más valoradas de la

jornada del 25 de octubre, esta fotografía visibiliza la revuelta como un horizonte utópico que comparten las diferentes identidades que componen al *Pueblo*.

La constitución de la noción de un «todos», sin embargo, presenta problemáticas propias de la aporía del *Pueblo* y su representación (Casanova, 2020). Claramente el «todos» que compone la visualidad carnavalesca de la revuelta se constituye desde una exclusión crucial: la de las fuerzas del orden, el gobierno, los medios, los partidos políticos. Los *poderes serios* son excluidos del carnaval y, por ende, del pueblo y son sujetos a la destrucción simbólica, a la iconoclasia y «extirpación de idolatrías». Las figuras públicas de personajes como Sebastián Piñera, e incluso figuras menores de la política derechista como Camila Flores, son pública y simbólicamente humilladas, antagonizadas como contrarias a la voluntad popular. Representaciones de estas figuras son destruidas o ridiculizadas, y sus nombres calumniados e insultados. Carabineros como institución es abiertamente combatida, en las calles y en imágenes, al punto en que cuando una bomba molotov golpea a una carabinera, la acción es celebrada.

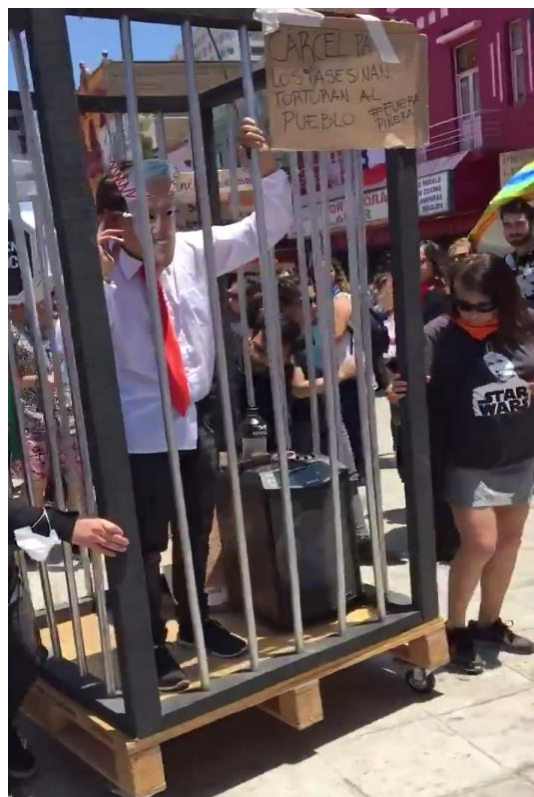


Figura 11: @Archivando\_Chile. Telegram. <https://t.me/ArchivandoChile/1926>

Por otro lado, al producirse una imagen de la apariencia del *pueblo* esta se integra a los procesos de valorización del espectáculo digital. Constituir el *poder visible* de la imagen-pueblo implica la producción pletórica de imágenes, en la cual la simbología de las diferentes identidades y movimientos que concurren al carnaval se vuelven valores equivalentes dentro de la producción del *pueblo en general*. Las condiciones de producción de la estrategia de visibilizar la apariencia del *pueblo* a través de manifestaciones masivas y una visualidad carnavalesca implica una división de trabajo de miles de personas que en conjunto dan forma a la imagen-pueblo, ya sea apareciendo en la imagen o siendo quien la produce. El fotógrafo Fernando Prado logra captar esta dimensión inherente a la revuelta en su fotografía del 8 de noviembre, basada en la «imagen de todos» de Hidalgo. En esta fotografía se destaca la presencia de cámaras, celulares, pantallas brillando en el paisaje carnavalesco del *pueblo*, aparatos que cristalizan el momento en *image-files*, produciendo digitalmente la imagen-pueblo en la pantalla.



Figura 12: Fernando Prado

La producción visual del *pueblo* abstrae las diferencias entre las diferentes apariencias de los grupos y movimientos que concurren al carnaval, volviéndolas

equivalentes en el proceso de producción de la imagen-pueblo. Banderas mapuches, chilenas, feministas y de Colo Colo; disfraces de Spiderman, de Naruto o de alienígenas; performances feministas o de disidencias sexuales; todas estas figuras se vuelven fragmentos particulares de la totalidad abstracta del *pueblo*. La manera en que determinan la apariencia de esta totalidad es la medida que se hacen visibles, las imágenes que más circulación y visibilidad adquieren son las que definen la apariencia del *pueblo* en la pantalla. Esto permite a los medios de comunicación, como se mencionó anteriormente, intervenir en la apariencia del pueblo desde la visibilidad de sus imágenes, definiendo prácticas políticas aceptables e inaceptables según los principios de la democracia limitada, pero también genera oportunidades de capitalización para quienes se posicionan como representantes de la imagen-pueblo. Así como se constituye un espacio de visibilidad para movimientos políticos y sociales, este espacio también se abre a estrategias *individuales* de visibilidad donde sujetos se producen visualmente a sí mismos como parte o figuras representativas del *pueblo*, lo que luego se traduce en un posicionamiento mediático en redes o posicionamiento político.

Visto desde la producción visual, el territorio que constituye el carnaval aparece como un espacio productivo donde el tiempo y trabajo de millones de personas son puestos a producir la apariencia del *pueblo* que tan rápido como aparece se fetichiza en el rastro de imágenes digitales que lo hacen mediatamente visible. Estas imágenes constituyen un valor que ciertamente permite perturbar al control visual gubernamental, haciendo aparente una imagen-pueblo confrontada con los imperativos de la *razón de Estado*, sin embargo, con la producción de este valor surge el problema de su apropiación. Giovanna Grandón, la «Tía Pikachu», ha logrado amasar más de 106 mil seguidores en su cuenta de Instagram @bailapikachu.oficial, lo que luego tradujo en una carrera política como constituyente del fallido primer proceso constitucional, todo sobre la base de un clip donde se cae vestida de Pokémon. Rodrigo «Pelado» Rojas Vade es otro caso de una personalidad del «estallido social» que llegó a participar del proceso constituyente, en su caso ganó notoriedad gracias a fotografías de él manifestándose en contra del sistema privado de salud aparentando tener cáncer terminal. Meses después se descubrió que habría falseado su enfermedad, y se vio obligado a renunciar a la Convención.



Casos como estos muestran la manera en que el carnaval constituye un espacio propicio para la apropiación del valor visual de la revuelta. La dinámica de estetización y simulación que constituye el carnaval facilita aún más la fetichización de sus imágenes, la ficcionalización de la verdad popular que pretende encarnar. La «metamorfosis inacabada» del carnaval asegura que este siempre se está falseando, siempre esta transitando de una forma a otra, desechando la anterior sin mayor problema. La coagulación de esta metamorfosis en imágenes digitales la vuelve susceptible de fetichización y falseamiento, pues se separa la apariencia del *pueblo* de su modo de aparecer, es decir, se separa la imagen-pueblo del trabajo puesto en su producción, volviéndola susceptible de ser apropiada por quienes se posicionan como sus representantes.



Figura 12: @Archivando\_Chile. Telegram. <https://t.me/c/1886933241/124>

### 3.3 Esquema visual maquínico

Hasta acá hemos analizado esquemas visuales aún centrados en la mirada o visibilidad de sujetos humanos, quienes son centrales tanto en el trabajo puesto en la producción de la imagen, como en el valor que esta hace visible. En cambio, en el siguiente apartado se analizará la visualidad desde el esquema maquínico, poniendo énfasis en las nuevas capacidades visuales que aportan diferentes maquinarias en el contexto de la revuelta. Para empezar, una de las más importantes de estas maquinarias es Galería CIMA, colectivo que registra las manifestaciones en «Plaza de la Dignidad» desde un punto privilegiado, uno de los edificios circundantes al «epicentro de la revuelta» ubicado en calle Merced 22, a sólo pasos de la plaza. Hoy Galería CIMA alberga una serie de actividades y obras alrededor de la producción artísticas en torno a la revuelta, las cuales le permiten un grado de financiamiento junto con donaciones, las que, según sus comunicados, se hace necesario para mantener la galería a flote frente a presiones gubernamentales<sup>41</sup>. Las transmisiones de este colectivo tienen una duración que ronda entre las ocho y diez horas, y muestran una toma fija del espacio de Plaza Baquedano que logra abarcar desde el costado

---

<sup>41</sup> ¡NECESITAMOS TU APOYO PARA CONTINUAR CON NUESTRA CÁMARA EN VIVO!

OBSERVAR, COMUNICAR Y PERSISTIR ES UN ACTO DE RESISTENCIA

Queridxs amigxs,

La difícil situación que nos ha golpeado como humanidad sumado a los acontecimientos históricos que están redefiniendo el futuro de Chile y de la nueva Plaza de la Dignidad, nos ha hecho enfrentar un escenario muy difícil, donde hemos subsistido gracias a la fuerza que nos impulsa a seguir adelante con este proyecto y el generoso aporte de quienes nos han acompañado incondicionalmente.

Gracias a sus donaciones voluntarias hemos logrado mantener el espacio, continuar con la transmisión en vivo 24/7 de plaza Dignidad y retomar nuestra labor de agente cultural mediante nuestra primera producción audiovisual "Otoño en Silencio". Los ocho episodios están disponibles en nuestro canal de YouTube, donde además podrás encontrar más de 1.200 videos que registran más de 10.000 horas de grabación sobre la principal vista de la Zona Cero de Santiago, incluyendo grandes hitos como el 8M, Año Nuevo y la marcha más grande de Chile.

Dada la incertidumbre de nuestro contexto, aún no podemos programar nuestra reapertura y las actividades que constituían nuestro principal ingreso económico, por lo que aún necesitamos de su ayuda para mantenernos en resistencia. Te invitamos a colaborar con Galería CIMA, para que podamos seguir informando y visibilizando a través de la cultura y el arte.

¡Muchas Gracias!

En:

<https://www.youtube.com/watch?v=SEXkoR9AqW4&list=PLoBI2QbPmK5NPbS4xIKTeq7rmQ98B0sVd&index=6>

norte del río Mapocho hasta el teatro de la Universidad de Chile. Estas son accesibles a través de su canal de YouTube, plataforma por donde se transmite, llegando a amasar entre 200.000 y 400.000 visualizaciones entre los diferentes videos.

¿Qué valor tiene una toma estática de un espacio por horas y horas? ¿Qué es lo que hace relevante esta visualidad a la revuelta? En su ensayo sobre imágenes del estallido social, Cesar Castillo le atribuye a la transmisión que produce Galería CIMA de la «Plaza de la Dignidad» un valor simbólico de «reafirmación de un estado de cosas suspendido» (2020, p. 75), enfatizando la temporalidad del presente de la transmisión, una contingencia abierta a la modificación de esta. En este sentido, Galería CIMA constituye un campo de visualización donde toma apariencia el estado de la revuelta –por lo menos para la ciudad de Santiago– y produce un espacio privilegiado para las estrategias de visibilidad que caracterizan las formas políticas presentes en el «estallido».

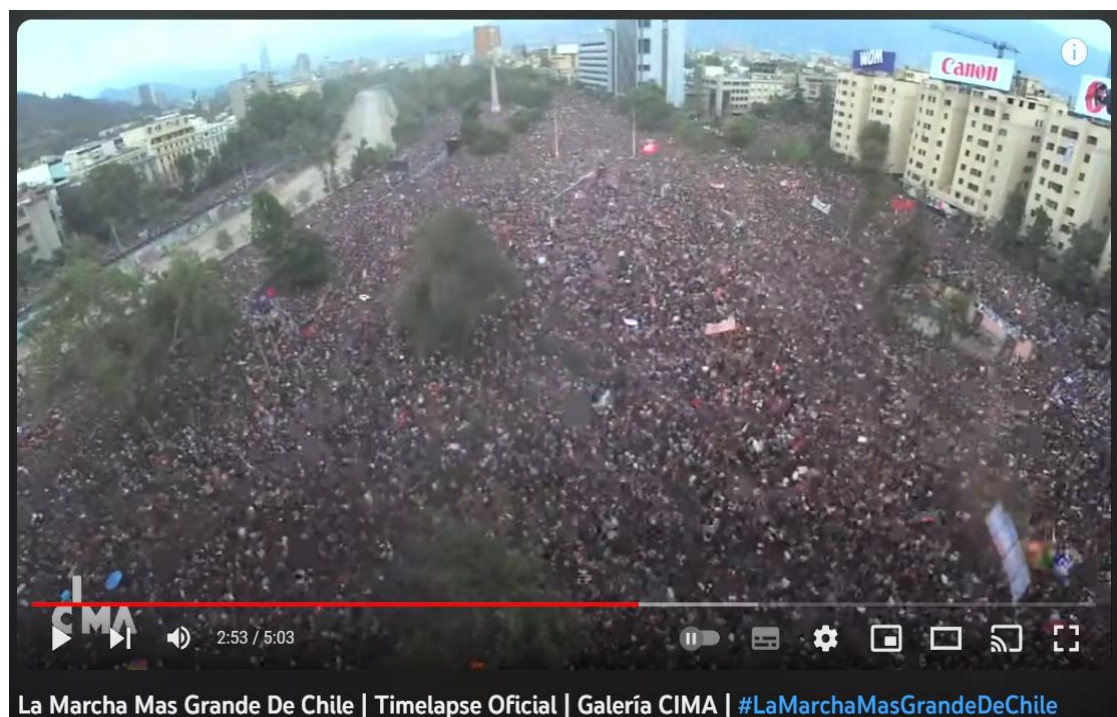


Figura 13: @Galeria CIMA. YouTube.

La importancia de este campo de visualización se expresa en la marcha del 25 de octubre, cuando se produce la «marcha más grande la historia», y se despliega la bandera

con las frases «no estamos en guerra» y «renuncia Piñera», imágenes que son captadas y vueltas icónicas por la transmisión de Galería CIMA. Pero, además, como dice Castillo, esta transmisión produjo una cobertura privilegiada de la marcha pues es capaz de captar la masividad del momento, cuestión que se vuelve imposible para las transmisiones televisivas, que no logran capturar esta masividad desde sus lógicas «del “en vivo” televisivo y su comentario» (2020b, p.75). Así, Canal 13 intenta colgarse de la transmisión de Galería CIMA durante la «marcha más grande», a lo que el colectivo respondió tapando el lente de la cámara con un cartel que leía «Canales de tv colgándose a nuestra señal sin autorización», interrumpiendo la visualización.

Como ilustra el ejemplo anterior, maquinarias como Galería CIMA muestran una economía alternativa al capital mediático tradicional, la cual no sólo constituye una circulación minorizada frente a la televisión y la prensa constituida, sino que produce una visualidad que llega a ser hegemónica. El valor concreto de las transmisiones de «Plaza de la Dignidad» es la visualización de un espacio que constata el «estado de la revuelta», el que a su vez tiene un valor abstracto en la visibilidad que adquiere, volviéndolas competitivas en la producción visual de la revuelta. De esta manera, se puede argumentar que esta maquinaria funciona como un capital técnico que participa en la construcción iconográfica de «Plaza de la Dignidad» como epicentro de la revuelta, más allá de su valor concreto de intersección vial de la capital y de su valor simbólico como centro de manifestaciones políticas, más bien en la apariencia de la revuelta en «tiempo real» y su visibilidad en un espacio simbólicamente privilegiado.

Anteriormente, en el análisis de la economía carnavalesca, se habló de la puesta en escena, entonces, ¿acaso este campo de visibilidad no constituye un escenario para esa apuesta performática? Para Castillo la reafirmación del estado de la revuelta pasa por ver llena la plaza, y en ese *llenar la plaza* ya se aprecia el valor simbólico de la transmisión de Galería CIMA, lo que en su reproducción constituye una rutina del acontecimiento, que en estas imágenes sólo presenta una reunión de una masa determinada de individuos. Aquí es donde se debe cuidar la distancia cualitativa entre la economía visual carnavalesca de la maquínica, pues la primera encarna valor en la diferencia, en la multiplicidad de imaginarios que confluyen y se confunden en el festejo popular, mientras que la segunda, la

maquina visual constituye un espacio de visibilidad, una matriz, donde la diferencia particular queda subsumida en un «compacto» visual donde se vuelve indistinguible.

Esto es más evidente con las imágenes de drone de la marcha del 25 de octubre, cuyo valor descansa en la capacidad de capturar la masividad de la manifestación desde una perspectiva privilegiada, una «mirada desde los cielos». Esta capacidad disputa el monopolio televisivo y policial de la visualización aérea, y las imágenes que producen permiten constatar «objetivamente» la masividad de la manifestación. Aquí se da una sutil disputa por la apariencia de la revuelta, pues los aparatos ideológicos no son los únicos con la capacidad técnica de constatar una cantidad «objetiva» de participantes de la manifestación, pues las imágenes de drone posibilitan a sus productores individuales, y al esfuerzo colectivo de quienes tienen acceso a estas imágenes vía su circulación digital, generar cálculos geométricos de la masividad de las marchas. De hecho, estudios como el de Moafi (2021) toman las transmisiones de Galería CIMA para calcular el uso de gas lacrimógeno utilizado por carabineros, permitiendo a la revuelta tener un cálculo propio del alcance de la represión sobre las manifestaciones.

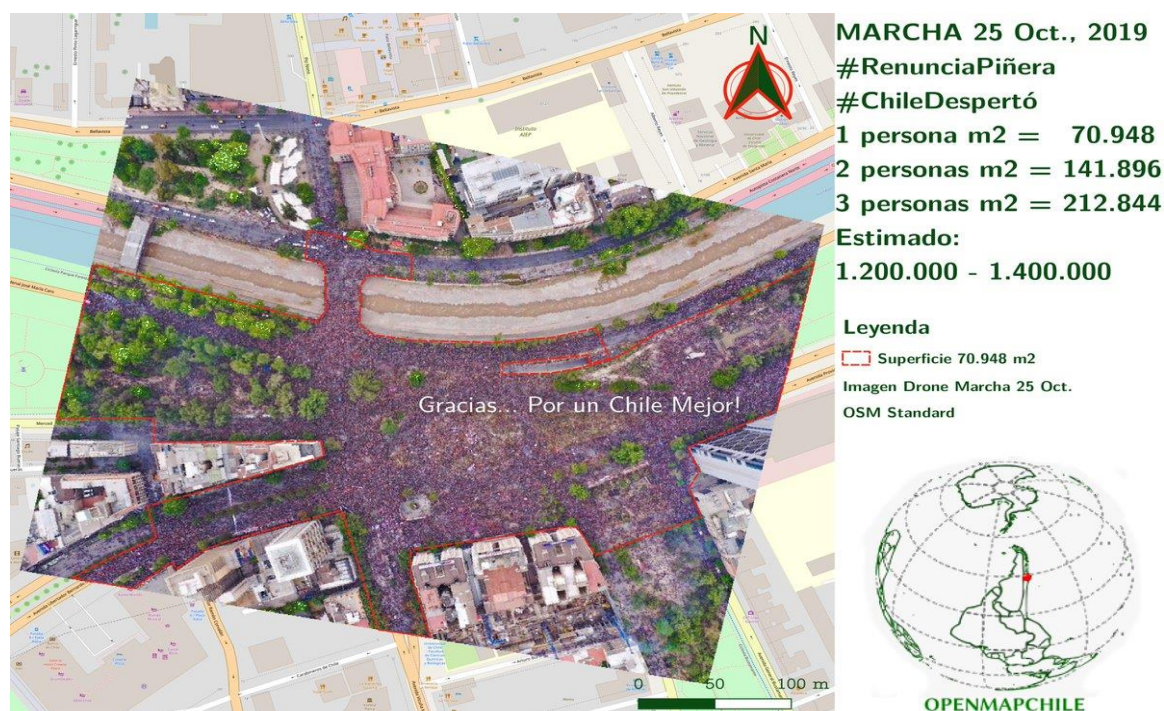


Figura 14: @Archivando\_Chile. 1/11/2019. <https://t.me/c/1706724563/38>

Se puede apreciar que en el esquema maquínico, las manifestaciones tienden a una cuantificación de su valor visual, contribuyendo a la reducción cualitativa de las diferencias en unidades cuantitativas de un conjunto mayor que las reúne. Esto se puede ver en las imágenes tipo *time-lapse* que se generan de tomas estáticas como las de Galería CIMA, que son postproducciones de registros de larga duración que se les acelera para mostrar el paso de una multitud sobre un espacio determinando, haciendo de un evento de varias horas un video de unos cuantos minutos<sup>42</sup>. La técnica del *time-lapse* permite visualizar el movimiento de la multitud, haciendo perceptibles flujos de la revuelta demasiado lentos para ser captados en la inmediatez del momento, acercando a la imagen de la revuelta a fenómenos rutinarios como la subida y bajada de las mareas, los movimientos astrológicos o el flujo de las urbes, que son los motivos recurrentes de este tipo de producción visual.

El campo visual que constituyen estas producciones visuales, entonces, se vuelve valiosa en tanto abre nuevas posibilidades de disputa por la representación de la revuelta frente a los aparatos gubernamentales, generando un campo de visibilidad donde el «pueblo» aparece, se observa y es observado. Proyectos como Galería CIMA describen una visualidad que, a pesar de su valor para la economía moral de la revuelta, no deja de ser panóptica en sus operaciones, lo cual hace eco de la vigilancia que produce la economía visual del testigo, y que en este caso presenta varias complejidades particulares, sobre todo cuando se considera la maquinaria visual que producen las cámaras CCTV.



Figura 15: @Archivando\_Chile

---

<sup>42</sup> @bilingualshitposting. 28/10/2019. <https://t.me/c/1706724563/16>

Así como el valor de evidencia que tienen las producidas bajo la economía del testigo, los registros producidos por cámaras de CCTV permiten constatar eventos cuya visibilidad es inconveniente para los dispositivos gubernamentales. Casos como un atropello a manifestantes<sup>43</sup> o una detención violenta<sup>44</sup> se aprecian en @Archivando\_Chile, pero hay un caso particular que ilustra bien el grado de vigilancia que se logra gracias a la visualidad maquínica. Este es el caso de un supuesto incendio en una sucursal bancaria en la comuna de Providencia, capturado en video por un manifestante y presentado por canal 24 horas de la mano de Matías del Río. El video muestra a una mujer que prende fuego al edificio y se retira lentamente, sin mayor reacción del resto de manifestantes. Ya inmediato el video llama la atención por la irregularidad del color y textura de las llamas, tanto así que rápidamente circulan explicaciones de cómo se falsearon digitalmente las llamas del video<sup>45</sup>, lo que se vino a confirmar con los registros de cámaras de seguridad al interior del banco<sup>46</sup>. Torpemente, canal 24 horas transmite un burdo montaje de unos «intramarchas» que es rápidamente recogido dentro de la economía visual y expuesto.

Lo que muestra este caso de montaje son las múltiples operaciones de análisis forense que se logra gracias a las maquinarias visuales que permite una deconstrucción y exposición del artificio, todo a base de imágenes que se hacen circular digitalmente y son trabajadas colectiva y descentralizadamente. Dicho esto, ¿qué se puede decir sobre la ausencia de imágenes captadas por las cámaras de seguridad del metro?

Sin tratar de litigar sobre la autoría de los incendios, es un hecho que el acceso a estas imágenes ha sido foco de controversia, como bien muestran las investigaciones de Josefa Barraza (2023). En 2019, la vigilancia maquínica del metro se llevaba a cabo por dos sistemas: Venus y Júpiter, siendo el primero el que abarcaba la mayoría de las estaciones, de la línea 2 a la 5, contando con más de mil cámaras que trabajaban 24 horas al día (2023). Estas cámaras transmitían sus registros al edificio SEAT en la Alameda, donde estos se grababan a través de DVR y se almacenaban, es decir, que a pesar del incendio en las estaciones, los registros se preservaron, de hecho fueron utilizados como evidencia en los

---

<sup>43</sup> @Archivando\_Chile. 22/10/2019. <https://archive.fo/aZJDb>

<sup>44</sup> [Twitter.com/@PelayoCG](https://twitter.com/PelayoCG). 23/10/2019. <https://twitter.com/PelayoCG/status/1187033616435568640>

<sup>45</sup> @Archivando\_Chile. 11/10/2019. <https://t.me/ArchivandoChile/3356>

<sup>46</sup> @Archivando\_Chile. 11/10/2019. <https://t.me/c/1706724563/9>

casos en que se detuvo a los supuestos culpables del delito, a pesar de que, como evidencia la investigación de Barraza (2023), carabineros hizo un cuestionable labor en la identificación de los culpables, como se evidencia en el informe forense.

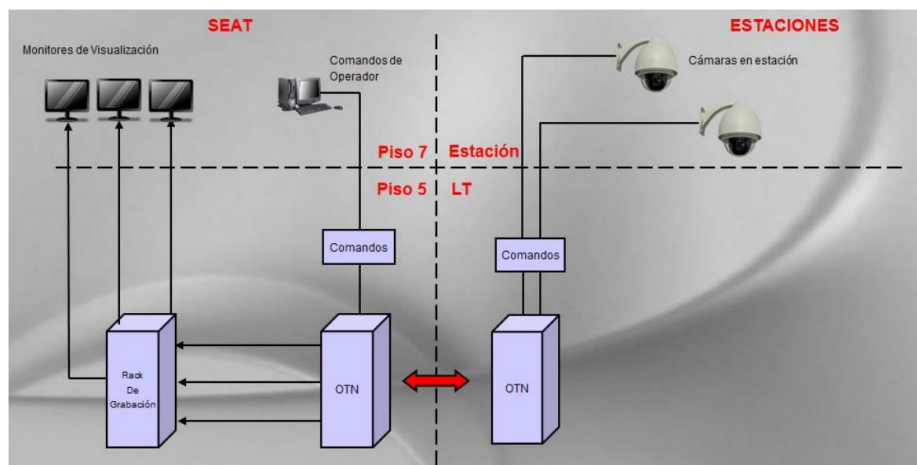


Figura 15: Diagrama de funcionamiento del sistema vigilancia de metro<sup>47</sup>.

¿Qué efecto tiene la ausencia de estas imágenes sobre la economía visual? En primer lugar, como se aprecia en la producción de «imágenes-testigo», su ausencia contribuye al sentido de sospecha que atraviesa la revuelta. La autoría del siniestro queda abierta para ser imaginada desde las distintas conjeturas que surgen a medida que avanza el estallido: fueron los «pacos», fueron encapuchados, fueron agentes foráneos intentando derrocar a Piñera. Más allá de la sospecha, no obstante, la pregunta por la evidencia de los incendios del metro constituye un campo de opacidad, algo así como lo opuesto al campo visible que constituyen maquinarias como Galería CIMA. La falta de acceso a imágenes que se tiene conciencia que existen compone un campo visual negativo, opaco e inverificable por naturaleza, que se abre a la especulación. La indeterminación permite al Estado atribuir culpabilidad a quien estima conveniente, apoyado en el secreto de Estado (Barraza, 2023) para hacer uso de lo *no-visto* en la construcción de un discurso de «guerra» y de amenazas de figuras enemigas.

<sup>47</sup> Documento accedido por ley de transparencia por Josefa Barraza, mediante oficio N°AN001T0014477 del Portal de Transparencia del Estado para el organismo Subsecretaría de Transportes (MTT). Link: [https://www.camara.cl/verDoc.aspx?prmID=259514&prmTipo=DOCUMENTO\\_COMISION](https://www.camara.cl/verDoc.aspx?prmID=259514&prmTipo=DOCUMENTO_COMISION)



Pero aparte de las maquinarias visuales de vigilancia y registro, durante la revuelta se despliegan producciones maquínicas de imágenes que intervienen lumínicamente el espacio, como es el caso de Delight Lab. Este colectivo integrado por Andrea y Octavio Gana, activo desde 2009, se integra a la revuelta de la mano de intervenciones nocturnas sobre el edificio de Telefónica en las inmediaciones de «Plaza de la Dignidad», en cuya superficie plasman mensajes y consignas simples con el poder de una potente maquinaria lumínica, cuya escala asciende su mensaje por sobre el nivel de la calle interviniendo el horizonte urbano. Hay que decir que previo o en simultáneo a la aparición de las proyecciones de Delight Lab se pueden encontrar usos similares de proyecciones lumínicas sobre edificios<sup>48</sup>, pero, en particular, este colectivo se vuelve icónico gracias a la capacidad técnica de su maquinaria de cubrir una parte importante del lado del edificio de Telefónica, en el epicentro simbólico de la revuelta. Según Ignacio Szmulewicz, el poder de estas proyecciones «está en el poder de la palabra más que en el *détournement* de la imagen» (2021, p.174), en tanto se privilegia una estrategia fundada en un preciso uso de determinadas palabras que interviene e interrumpen el discurso oficial con un lenguaje que pretende encarnar la economía moral de la revuelta. No obstante, la insistencia de la iconicidad de las proyecciones lumínicas por parte de Szmulewicz presenta una tensión entre la potencia de la palabra y el efecto de la imagen, pues ¿qué sería primero, el discurso o de la luminosidad que lo hace visible?

Delight Lab salta a la fama con sus primeras proyecciones en la revuelta entre el 19 y 25 de octubre, proyectando algunos de palabras como DIGNIDAD, así como rostros de víctimas de violencia estatal que ya habían fallecido para esas fechas<sup>49</sup>. La contundencia de su mensaje, aparte de evocar la «voz» de la revuelta, descansa en el gesto de poder intervenir de tal manera sobre el espacio de lo visible, en contra de los controles gubernamentales. Si la revuelta implica una ocupación disruptiva del espacio de la ciudad por parte la población, las proyecciones de Delight Lab suponen una ocupación disruptiva de la superficie del paisaje urbano donde se visibilizan las consignas de la revuelta. En la medida en que el discurso gubernamental, sobre todo en los primeros días de la revuelta,

---

<sup>48</sup> @bilingualshitposting. 18/10/2019. <https://t.me/c/1706724563/83>

<sup>49</sup> Twitter.com/karenglavic. 23/10/2019. <https://twitter.com/karenglavic/status/1187176155864059904>

impone una lógica belicista e inapelable sobre la revuelta, la capacidad de hacer visible un discurso contrario describe un gesto iconoclasta, pues quiebra visualmente el discurso de unidad nacional que busca producir el gobierno con la visibilización de una contradicción.



Figura 16: @karenglavic. Twitter.

En este sentido el valor de las proyecciones de Delight Lab yace en la capacidad de visibilizar una respuesta contraria a los intentos de unificación discursiva del gobierno, que buscaba imponer una visión monológica de la revuelta que culpaba del conflicto a la figura vacía de un enemigo invisible, o en una categoría abstracta de violencia. Como el caso de Galería CIMA, Delight Lab dota de una infraestructura visual a la economía moral de la revuelta que le permite competir con los aparatos gubernamentales en la producción visual del acontecimiento, contribuyendo a su construcción iconográfica propia. Consideradas desde su valor a la economía moral de la revuelta, las maquinas componen un campo de visibilidad aumentada que contribuye significativamente en cómo se percibe la revuelta y

las palabras que enmarcan sintetizan su heterogeneidad discursiva, contribuyendo a la producción de una imagen propia del «estallido».

No obstante, la naturaleza instrumental de estas imágenes, de todas formas, las hacen susceptibles a fetichización y operatividad dentro de dispositivos gubernamentales. En gran medida las maquinarias visuales permiten una producción espectacular que se alinea con los valores de la economía moral de la revuelta, pero no deja de inscribirse en los nuevos desarrollos de la economía política de la imagen. Probablemente la percepción aumentada de la revuelta a partir de Galería CIMA o la capacidad de intervención simbólica de Delight Lab no estaban dentro de los cálculos del control gubernamental, por lo que su novedad se inscribe dentro de la economía moral de la revuelta, pero la producción maquínica también incluye maquinarias visuales que componen un campo de vigilancia perpetuo, sobre todo si se considera el creciente uso de drones, los cuales durante la revuelta ya son identificados como entes vigilantes, como bien comenta Castillo (2020). El *scanscape* del que habla Mike Davis (1993) para describir la vigilancia en Los Ángeles es una realidad que está presente en la revuelta, sobre todo si se consideran los juicios contra detenidos por ataques al metro durante la revuelta, haciendo de Galería CIMA una forma más o menos benigna de una tendencia generalizada hacia la vigilancia. E incluso en este caso más benigno, el fetiche de la mirada maquínica tiende a privilegiar el *llenar un espacio observado* como acción política, donde la falta de reconocimiento institucional se colma con un reconocimiento ante el ojo objetivo de la máquina.

El reverso de esta vigilancia perpetua es el acceso a su visualización, el derecho de mirada como lo describe Cristian Gómez-Moya (2012), lo que nos presenta con el problema del manejo gubernamental sobre lo visto y lo no-visto. Como pasa con el caso del incendio del metro, la obstaculización al acceso de registros de vigilancia produce espacios opacos que escapan al ojo público, pero que se sabe visibles. Estos espacios son objeto de especulaciones, más cuando se proyecta un alto valor en la información contenida en las imágenes fuera del escrutinio público, lo que contribuye a imaginaciones conspirativas y especulaciones sobre operaciones no-visibles de los aparatos del Estado. En el caso de los siniestros que afectaron al sistema de metro, la explicación más acabada de estas especulaciones viene de la mano de los «Núcleos Antagónicos de la Nueva Guerrilla

Urbana» (NANGU), supuesto colectivo anarquista que describe los incendios como ataques de «falsa bandera» perpetrados por los servicios de inteligencia chilenos para justificar la ampliación de sus facultades (NANGU, 2019). En el otro lado del espectro político, Sebastián Piñera recientemente ha tratado de caracterizar la revuelta como un «golpe de estado no convencional», aprovechándose de declaraciones de figuras del Partido Comunista y la incertidumbre no resuelta en torno al caso de lo metro. En ambos casos, vemos como la vigilancia aumentada, paradójicamente, tiende hacia una fetichización de lo no-visto y del valor de lo cubierto e inaccesible, lo que permite la producción especulativos de discursos que se apoyan en las opacidades de la imagen de la revuelta.

En última instancia, el análisis de imágenes desde el esquema maquínico da cuenta de nuevos campos de visibilidad e intervención visual que se incorporan al conflicto social. En el contexto de la revuelta, estas nuevas dimensiones que abren las capacidades de las maquinarias visuales permiten visibilizar de nuevas formas los valores de la economía moral de la revuelta, desde una infraestructura que le permite visibilizarse de manera autónoma a las coberturas mediáticas tradicionales.

### **3.4 Esquema visual memético:**

Si, como se vio en el apartado anterior, el esquema visual maquínico da cuenta de formas alternativas de visibilidad, por fuera de los poderes visibles y visuales del control gubernamental, el esquema memético conforma toda una forma de comunicación visual cuya circulación evade los dispositivos de control mediático establecidos, abriendo un espacio para la proliferación de nuevos lenguajes estético-políticos afines a la economía moral. La proliferación de estos lenguajes visuales, siguiendo la «semiótica de la revuelta» que plantea Foucault (2018), dan indicios de los valores que expresan ánimos de deslegitimación de figuras políticas y desacralización de instituciones, valores que se cargan a los memes de significado y motivan su propagación. José Ignacio Pérez (2021), en su investigación sobre el uso de memes durante la revuelta, plantea que los memes contribuyen a un arma de deslegitimación contra el gobierno a través de la propagación de discursos humorísticos, destacando técnicas como la comparación, exposición, ironía e ilustración para representar de manera negativa a las figuras gubernamentales más

importantes como Sebastián Piñera o Gonzalo Blumel. Pero como se verá a continuación, los memes describen una comunicación visual que afecta más allá de la deslegitimación a través del discurso y el humor, contribuyendo, más bien, a la disputa por los modos de visibilidad y visualidad de la revuelta.

La circulación de memes se da principalmente de la mano de *páginas de memes*, cuentas de distintas redes sociales dedicadas exclusivamente a la distribución memética, cuentas de Instagram como @memercurio2.0, @memes.sovieticoss y @chilewebeomeme, amasan varios miles de seguidores, lo que las hace fuentes principales de este análisis. En general estas páginas son anónimas, siendo administradas por un grupo de usuarios que reciben y «postean» memes con una línea estética y humorística similar. Se analizaron 10 páginas<sup>50</sup>, de las cuales se puede distinguir distintos niveles de politización, los cuales describen un espectro que va desde páginas desprovistas de un discurso político explícito a cuentas con claros posicionamientos frente a la revuelta, los medios de comunicación y las fuerzas policiales.

Entrando en el proceso de producción, los memes analizados presentan diferencias en su composición, a saber, que entre estos se pueden observar memes con un nivel mínimo de elaboración los cuales recurren a modelos preestablecidos del repertorio memético, hasta memes que suponen la producción de una imagen completamente original. Las diferencias de composición se condicen con diferentes niveles de expresividad y especificidad, pero el rasgo común a todos los memes es la práctica de extraer sucesos o anécdotas del quehacer de la revuelta para resignificarlos de manera humorística e irónica, describiendo un proceso de acumulación y unión de diferentes sucesos que dominan la actualidad.

---

<sup>50</sup> T.me/bilingualshitposting. T.me/toque\_de\_memes. T.me/memesyotros.  
@memes.sovieticoss.@chilewebeomemes. @memercurio2.0. @memelitantes.  
@memesdeliberacion.popular. @piolamemes. @cursedin.



Figura 15: @memesyotros

La forma más simple de producción memética que se puede apreciar en la revuelta es aquella que recurre exclusivamente al repertorio expresivo preestablecido para comentar un aspecto de la actualidad de la revuelta. El repertorio varía entre páginas de memes, las que comparten referencias generales como personalidades de la farándula y política chilena, y personajes de ficción como el Joker, Los Simpsons, y shows de anime, etc. Este recurso permite la producción de mensajes simples e inteligibles, de bajo «costo de producción», aunque a su vez de bajo valor expresivo, en términos visuales y discursivos. En estos generalmente prima la efectividad del texto más que la expresividad de la imagen, y constituye la mayoría de la circulación de memes durante la revuelta.

La complejidad aumenta con la incorporación al repertorio expresivo de referentes visuales extraídos del propio «estallido», lo que va añadiendo capas de significación a la composición de los memes. Con el desarrollo de la revuelta se puede apreciar cómo se van formando diferentes memes producto de la acumulación y unificación de referencias, los cuales a su vez van mutando a medida que se avanza tiempo de la revuelta. Esta mutación va consolidando diferentes signos recurrentes dentro del lenguaje estético-político del meme para referir a distintos actores de la revuelta, como el caso del sombrero de carabineros. El uso del sombrero de carabineros supone una referencia simple que permite

personificar a la institución en diferentes modelos del repertorio memético los que en general resaltan su brutalidad, sus continuidades institucionales con la dictadura, su complicidad en casos de saqueo y de corrupción, y su rol como defensores de los intereses del gran empresariado.

Sin embargo, a lo largo de la revuelta se puede apreciar la emergencia de otro signo para referir a carabineros producto de la mutación memética, a saber, el mentholatum. El uso de esta referencia para representar a la institución policial está lejos de ser algo evidente. Este recurso emerge a partir de una rueda de prensa sobre el supuesto uso de drogas por parte de fuerzas especiales de carabineros durante las protestas. Ante la acusación de que carabineros estaba consumiendo cocaína durante sus labores de represión, la respuesta institucional fue que lo que estarían mostrando los videos era más bien el uso de mentholatum, dando pie al meme.

La acusación del abuso de cocaína por parte de las fuerzas militares y de orden durante la revuelta se había extendido desde un primer momento, contando ya con una sustancial variedad de memes al respecto. No parece exagerado plantear que, en parte, la explicación de carabineros responde a los memes que se burlaban de esta acusación, por lo que el meme del mentholatum describe un caso ejemplar de mutación memética a través de sus distintos momentos en la interacción entre actualidad y lenguaje memético, esto es, en primer lugar carabineros son registrados consumiendo estupefacientes durante las manifestaciones, esto es utilizado para producir memes al respecto, lo que a su vez incita una respuesta institucional, la que también se incorpora a la producción memética.

El signo del mentholatum también resalta el uso político de los memes en tanto medio de difamación contra poderes institucionales. Memes que utilizan la imagen de mentholatum para referir al abuso policial de sustancias durante la revuelta describen características de libelos como los describe Robert Darnton (2014), en tanto sirven de vehículos ideológicos basados en sucesos y figuras de naturaleza escandalosa para atacar a figuras políticas a través de la difamación y la calumnia con propósitos políticos.



Figura 17: @memes.sovieticoss

Cosa similar ocurre con el uso de la imagen del «chaleco amarillo». Esta es una importación de protestas del *Mouvement des gilets jaunes* en Francia durante el 2018 que en el contexto de la revuelta chilena es utilizado como distintivo por grupos heterogéneos que surgen con fines de resguardar la propiedad privada de negocios y supermercados, y que se ve asociado con grupos de extrema derecha, cuya expresión más radical en el estadounidense John Coby, sujeto que dispara a una multitud que se manifestaba en Viña del Mar. Como signo en el esquema memético, el chaleco amarillo sirve de indicador de oposición a la revuelta, lo que se extrapola a cualquier figura que se percibe como antagonista a las manifestaciones, se identifique o no con el movimiento de los chalecos amarillos. En torno a este signo, la memética de la revuelta reúne a figuras tan dispares como el periodista Matías del Río, el futbolista Arturo Vidal, a José Antonio Kast y, en algunos casos, al mismo Augusto Pinochet, identificándolos como objeto de burla por representar posiciones reaccionarias y, de manera similar al libelo dieciochesco, atacándolos con calumnias de impotencia sexual y homosexualidad.





Figura 17 y 18: @bilingualshitposting.

El carácter difamatorio de los memes que dominan la economía visual de la revuelta no necesariamente ataca figuras institucionales o políticas, como se puede apreciar con el caso del meme de «Karol Dance Degenerado». Este meme se puede reducir a un ataque a la reputación de Karol Lucero, figura televisiva objeto de críticas y «funas» por conductas sexuales inapropiadas, presentándolo en distintas variaciones de memes con el rotulo de degenerado, sin mucha mayor elaboración. La masificación de este me incito a Lucero a publicar un video tratando de responder a esta acusación, el cual fue, como la citada conferencia de prensa de carabineros, objeto de una mayor ridiculización memética, consolidándose como uno de los memes más diseminados a través de las páginas analizadas. Desde una perspectiva política, este meme se puede entender en el marco de las reivindicaciones feministas que se hacen patentes a nivel nacional a partir del «mayo feminista» de 2018, sin embargo, como unidades expresivas individuales, estos memes se reducen a ataques a la reputación de Lucero, sin mayor contenido discursivo sobre las razones detrás de la acusación de degeneración. En este sentido, el valor comunicativo de este tipo de meme radica en la reacción visceral que produce más que en los posibles discursos que pueda despertar en su público, aprovechándose de la animosidad popular que genera la figura en cuestión.

Caso similar ocurre con la figura de Camila Flores, Diputada de Renovación Nacional por el distrito n°6, de quien se hace una variedad inusitada de memes, siendo el

foco de la mayoría de los memes sobre figuras parlamentarias durante la revuelta. Flores ya se había destacado en la escena pública por su abierta defensa del legado de Pinochet y la dictadura, lo que la posicionaba como un blanco para los discursos que eclosionan durante la revuelta, aun siendo una figura relativamente menor en la derecha. Dichos como que la Brigada Ramona Parra y el Frente patriótico Manuel Rodríguez habrían asesinado gente durante el gobierno de la Unidad Popular ya la habían posicionado como una figura representativa de una derecha estereotípicamente ignorante y negacionista. Durante la revuelta, su imagen de ignorante es llevada al absurdo, como lo ilustra un meme que le atribuye declaraciones en contra de Víctor Jara donde lo tilda de terrorista, y eventualmente su representación memética muta hacía ridiculizaciones que atacan su extracción de clase media, y supuestos fetiches sexuales con osos de peluche.

Como se puede ver en los casos como el de Flores o Lucero, la difamación memética apunta a conductas de la vida privada de estas personas, utilizándolas para la producción de imágenes absurdas las cuales buscar dañar irreparablemente su reputación o legitimidad política. Estas reducciones al absurdo son transparentes ataques que no buscan establecer una crítica o comentario sobre estas figuras y su rol en la arquitectura social, más bien utilizan anécdotas de sus vidas privadas para «ficcionalizar» una imagen que genere rechazo, indignación o burla, otro aspecto que comparten con los libelos que estudia Darnton (2014). Estos casos se destacan, más que por su importancia en el devenir político de la revuelta, por lo ilustrativo de las dinámicas particulares de la producción memética en la revuelta, la cual más que crear una visualidad completamente nueva más bien transforma figuras de alta visibilidad bajos nuevos patrones dictados por los valores de la economía moral. Los ataques a Camila Flores son en apariencia arbitrarios, su rol en la revuelta es más bien secundario como actor político, sin embargo, su imagen es atacada por representar un recrudescimiento de posturas derechistas apologéticas del legado de la dictadura, como ilustran bien los posicionamientos de Flores previos al «Estallido Social». En este sentido, Camila Flores se presenta como un blanco privilegiado de la producción memética por ser un rostro visible de la reacción a la cual atacar.

Esta demás decir que los rostros del gobierno, así como los representantes de instituciones policiales y militares, son las principales víctimas de la difamación y

ridiculización memética, de acuerdo al nivel de exposición mediática que estos tengan. Relativamente pocos memes se producen de Gloria Hutt, por ejemplo, principal responsable del inicio de la revuelta como ministra de transporte, pero figuras como Karla Rubilar, intendenta de la provincia de Santiago y, desde el cambio de gabinete del 28 de octubre, secretaria general de gobierno, son más ridiculizadas en la medida en que están más expuestas a los medios. También ocurre que un evento anecdótico, como cuando Evelyn Matthei escapó corriendo de las preguntas de la prensa, es otro factor que determina quien, de los representantes del gobierno o su coalición política, es presa de los memes. En su investigación, Pérez (2021) destaca los modos de deslegitimación discursiva en contra del gobierno que presentan los memes, modos que le permiten clasificar diferentes estrategias humorísticas en torno a situaciones, personajes políticos, situaciones hipotéticas y referencias culturales, útiles para una descripción somera de las maneras en que los memes presentan desfavorablemente a figuras como Sebastián Piñera, principal blanco de ataques de los memes la revuelta. Sin embargo, debido a su énfasis en el aspecto discursivo, Pérez descuida las diferentes formas en que la producción memética juega con la apariencia de Piñera, haciéndolo parecer monstruo, villano, tirano, dictador, idiota y mucho más.

Piñera no sólo es deslegitimado de manera discursiva, sino que su apariencia es asemejada a la de villanos de película hollywoodense como Voldemort, de animes como Naruto, o de videojuegos como Cuphead. La amplísima gama de referencias que se utiliza para mostrar los diferentes aspectos de absurdo de la figura de Piñera evidencia las maneras en que los memes son diferentes fragmentos de una misma imagen, cada uno presentando una perspectiva particular en torno a ella. Más que estrategias discursivas, estos memes más bien responden a *discursos con imágenes* (parafraseando a Darnton), son perspectivas, formas de entender la figura política del presidente de la república durante la revuelta insertando elementos lúdicos a una situación grave, extrañando lo que pretende imponerse como normal. Algo similar puede decirse de la figura de Andrés Chadwick, mano derecha de Piñera y por ende blanco privilegiado de los ataques difamatorios del lenguaje memético, bajo la misma lógica que afecta a la imagen de Piñera. Ambos, por su filiación política derechista, son comparados o vinculados con la figura del dictador Augusto Pinochet, en el caso de Piñera su rostro es varias veces superpuesto a la famosa fotografía del dictador

sentado frente a la Junta Militar, mientras que Chadwick aparece como una figura fiel y servil al servicio de ambos.



Figura 19: @bilingualshitposting.

No es solamente que se compare Sebastián Piñera con Pinochet, donde el primero es una versión paródica del segundo –algo así como la repetición como farsa de la tragedia del siglo XX–, sino que tanto la imagen del gobierno contemporáneo a la revuelta, como la del régimen dictatorial son el blanco de «memeficación». Tanto Pinochet como Lucía Hiriart, su viuda, aparecen ridiculizados y caricaturizados en memes, pues si bien el dictador se presenta generalmente como un equivalente para medir la brutalidad del gobierno de Piñera, también se enmarca en la ridiculización de la extrema derecha, como en el caso de los chalecos amarillos. Más incorporada al lenguaje memético, Hiriart aparece como un meme específico dentro del repertorio expresivo, el cual bromea sobre su longevidad presentándola como un personaje en un arcade de Mortal Kombat, es decir, que como parte de un videojuego de peleas donde va dejando en el camino a distintos eventos, personajes y objetos que perecen antes que ella: el metro de Santiago, la APEC, la constitución de 1980. Aquí se puede observar como el esquema memético da cuenta de la fantasmagórica continuidad del imaginario de la dictadura, pero no como un siniestro o trágico retorno de

lo que se creía superado, sino como una parodia de sí mismo, una caricaturesca farsa de un pasado que se niega a morir.

Sin embargo, la más clara continuidad de la dictadura en el imaginario de la revuelta, además de la represión militar y policial, es la constitución política. A medida que se prolonga la revuelta y esta va tomando cada vez más fuerza, sobre todo después del 25 de octubre, la posibilidad de un cambio constitucional se hace cada más plausible, lo que a su vez hace aparecer a la figura de Jaime Guzmán, el principal arquitecto de la constitución dictatorial, dentro del esquema memético. Guzmán aparece en el repertorio memético a partir dos representaciones simbólicas de su muerte; la primera vinculada a la propuesta de cambio constitucional que reemplazaría a la que él ayudó a escribir, donde su figura sufre el destino que habría de tener su constitución; la segunda, mucho más extendida, hace referencia a su asesinato, desde la cual se produce un modelo de meme que lo presentan como «cabeceador de balas», burlándose de su ajusticiamiento de la mano del Frente Patriótico Manuel Rodríguez.

En el caso de los memes sobre Guzmán, el humor político que estos exhiben puede pasar de la ridiculización que aligera y banaliza figuras icónicas de la dictadura a una ironía macabra, donde se exalta la violencia política hacía figuras representativas del orden político dominante. Entre las páginas de memes más politizadas es común ver justificaciones o celebraciones de ataques a partidos de derechas o a carabineros, traspasando la violencia y degradación del realismo grotesco del carnaval al formato de la imagen-memética. Cuando es atacada la sede de la UDI o una carabinera es impactada por una bomba molotov, este tipo de humor hace aparecer la acción como justa o, en el caso de la carabinera quemada, como un montaje o exageración. Esto también aplica a la incitación a la destrucción de símbolos arquitectónicos del neoliberalismo, como el mall Costanera Center, o grandes cadenas de supermercados, La Moneda o los edificios de los canales de televisión nacional, cuyas imágenes circulan con un llamado apenas velado de incendiarlos.

iniciará el proceso para una nueva Constitución Política, a través de un "Congreso Constituyente".



Figura 20: @memes-sovieticoss

La destrucción simbólica de las expresiones del poder visible del neoliberalismo: los medios de comunicación, centros comerciales y la casa de gobierno, nuevamente muestra la prevalencia de mensajes basados en afectos políticos y la búsqueda de respuestas viscerales del público consumidor de memes por sobre la producción de discursos con contenido crítico o político. Más bien, como se puede apreciar con los casos hasta ahora mencionados, los memes reducen la complejidad del acontecimiento de la revuelta, simplificando los sucesos a instantáneas, como diría Bristow (2019), y el ejercicio del poder de Estado a las acciones de personajes ridículos, en tramas que se repiten constantemente. El impacto de esta forma de producción visual yace en el efecto acumulativo que tienen estas representaciones, las cuales aparecen simultáneamente en la pantalla, generando fragmentariamente una historia. Sin embargo, esto no quiere decir que los memes no visibilicen posicionamientos críticos frente a las instituciones que fantasean destruir.

El caso del montaje del incendio de la sucursal del Banco Estado mencionado en apartado anterior es un ejemplo particular que muestra la relación crítica entre los medios de comunicación masiva y el lenguaje estético-político del meme. Este caso incita una respuesta memética que deslegitima a los medios de comunicación, al mismo tiempo que visibiliza una instancia concreta en que se hace patente la sospecha de manipulación mediática que atraviesa a la revuelta. Los memes que surgen del caso reproducen paródicamente la cobertura mediática de los incendios durante el estallido, superponiendo imágenes de fuego mal editado sobre la sede del banco en cuestión, y luego sobre otras sedes de banco, y luego sobre el Costanera Center, La Moneda y las manifestaciones de Plaza de la Dignidad, haciendo del caso del Banco Estado un modelo que se integra al repertorio memético de la revuelta.

La representación paródica de los medios que aparece en los memes remite a una disputa por la legitimidad de la representación simbólica de la revuelta, por el régimen de veridicción como diría Tello (2017), en tanto ambas formas mediáticas se acusan entre sí de desinformación. Como se apreció en el análisis del esquema del testigo, los medios de comunicación masiva hacen hincapié en el esparcimiento de desinformación que se da durante la revuelta, cuestión que, como se ve en el caso del Banco Estado, es respondida de manera paródica, ridiculizando a los medios a través de la misma visualidad que les caracteriza. Extrayendo la visualidad de los medios establecidos, por ejemplo, el generador de caracteres de las transmisiones televisivas o las portadas de diarios digitales, se producen memes que sirven el doble propósito de deslegitimar los medios de comunicación, presentando información transparentemente falsa en el formato de la prensa tradicionales, a la vez que se ridiculiza a las figuras o sucesos que son presentados en estos memes paródicos, como se puede ver con ejemplos de ridiculización de figuras como Camila Flores y sucesos como el cambio de gabinete que se da el 28 de octubre.

La parodia memética de la cobertura de sucesos como el anuncio de la aplicación de la Ley de Seguridad del Estado o del Acuerdo por la Paz y la Nueva Constitución, utiliza referencias de la historia política reciente, por ejemplo, mostrando a Piñera anunciando el regreso de la DINA 2.0 o, en el caso del acuerdo para la nueva constitución el anuncio de la «Transición 2.0». Estas referencias, junto con la recurrencia de figuras del pasado

dictatorial como Pinochet, Jaime Guzmán y Lucía Hiriart, dan cuenta de los usos políticos de la historia que forman parte de la visualidad memética, siendo que a pesar de su naturaleza altamente contingente, los memes que circulan durante el estallido –sobre todo en páginas de memes de líneas más políticas como @memes.sovieticoss o @memelitanes–, hacen uso recurrente de la memoria histórica para dar sentido de los desarrollos políticos que emergen tras el 18 de octubre. La imagen del bombardeo de La Moneda, por ejemplo, es recurrentemente utilizada como contrapunto a la crítica del uso de la violencia que emana del discurso gubernamental y posiciones más moderadas dentro del ámbito político. Así también, imágenes de represión durante la dictadura son utilizadas para comparar las acciones de carabineros en las manifestaciones de octubre. Este uso de la memoria histórica que se puede ver en estos casos ya no busca ridiculizar, más bien describe un viraje hacia la denuncia con un tono moralista que parece estar reversado para estas imágenes de connotación más solemne. De todas maneras, esta comparación con la dictadura sirve para simplificar el conflicto en el seno de la revuelta, haciéndolo equivalente a la lucha contra la dictadura.

"No es la forma"



Figura 21: @bilingualshitposting.



Hasta aquí pareciera como si el esquema memético presentara posicionamientos políticos exclusivamente anti derechistas, en tanto las figuras más atacadas por los memes son representantes de la coalición de gobierno o figuras históricas de la dictadura, sin embargo, en las páginas de memes parece haber un rechazo generalizado a toda figura de la política partidaria, no sólo representantes de derechas. De hecho, presidentes de gobiernos anteriores como Ricardo Lagos o Michelle Bachelet –representantes de la Concertación de Partidos por la Democracia y luego Nueva Mayoría– son figuras recurrentes de ridiculización memética. Sin embargo, es cierto que la burla hacía partidos políticos de la Nueva Mayoría o el Frente Amplio no alcanza los niveles de calumnia y difamación que presentan los memes en contra del gobierno, más bien, su apariencia memética casi siempre se reduce a los logos partidarios o figuras más visibles, sin alcanzar niveles de visibilidad como los memes del gobierno o los medios.



Figura 22: @bilingualshitposting.

Más que un posicionamiento político-discursivo claro o coherente, los memes más bien hacen visibles perspectivas populares sobre la actualidad, las cuales describen una producción simbólica de la realidad en sintonía relativa con la economía moral de la revuelta. Es preciso enfatizar la pluralidad de estas perspectivas, en tanto los memes constituyen un medio polisémico de expresión visual. Su producción es colectiva y mayoritariamente anónima, y su circulación, si bien tiene fuentes estables en las páginas de memes, puede fluir por una variedad incalculable de canales, sin embargo, que sea polisémica no significa que no componga un repertorio expresivo común, el que además de deslegitimar el poder visible del gobierno, como se vio anteriormente, contribuye a la construcción iconográfica de la revuelta, dotándola de un lenguaje estético-político con el cual hacer comprensible y comunicable la realidad que emerge durante el «estallido».

Como en el caso de la consolidación de signos, como el mentholatum o el chaleco amarillo, que simbolizan instituciones y grupos políticos contrarios a la revuelta, los manifestantes son representados a partir de signos visuales como la pañoleta o capucha, la cacerola, el agua con bicarbonato, bombas molotov o la figura de un sujeto lanzando un objeto. El agua con bicarbonato se vuelve un meme por su uso como paliativo a los efectos del gas lacrimógeno utilizado por carabineros, mientras que la cacerola o la capucha permite referir a distintas formas de lucha que aparecen durante las protestas. La cacerola aparece como un icono de una forma histórica de lucha pacífica, el cual se eleva a una expresión cuasi heroica de protestar, apareciendo en manos de héroes de Marvel y de anime, hasta como un arma en el videojuego DOOM. Mientras que la capucha simboliza una lucha más directa contra la represión estatal, más cercano a la iconografía de la Primera Línea, la cual aparece como una figura cuasi heroica que defiende las manifestaciones de carabineros, participa de los aspectos más absurdos del carnaval y también de sus excesos.

Si bien la cacerola y la capucha —o peor, la bomba molotov— refieren a formas en apariencia antagónicas de lucha, esto no quiere decir necesariamente que se reproduzca la distinción entre «manifestante pacífico» y «manifestante violento», propia del discurso mediático gubernamental, siendo que muchas veces estos significantes son utilizados en un mismo meme para referenciar a sujetos que participan en las manifestaciones. Esto quiere decir que en el esquema memético se tienden a diluir (aunque no del todo) las distinciones

mediáticas entre formas aceptables e inaceptables de protestar, componiendo un discurso que, como se vio anteriormente, desestima la repetida crítica sobre que la violencia exhibida durante la revuelta «no es la forma» apropiada de hacer política. En este sentido, el uso de estos signos visuales no sólo contribuye a la consolidación de símbolos de la revuelta, sino que también permite presentar de manera positiva formas políticas denegadas por el discurso oficial y consideradas inaceptables, lo que describe una estrategia de visibilidad y deslegitimación del discurso oficial cuando se combina con el recurso a la memoria que presenta la producción memética durante la revuelta.

El repertorio de memes que tienen un carácter afirmativo de la revuelta utiliza imágenes que comparte con el esquema carnavalesco, siendo el caso destacado de esto los alienígenas que nombra Cecilia Morel en su filtrado audio. En efecto, en este caso permite ver como la «relacionalidad contagiosa» que les asigna Ibrahim (2021) a los memes, en tanto la imagen de los alienígenas parece haber sido primero «memeficada», para luego aparecer como un disfraz dentro en el carnaval. Los límites entre los esquemas se vuelven difusos pues muchos memes de alienígenas se (post)producen a partir de fotografías del carnaval, pero lo cierto es que existe una clara relación entre la visualidad memética y las apariencias carnavalescas de la revuelta. Otro caso emblemático es la figura de la «Tía Pikachu», con la cual la imagen del Pokémon se vuelve un referente notorio de la revuelta, siendo elevado de manera irónica a un status icónico, lo que lo lleva a aparecer en el escudo nacional, la portada de la revista y en la bandera del Frente Patriótico Manuel Rodríguez. El Negro MataPacos, Pareman, el Hombre Nalca, los alienígenas e incluso Rojas Vade, la mayoría de los ídolos carnavalescos son convertidos en memes y forman parte del repertorio memético de la revuelta.

Es preciso notar la función que tienen estos referentes, pues permiten personificar los valores de la revuelta, simplificando el conflicto a través de personaje que, de cierta manera burda, representan a «los buenos». Estos son el contrapunto del poder visible, temible y asombroso, del Estado, lo cual presenta una cualidad particular de la estética-política del meme, a saber, que la identificación de estas figuras con los valores de la revuelta banaliza los discursos de la excepción mostrando un rostro más bien lúdico, irónico y algo burdo de la revuelta. Junto con la ridiculización de las personalidades e

instituciones de gobierno, se podría decir que los memes desacralizan la imagen del Estado a un punto en que se logra desactivar el poder visible que se intenta imponer a la fuerza para recomponer la «observancia de las leyes».

Claro que existe una tensión entre las páginas más despolitizadas y las más militantes en torno a la apariencia de la violencia y la definición de quienes son representados como símbolos de los valores de la revuelta. Páginas como @chilewebeomeme o @piolamemes tienden a destacar los aspectos más espectaculares como las marchas masivas, los disfraces, la masividad y los símbolos, lo que se matiza con referencias a los excesos de violencia, sobre todo el saqueo y la destrucción; mientras que páginas más comprometidas, como @memes.sovieticoss, por ejemplo, tienden a recurrir a la memoria de la dictadura, a discursos que legitiman la violencia política y deslegitiman el discurso gubernamental. Es raro encontrar memes posicionándose abiertamente en contra de las manifestaciones, y menos, abiertamente ridiculizando los discursos que emergen en la revuelta, por ejemplo, la denuncia de violencia estatal, o las críticas al neoliberalismo, y mucho menos, la ridiculización del gobierno, pero sí puede percibir distintos niveles de politización de las páginas de memes, lo que responde a las líneas estéticas que normalmente tienen estas páginas, fuera de la excepción. En este sentido, se puede afirmar que los valores de la economía moral de la revuelta se imponen sobre la producción de memes, introduciendo contenido nominalmente político en páginas que normalmente no participan del ámbito de la política, ni tienen mayores intenciones de circular discursos, sino más bien, se ven forzados por la magnitud del acontecimiento a tener que comentar la actualidad de la revuelta.

En resumen, el análisis de la producción de imágenes dentro del esquema memético durante la revuelta hace visibles varias dinámicas de este emergente campo de comunicación visual. En primer lugar, los memes componen un lenguaje estético-político de participación colectiva y anónima de extensión amplia, lo que posiciona a los posiciona como un medio para comprender imaginarios y posicionamientos discursivos durante la revuelta, los cuales tienen variados niveles de complejidad y elaboración. En segundo lugar, como instrumento de comunicación política, los memes durante la revuelta describen dinámicas similares a libelos digitales, en tanto son mensajes simplificados que se

componen de anécdotas o sucesos actuales y valorizan el impacto y lo escandalosos, buscando afectar reacciones más viscerales que racionales. A través de la difamación, calumnia, ridiculización y parodia, los memes deslegitiman y desacralizan los poderes visibles del control gubernamental, las autoridades y los aparatos represivos son reducidos al absurdo por igual, al mismo tiempo que se elevan y glorifican figuras que componen la iconografía de la revuelta. Se puede apreciar las dinámicas de la iconoclasia, iconofilia e idolatría en el meme, en tanto se destruye la reputación, o el valor de las imágenes públicas de diferentes figuras e instituciones gubernamentales, al mismo tiempo que se valorizan figuras cuyo único sustento es la visibilidad que alcanzan y su lugar dentro de los valores de la economía moral, como sería el caso de la Tía Pikachu o Rojas Vade. También se puede describir como iconoclasta la relación entre el meme y los medios de comunicación masiva, a la manera que describe Boris Groys (2008), en tanto el nuevo medio de comunicación visual contribuye a la destrucción del valor social de los medios residuales de la televisión y la prensa. Por último, los memes reducen la complejidad de los fenómenos que definen el acontecimiento del estallido, utilizando referencias que van desde las industrias culturales actuales a imágenes que definen la memoria histórica del país para hacer comprensible la revuelta. Esta reducción o simplificación hace comprensible el fenómeno, pero al mismo tiempo arriesga banalizar y fetichizar estos aspectos de la realidad social, volviéndolos meras imágenes instrumentales cuyo uso lo determina las frecuentemente incoherentes dinámicas del lenguaje memético.

## **Reflexiones finales:**

Esta investigación se propuso problematizar el impacto político de las imágenes durante la revuelta de octubre de 2019 desde un análisis económico-crítico de diversos archivos digitales, buscando contribuir a la comprensión de este acontecimiento histórico desde la problemática de la comunicación digital y el régimen de visualidad. Según se puede desprender de los análisis obtenidos, los resultados generales de esta investigación son los siguientes.

Las nuevas condiciones de producción visual amplían el campo de posibilidades de disputa simbólica, constituyendo circuitos de información y comunicación paralelos a los medios de comunicación dominantes, y, por ende, del control gubernamental de las apariencias. Esto permite la visibilización de la violencia del Estado y de la soberanía popular desde la perspectiva de la población, autónoma de los controles mediáticos como había sido pensados durante la transición a la democracia. El análisis de los archivos digitales demuestra la emergencia de organismos populares de visibilización del conflicto social, los cuales componen una economía mediática descentralizada y heterogénea. Medios de contrainformación como @Radio Villa Francia, @Rseumen.cl y @PiensaPrensa facilitaron la visibilidad de la violencia estatal, constituyendo canales por medio de los cuales se podía hacer públicas denuncias de violencia y se podían constatar informaciones estadísticas de los heridos, muertos y mutilados, en «tiempo real» a lo largo del transcurso de la revuelta. A pesar de la posibilidad de ser bajados de las plataformas por medio de las cuales operaban, la gran variedad de estos medios y la economía colectiva que en conjunto constituyen los vuelven aparatos altamente efectivos para la consolidación de una visualidad propia de la economía moral. Aquí también destacan archivos digitales como @Archivando\_Chile, que constituyen medios de almacenamiento y registro automáticos que amplían considerablemente la accesibilidad pública de las imágenes de la violencia estatal, haciéndola más visible. Este aparece como un recurso invaluable para la investigación visual del «estallido social» por el volumen de su colección de archivos, además de la variedad de registros que almacena, a pesar de su falta de clasificación u ordenación más allá del «orden de llegada».

Una economía descentralizada y heterogénea también puede encontrarse en ámbito de las páginas de memes, donde se exhiben formas emergentes de comunicación visual que resultan ser más participativas de la producción de la realidad simbólica que las formas de comunicación de medios más tradicionales. La memética es una forma de producción visual barata, que oscila entre contenido de gran extensión y poca profundidad, o demasiada profundidad y poca extensión, pero que crucialmente comunica perspectivas sintetizadas de la actualidad desde un lenguaje estético-político casual, cotidiano, y lúdico, convirtiéndolo en un método de comunicación política de alta utilidad. Por lo mismo, en la campaña presidencial de 2021 tanto Gabriel Boric como José Antonio Kast recurrieron, desde sus respectivos electorados, al uso de memes como medio de propaganda.

Por otro lado, el rol de las maquinarias visuales en el «estallido social» es ambiguo. Por un lado, los casos de Delight Lab y Galería CIMA sin duda muestran como las estas se hacen cada vez más presentes en los conflictos sociales de alta intensidad como la revuelta de octubre, representando nuevas posibilidades de evadir las formas de control propias de los medios de comunicación masiva, así como intervenir en la apariencia del paisaje urbano desde valores de la economía moral. Por el otro, las maquinarias visuales nos presentan con aparatos con un *poder visual* considerable concentrando en grupos especializados, cuyos intereses no necesariamente van a estar aliados con el *pueblo*, ni tampoco las imágenes que producen necesariamente van a contribuir a movimientos sociales o emancipatorios.

Galería CIMA, en particular, muestra una expresión maquínica de la vigilancia perpetua que se instala con la economía del régimen escópico de pantallas, donde la población está en constante vigilancia de las fuerzas policiales. En el caso de Galería CIMA la vigilancia la ejerce una maquina sobre un espacio de interés, el cual sirve para dar visibilidad a luchas, como ocurrió durante el «estallido», pero también sirve para constituir un campo de monitoreo constante sobre el «epicentro simbólico» de la política iconográfica, ¿qué consecuencias políticas traerá la concentración de la atención política y policial sobre un espacio meramente simbólico? Pues como muestra el devenir del cambio simbólico del nombre de Plaza Baquedano/Italia a Plaza de la Dignidad, y luego a un estatus más bien transitorio de simbolización, sin el Baquedano ni la Dignidad, este es un espacio altamente

fetichizado, donde sus transformaciones parecieran reflejar las fluctuaciones de valor del capital político de diferentes imaginarios en pugna.

Por otro lado, las maquinarias visuales presentan un contrapunto a los avances de accesibilidad y visibilidad de los archivos digitales anteriormente mencionados, pues, como se vio en el caso de las imágenes de seguridad del metro, a pesar de los supuestos democráticos y públicos que debiesen definir al Estado chileno contemporáneo, para efectos de ciertas imágenes, aún se mantiene en pie el *secreto de Estado*. El manejo de imágenes de acceso restringido para acusar indebidamente a personas por crímenes como la quema del metro –crímenes, se debe dejar en claro, que aún no se han resuelto conclusivamente–, es un ejemplo de cómo las nuevas condiciones de producción visual no sólo abren nuevas posibilidades de expresión político, sino que también nuevos vectores de control gubernamental.

Sin embargo, las máquinas que más afectan la economía del poder contemporánea son las que llevamos todos en los bolsillos. La capacidad de registro, almacenamiento y circulación propia del espectáculo digital afecta gravemente las formas en que el Estado constituye su *poder visible*. Como planeta Francisco Figueroa (2019), desde la transición a la democracia, el entramado mediático en Chile se había basado en la separación entre la población y la producción de su realidad simbólica. Con las nuevas tecnologías digitales de información y comunicación, esa separación se hace cada vez más pequeña, desarreglando las maneras de aparecer del poder estatal. Por un lado, frente a las medidas de excepción que se imponen durante la revuelta, el volumen de producción visual de la población supera con creces la capacidad de control de los medios de comunicación masiva. Como se puede apreciar en archivos como @No\_nos\_callaran o @Archivando\_Chile, las medidas de excepción suscitan la producción de incontables imágenes de violencia, física, simbólica o imaginada, las cuales, a su vez, conectan con una memoria histórica marcada por el trauma de la dictadura que produce un rechazo generalizado a las medidas de excepción como las adoptadas por el gobierno de Piñera.

Por otro lado, la magnificada capacidad de intervención sobre la producción simbólica de la realidad describe una transformación en los marcos estético-políticos de la democracia neoliberal, sobre todo desde la valorización del imaginario popular. Durante la



revuelta, la ocupación del espacio público y la construcción iconográfica de un *poder visible popular* sirvieron de base para dar pie al proceso de cambio constitucional inaugurado el 15 de noviembre de 2019. La valorización de la apariencia de lo popular, no obstante, dio pie a la apropiación de este imaginario como capital político puesto al servicio del crecimiento electoral de sectores políticos que se identificaron con la revuelta.

¿De qué manera afectan las imágenes digitales al devenir del «estallido social»? En la medida en que el orden de las apariencias se ve crecientemente determinado por la economía del espectáculo digital, estas imágenes se vuelven instrumentos cruciales para la disputa política. Su rápida velocidad de circulación y las maneras en que hacen más accesible los medios de producción simbólica a la población componen una economía que genera claras contradicciones con la política comunicacional neoliberal como se estipula a comienzos de la transición a la democracia. De esta manera, el eje del control visual gubernamental pasa de los marcos de la televisión y la prensa escrita al espacio digital. Esto no significa, no obstante, que la economía digital de la imagen sea un espacio de disputa política necesariamente emancipatorio o revolucionario. La *digitalidad* de las apariencias meramente presenta una economía donde la producción simbólica de la realidad ya no está concentrada en un puñado de capitales mediáticos, y está más determinada por la producción social de las apariencias. Si bien esta producción social permite desarreglar los modos de control gubernamental sobre las apariencias, a través de la voluminosa producción de imágenes que contradicen el orden de las apariencias que se quiere imponer por parte del Estado, esta economía se rige bajo la lógica especulativa del espectáculo.

En términos de imágenes, la revuelta describe un momento iconoclasta frente a los medios de visibilización y apariencia que se habían pensado a la base del régimen democrático postdictatorial, en el sentido que la economía digital de las apariencias desconcentra y descentraliza los medios de producción simbólica. Esto presenta a la población con posibilidades de intervenir de maneras más directas sobre el orden de las apariencias, abriendo espacios para nuevas estrategias de visibilidad más independientes de los medios de comunicación tradicionales. Sin embargo, la lógica del espectáculo sigue vigente en esta economía, haciendo de las nuevas estrategias de visibilidad susceptibles a nuevos vectores de fetichización y control.

Para finalizar, durante la revuelta se pueden atisbar dos estrategias gubernamentales de control visual. Una que se podría caracterizar como neo-hobbesiana, en tanto pretende representar la revuelta como consecuencia de un enfrentamiento con fuerzas enemigas, lo que justifica la aplicación de medidas de excepción. Esta estrategia se funda en el «asombro y temor» que pueda afectarse física y simbólicamente en la población, mostrando lo caro de la desobediencia. El rendimiento de desmovilización de esta estrategia es relativo pues la visibilidad de la violencia de Estado incito más de lo que desmovilizó a la población. La circulación de imágenes-testigo compuso un orden de apariencias que asemejaba la lucha contra Piñera a la resistencia a la dictadura, dotando a la desobediencia de un valor simbólico particular dentro de la economía moral. Por otro lado, se puede atisbar una estrategia de un nuevo paternalismo simbólico, donde los dispositivos de control visual incorporan la visualidad y simbolismo de la revuelta, haciendo de la tolerancia un mecanismo de apropiación de iconografías populares. Este paternalismo simbólico permite mediar entre las demandas populares de cambio radical (renuncia Piñera o asamblea constituyente) y los mecanismos de Estado, facilitando el control sobre las apariencias que emergen de la producción simbólica popular, al precio de tolerar sus lenguajes estético-políticos. Esta estrategia a probado ser más efectiva, sino en desmovilizar completamente a la población, si en moderar y controlar las dinámicas más radicales de la revuelta, encausándolas hacía las operaciones institucionales de la democracia procesual.

En ultimo termino, las imágenes tuvieron un rol relevante en la comunicación de la revuelta en tanto su producción digital supuso nuevas condiciones de apariencia. Sin embargo, fue el encierro de la pandemia más que cualquier otra cosa lo que desmovilizo a la población definitivamente. El devenir político chileno ha probado el rendimiento electoral del imaginario popular fetichizado, con las victorias del Apruebo en el plebiscito de entrada al proceso constituyente y de Gabriel Boric a la presidencia, no obstante, las victorias del Rechazo del plebiscito de salida y en la segunda convención dan cuenta del empobrecimiento del valor simbólico de la economía moral de la revuelta.

## Anexos:

La mayoría de las imágenes analizadas para esta investigación están almacenadas en archivos digitales en la plataforma Telegram, a continuación, sólo se encuentra una muestra representativa del corpus total de imágenes. El acceso de los archivos digitales de cada esquema es abierto y público, basta con acceder con los enlaces correspondientes a cada esquema que aparecen en el encabezado de cada uno de los siguientes anexos.

### Anexo A: Esquema del Testigo

Link de acceso público: <https://t.me/arcesquematestigo>



**CONTRA  
LA CENSURA**

Menciona @ArchivandoChile al compartir una imagen o video desde una cuenta pública de Twitter, si el tweet es guardado recibirás una respuesta automática con el link.



**Guardemos imágenes y vídeos que quedarán en la memoria del país**


Los tweets guardados se almacenan en el canal de Telegram <https://t.me/ArchivandoChile>

Figura 1: @Archivando\_Chile. 22/10/2019. <https://t.me/ArchivandoChile/250>

 **@SecoL**  
@SergioCollaoL

@inddhh ahora #Iquique

[Traducir con DeepL](#)



0:14

9:12 p. m. · 27 oct. 2019

116 2 mil 601 11

Twitter.com/@SergioCollaoL. 21/07/2023. @inddhh ahora #Iquique  
<https://twitter.com/SergioCollaoL/status/1188609494613479425>.



Saevan Tremere  
@SaevanTremere



Secuestros de la nada por carabineros en una camioneta civil.. #RenunciaPiñera  
[pic.twitter.com/Zfkpy60Adr](https://pic.twitter.com/Zfkpy60Adr)

6:42 AM - 23 Oct 2019



Tiwtter.com/ @SaevanTremere. 23/10/2019. Secuestros de la nada por carabineros en una camioneta civil.. #RenunciaPiñera [pic.twitter.com/Zfkpy60Adr](https://pic.twitter.com/Zfkpy60Adr).  
<https://t.me/c/1920782971/243>



**Cristian Jarpa M.**

@CristianJarpa

Ayer, detención, no pudo decir su nombre, al parecer lo ahogaban. Fue en Bellavista, plaza cívica. Patente patrulla: Z6763. De los que estaban ahí, nadie lo conocía... @ArchivandoChile



5:41 p. m. · 1 nov. 2019

@ twitter.com/CristianJarpa. 1/11/2019.

<https://twitter.com/CristianJarpa/status/1190368186123870208>



Cathy  
@nikkita126



Sabrán perdonar los improprios pero esto pasó hace unos minutos en mi barrio.  
@Carabdechile no encontró nada mejor que tirar lacrimógenas a los departamentos (20.09 de hoy en barrio Bellas Artes) #ChadwickAsesino #PiñeraRenuncia pic.twitter.com/J1vcpgWZxT

4:33 PM - 22 Oct 2019



@Twitter.com/nikkita126. 22/10/2019.

<https://twitter.com/nikkita126/status/1186787779084247041>

AHORA MISMO EN EL VATICANO CHICO, OBISPO SALAS ENTRE SEMINARIO Y ARZOBISPO VICUÑA, PROVIDENCIA, SANTIAGO DE CHILE.  
VER EL BARRIO DONDE NACÍ Y CRECÍ TOMADO POR MILITARES ES VIOLENTO Y CRIMINAL #EstoPasaEnChile



10:49 p. m. · 21 oct. 2019

35

664


321


18



@twitter.com/panchulei. 21/10/2019.  
<https://twitter.com/panchulei/status/1186459527178342400>



 **Bastián**  
@BastyZ



8:38 p. m. · 22 oct. 2019

@twitter.com/BastyZ. 22/10/2019.  
<https://twitter.com/BastyZ/status/1186788888750252032>



Carola parsite  
@CParsite

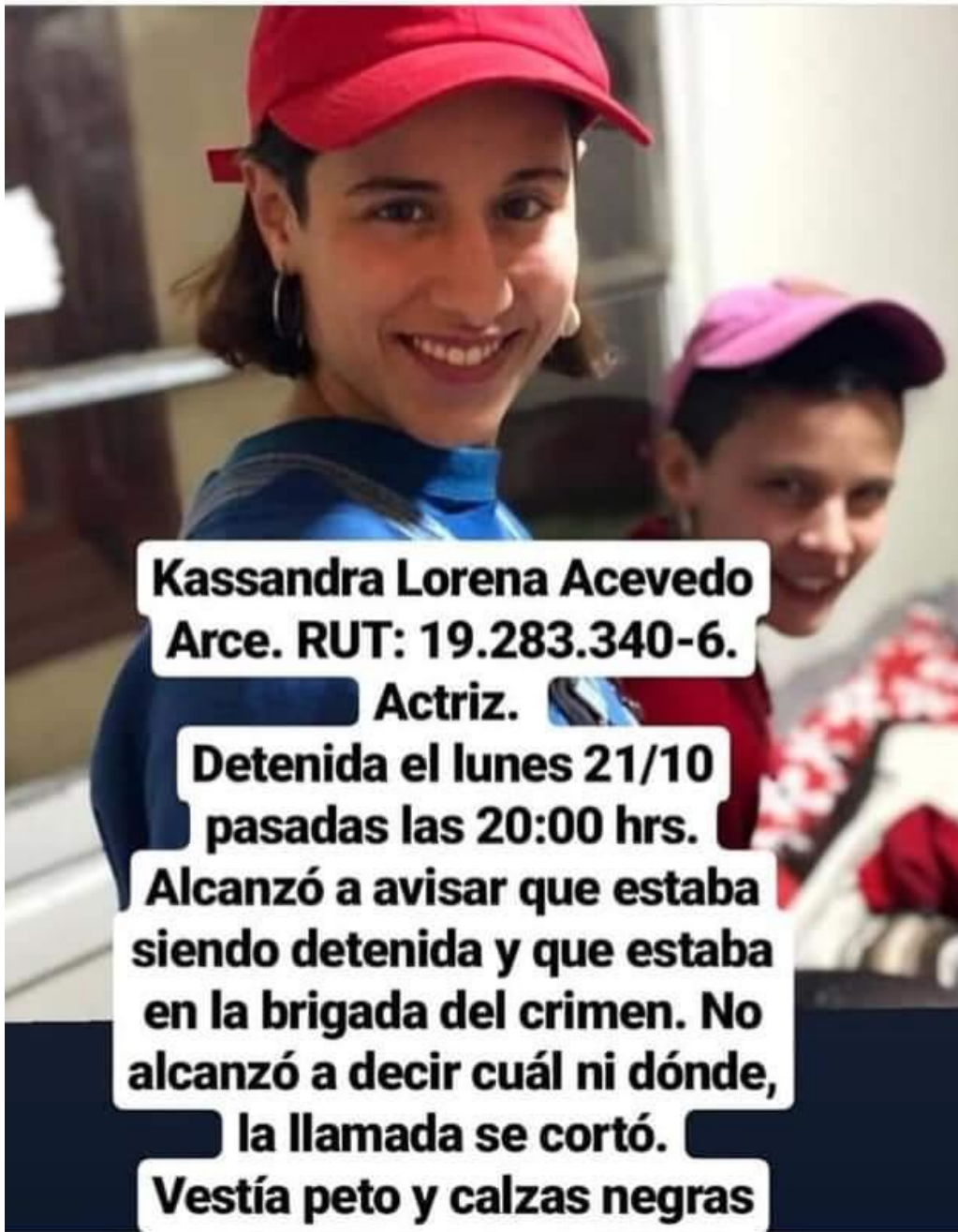


@thomyorke @sebastianpinera order to military force kill chilean people!  
#camilapeluche #NoMasTorturas pic.twitter.com/xleVQU57wC

5:47 PM - 24 Oct 2019



@Archivando\_Chile. 24/10/2019. <https://t.me/c/1920782971/444>



**Kassandra Lorena Acevedo  
Arce. RUT: 19.283.340-6.**

**Actriz.**

**Detenida el lunes 21/10  
pasadas las 20:00 hrs.**

**Alcanzó a avisar que estaba  
siendo detenida y que estaba  
en la brigada del crimen. No  
alcanzó a decir cuál ni dónde,  
la llamada se cortó.**

**Vestía peto y calzas negras**

@Archivando\_Chile. 23/10/2019. <https://archive.fo/Bpv1k>



@biligualshitposting. 18/10/2019. [https://t.me/shit\\_posting\\_memes/12433](https://t.me/shit_posting_memes/12433)



@Archivando\_Chile. 24/10/2019. <https://t.me/ArchivandoChile/1623>



@No\_nos\_callaran. Estudiantes detenidos en Iquique. 27/10/2019.

<https://t.me/c/1920782971/116>

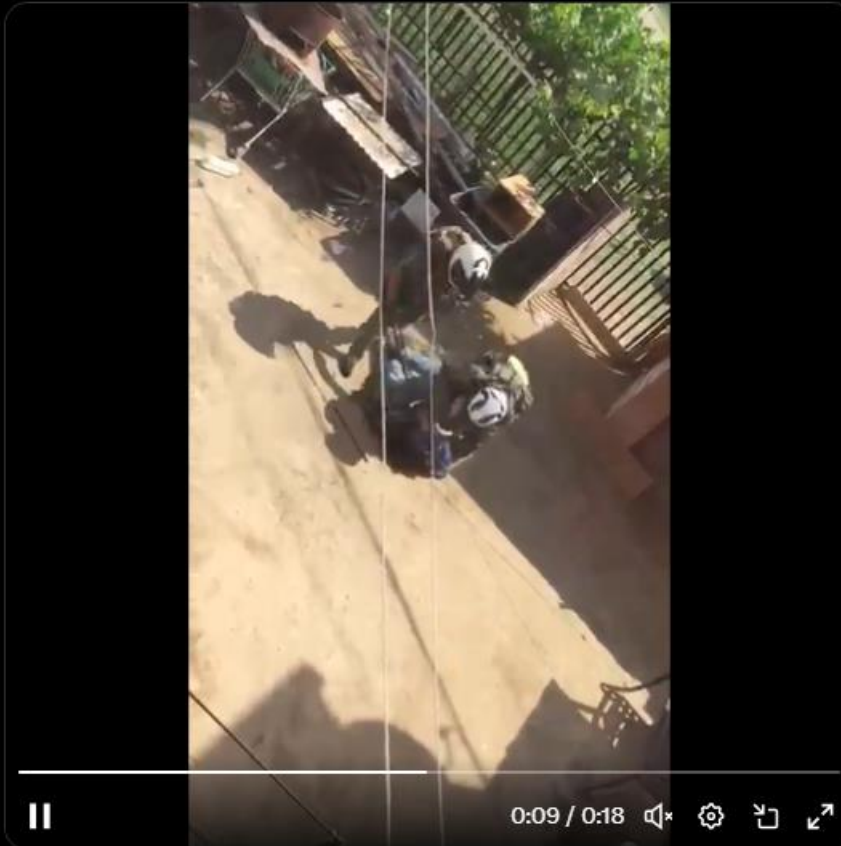


Señal 3 La Victoria

@tv\_piola

Toma Peñalolen / atentos Carabineros esta entrando a deptos a sacar gente, golpeandola y llevándola detenida. Difunda y comparte!

@ValdebenitoNata @ActualidadRT @PiensaPrensa @Chileokulto  
@rvradiopopular @RadioKurruf @HispanTV @carmen\_hertz



12:20 p. m. · 11 nov. 2019

@Archivando\_chile. <https://t.me/c/1920782971/372>

## Anexo B: Esquema del Carnaval

Link de acceso público: <https://t.me/arcesquemacarnaval>



Fernando Prado / @fdopradob. 8/11/2019. <https://museodelestallidosocial.org/wp-content/uploads/2020/05/Prado10.jpg>





Javier Martínez / @javi\_yulian.photo.

14/11/2019. Conmemoración a un año de muerte del comunero mapuche Camilo Catrillanca, asesinado por fuerzas especiales de carabineros.

<https://museodelestallidosocial.org/wp-content/uploads/2020/08/MARTINEZIMAGEN27.jpg>



Fernando Prado / @fdopradob. 25/10/2019. <https://museodelestallidosocial.org/wp-content/uploads/2020/05/Prado01.jpg>



Nicolas Lagos/ @nicolagos\_s. Noviembre de 2019. Manifestante en medio de una barricada en la calle Vicuña Mackenna. [https://cdn.wp-modula.com/client/q\\_lossless,ret\\_img/https://museodelestallidosocial.org/wp-content/uploads/2021/03/LAGOS-44.jpg](https://cdn.wp-modula.com/client/q_lossless,ret_img/https://museodelestallidosocial.org/wp-content/uploads/2021/03/LAGOS-44.jpg)



@nomadicfaces\_mao. 21/10/2019. Artistas circenses en marcha masiva por las calles de Antofagasta, II Región, Chile. [https://cdn.wp-modula.com/client/q\\_lossless,ret\\_img/https://museodelestallidosocial.org/wp-content/uploads/2020/07/nomadicfaces-08.jpg](https://cdn.wp-modula.com/client/q_lossless,ret_img/https://museodelestallidosocial.org/wp-content/uploads/2020/07/nomadicfaces-08.jpg)



@nomadicfaces\_mao. 21/10/2019. Artistas circenses en marcha masiva por las calles de Antofagasta, II Región, Chile. [https://cdn.wp-modula.com/client/q\\_lossless.ret\\_img/https://museodelestallidosocial.org/wp-content/uploads/2020/07/nomadicfaces-14.jpg](https://cdn.wp-modula.com/client/q_lossless.ret_img/https://museodelestallidosocial.org/wp-content/uploads/2020/07/nomadicfaces-14.jpg)



@bilingualshitposting. 8/11/2019. <https://t.me/c/1706724563/59>

## Anexo C: Esquema maquínico

Link de acceso público: <https://t.me/arcesquemamaquinico>

Lista de videos consultados:



Cristián Cuevas / @cricuebar. 12/11/2019. Intervención con la palabra dignidad en la calle.

[https://cdn.wp-modula.com/client/q\\_lossless,ret\\_img/https://museodelestallidosocial.org/wp-content/uploads/2020/07/Cuevas-05.jpg](https://cdn.wp-modula.com/client/q_lossless,ret_img/https://museodelestallidosocial.org/wp-content/uploads/2020/07/Cuevas-05.jpg)



@Archivando\_Chile. 25/10/2019. <https://t.me/c/1706724563/78>.





**MARCHA 25 Oct., 2019**  
**#RenunciaPiñera**  
**#ChileDespertó**  
1 persona m2 = 70.948  
2 personas m2 = 141.896  
3 personas m2 = 212.844  
**Estimado:**  
**1.200.000 - 1.400.000**

**Legenda**

 Superficie 70.948 m2

Imagen Drone Marcha 25 Oct.

OSM Standard



@Archivando\_Chile. 1/11/2019. <https://t.me/c/1706724563/38>



@Archivando\_Chile. 23/10/2019.

<https://twitter.com/PelayoCG/status/1187033616435568640>



@Archiando\_Chile. 22/10/2019. <https://t.me/ArchivandoChile/694>



MARiO jApl  
@MarioJaPI



#SanPedroDeLaPaz pic.twitter.com/mgbuyp9thl

8:01 PM - 22 Oct 2019



Twitter

By: MARiO jApl @MarioJaPI

@Archivando\_Chile. 22/10/2019. <https://archive.fo/aZJDb>

## Anexo D: Esquema memético

Link de acceso público: <https://t.me/arcesquemamemetic>



@bilingualshitposting. 22/10/2019. [https://t.me/shit\\_posting\\_memes/12630](https://t.me/shit_posting_memes/12630)



@mimosyotros. 25/10/2019. <https://t.me/memesyotros/94449>



@bilingualshitposting. 24/10/2019. [https://t.me/shit\\_posting\\_memes/12838](https://t.me/shit_posting_memes/12838)

**cómo voy a dormir  
sabiendo que hoy día  
hicieron cagar a la *udi*  
popular**



@memes.sovieticoss. 6/11/2019. <https://www.instagram.com/p/B4it948l6P4/>





@bilingualshitposting. 13 de noviembre. <https://t.me/c/1629823451/377>



@memercurio2.0. 19 de octubre. <https://www.instagram.com/p/B3zVhd2FnXI/>

**- PIÑERA: CON EL CAMBIO  
DE CONSTITUCIÓN TODO  
ESTARA TRANQUILO**

**- LOS CHILENOS:**



@piolamemes. 15/11/2019. <https://www.instagram.com/p/B45yg-jBy1z/>

Chile al fin despierta conciencia de clase y protesta contra la desigualdad



@chilewebeomeme. <https://www.instagram.com/p/B4BCkjNB6KM/>

iniciará el proceso para una nueva Constitución Política, a través de un "Congreso Constituyente".



[@memes-sovieticoss. https://www.instagram.com/p/B4vVPbzFkQD/](https://www.instagram.com/p/B4vVPbzFkQD/)



@memes-sovieticoss. [https://www.instagram.com/p/B4swupZIL\\_6/](https://www.instagram.com/p/B4swupZIL_6/)



@bilingualshitposting. 7 de noviembre. <https://t.me/c/1629823451/535>



@bilingualshitposting. 7/11/2019. [https://t.me/shit\\_posting\\_memes/13817](https://t.me/shit_posting_memes/13817)



# CHILE OCTUBRE - NOVIEMBRE 2019



@piolamemes. 11/11/2019. <https://www.instagram.com/p/B4vRev5Brxg/>

**Perkin** **Vío**



**Yera**

---

@memesdeliberacion.popular. 12/11/2019 <https://www.instagram.com/p/B4yg6DhFLSm/>



@cursedin. 25/10/2019. <https://www.instagram.com/p/B4D0vjuF03D/>



@bilingualshitposting. 15/11/2019. <https://t.me/c/1629823451/408>



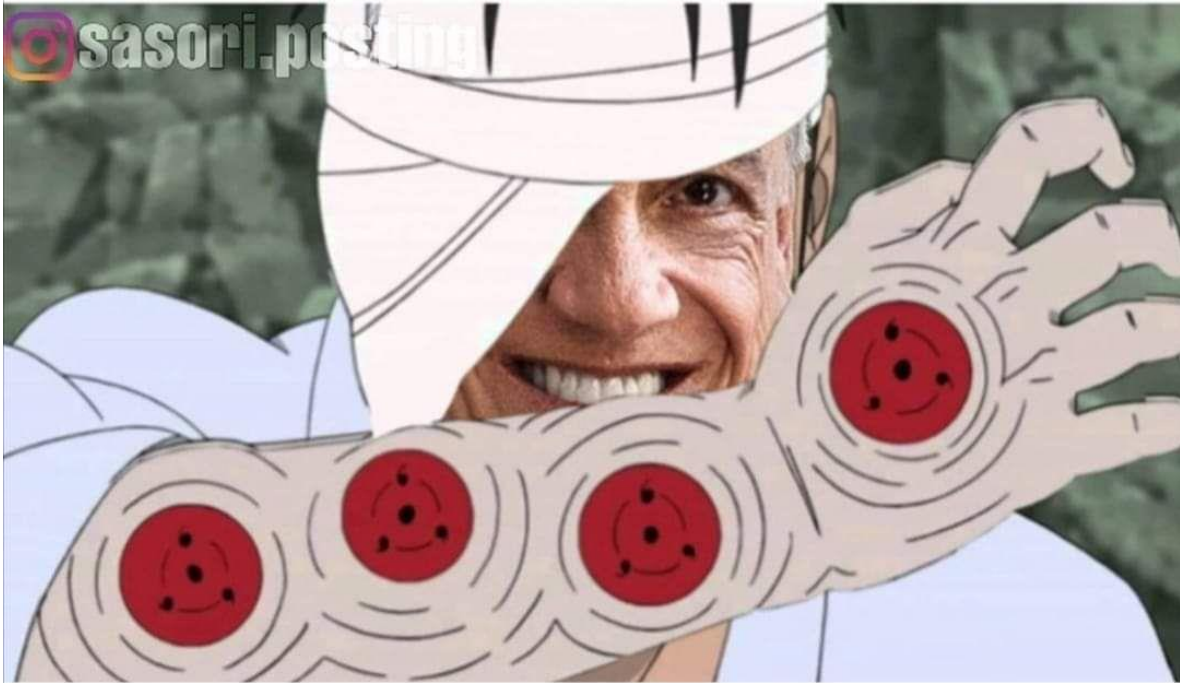
VIRAL

Diputada Camila Flores  
“V́ctor Jara mataba gente  
con su guitarra”



@cursedin. 24/10/2019. <https://www.instagram.com/p/B4ArhLtFCEI/>

# el bastardo culiao que le roba los ojos a su pueblo para mantenerse en el poder



@bilingualshitposting. 15/11/2019. <https://t.me/c/1629823451/403>

# LOS VENGADORES DE CHILE



@piolamemes. 6/11/2019. <https://www.instagram.com/p/B4h5-HTh4Vc/>



@bilingualshitposting. 14/11/2019. <https://t.me/c/1629823451/399>





**CIENTÍFICOS CHILENOS LOGRAN  
CLONAR AL NEGRO MATAPACOS**

@bilingualshitposting. 14/11/2019. <https://t.me/c/1629823451/389>



@chilewebeomemes. 22/10/2019. <https://www.instagram.com/p/B37kUtnhROb/>



@bilingualshitposting. 12/11/2019. <https://t.me/c/1629823451/366>



@bilingualshitposting. 11/11/2019. <https://t.me/c/1629823451/338>



@memesdeliberacion.popular. 27/10/2019. <https://www.instagram.com/p/B4JMft8IJNo/>

## EL CULIAO INSOLITO QUE PROTESTA EN POMAIRE



@memelitanes. 5/11/2019. <https://www.instagram.com/p/B4f-8DxF7j0/>



@bilingualshitposting. 25/10/2019. [https://t.me/shit\\_posting\\_memes/12939](https://t.me/shit_posting_memes/12939)

## **Bibliografía**

Alliez, E. Lazzarato, M. (2021). *Guerras y Capital, una contrahistoria*. Tinta Limón, La Cebra, Traficante de sueños. Argentina.

Alvarado, C. (2020). *Hacia una clase obrera plurinacional. Reflexiones sobre el uso de la *wenufoye* y la *whipala* en la revuelta popular chilena*. En: Elgueta, G. Marchant, C. (2020). *De la marcha y el salto*. Chile, octubre de 2019. Tiempo Robado editoras. Santiago.

Arkenbout, C. Wilson, J. de Zeeuw, D. (eds.). (2021). *Critical meme reader. Global mutation of the viral image*. Institute of Network Cultures. Amsterdam.

Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento, el contexto de François Rabelais*. Barral Editores. Barcelona.

Barraza, J. (2022). *Los intramarchas: como el poder se infiltró en el estallido social*. LOM. Santiago.

Barraza, J. Gutierrez, C. (2023). *¿Quién quemó el metro? Las revelaciones de una investigación y forense*. LOM. Santiago.

Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos*. Taurus. Argentina.

Benjamin, W. (2009). *La dialectica en suspenso, fragmentos sobre historia*. LOM. Santiago.

Broeckmann, D. (2016). *Machine Art in the Twentieth Century*. MIT Press. Cambridge, Massachusetts.

Bristow, D. (2019). *The Work of Art(iculation) in the Age of Memic Rythmicality: Memes between Form, Content, and Structure*. En: Brown, A. Bristow, D. *Post Memes. Seizing the memes of production*. Punctum books.

Casanova, C. (2020). *Pueblos apare(cie)ntes. Imagen y representación*. Pléyade revista de humanidades y ciencias sociales número 26 | julio-diciembre 2020 online issn 0719-3696 / issn 0718-655x

Castillo, A. (2020a). *Adicta Imagen*. La Cebra. Santiago.

Castillo, C. (2020b). *Hasta nuevo aviso: aproximación a la modificación de la vida cotidiana por las imágenes del estallido chileno*. *Cine documental*, 22 edición especial, 2020, ISSN 1852 4699, 57

Chamayou, G. (2015). *A theory of the drone*. The New Press. New York.

Cifuentes, G. (2018). *Anillo de Moebius: cuatro consideraciones sobre el video hoy*. En: Aravena, C. Pinto, I. *Visiones Laterales, cine y video experimental en Chile (1957-2017)*. Metales Pesados. Santiago.



- Collingwood-Shelby, E. (2014). Reconocer y Perseguir de Harun Farocki: El dominio de la imagen operativa. En: Fernández, D. (ed.). Sobre Harun Farocki. Metales pesados. Santiago.
- Darnton, R. (2014). El diablo en el agua bendita o el arte de la calumnia de Luis XIV a Napoleón. Fondo de Cultura Económica. México.
- Davis, M. (1998). Ecology of fear, Los Angeles and the imagination of disaster. Metropolitan Books. Canada.
- Debord, G. (2018). Comentarios sobre la sociedad del espectáculo. Anagrama. España.
- Debord, G. (2008). La Sociedad del Espectáculo. Pre-Texto. Valencia.
- Deotte, JL. (2000). El arte en la época de la desaparición. En: Richard, Nelly. POLÍTICAS Y ESTÉTICAS DE LA MEMORIA. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile.
- Denegri, M. Silva, F. Quintano, F. Riquelme, L. (2021). ¿HÉROES O DELINCUENTES MARGINALES? REPRESENTACIONES ACERCA DE LA “PRIMERA LÍNEA” EN REDES SOCIALES Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN DIGITALES. En: Tornay, M. Sanchez, I. Jaramillo, D. (2021). INCLUSIÓN Y ACTIVISMO DIGITAL: PARTICIPACIÓN CIUDADANA Y EMPODERAMIENTO DESDE LA DIVERSIDAD. Dykinson. Madrid.
- de Vivanco, L. (2021). ¡Cuidado con el Matapcos! El perro guardián de las protestas. En: de Vivanco, L. Johansson, MT. (2021). Instantaneas en la marcha. Erpertorio cultural de las movilizaciones en Chile. Uah/ediciones. Universidad Alberto Hurtado. Santiago.
- Didi-Huberman, G. (2005). Confronting Images. Pennsylvania University Press. USA.
- Draper, S. (2014). Continuar el 68 por otros «medios»: arquitectónica y óptica de poder en la cárcel de Lecumberri (*Historia de un documento*, 1971). En: Cabezas, Ó. Goicoechea, E. Efectos de imagen. ¿Qué fue y quien es el cine militante?. LOM. Santiago.
- Echeverría, B. (2005). La modernidad de lo barroco. Biblioteca Era. México.
- Farocki, H. (2013). Desconfiar de las imágenes. Caja Negra. Buenos Aires.
- Figuroa, F. (2019). ¿Comunicación sin sociedad? Declive del pluralismo mediático y deterioro de la democracia en el Chile postdictatorial. En: Pinto, J. Illanes, MA. Alvarez, R. Garcés, M. Figuroa, F. Valdivia, V. Nómez, N. (2019). Las largas sombras de la dictadura: a 30 años del plebiscito. LOM. Santiago.
- Fortuny, N. (2014). Memorias fotográficas, imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea. La Luminosa. Buenos Aires.
- Foucault, M. (2018). Seguridad, territorio, población. Fondo de Cultura Económica. México.

- Foucault, M. (2018). *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI. México.
- Fujita Hirose, Jun. *Cine-capital, como las imágenes devienen revolucionarias*. Tinta limón. 2014.
- García, LI. (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen*. Colección Teoría. Universidad de Chile. Santiago.
- Gómez-Moya, C. (2012). *Derechos de Mirada, arte y visualidad en los archivos desclasificados*. Palidonia. Santiago.
- Gongora, M. (1980). *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Ediciones La Ciudad. Santiago.
- Groys, B. (2008). *Art Power*. MIT Press. Cambridge, Massachusetts.
- Groys, B. (2012). *De la imagen al archivo de imagen –y de vuelta: el arte en la era de la digitalización*. En: *Arte, archivo y tecnología*. Ediciones Universidad Finis Terrae. Chile.
- Herrero, V. Landaeta, L. (2021). *La Revuelta, las semanas de octubre que estremecieron Chile*. Planeta. Santiago.
- Hobbes, T. (2008 [1651]). *Leviathan*. Oxford University Press. New York.
- Hodroudakis, G. (2021). *Deeper and higher: memes as scalar abstraction*. En: Arkenbout, C. Wilson, J. de Zeuw, D. (eds.). *Critical meme reader. Global mutation of the viral image*. Institute of Network Cultures. Amsterdam.
- Huhtamo, E. Parikka, J. (2011). *Media Archaeology Approaches, Applications, and Implications*. UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. Los Angeles.
- Ibrahim, Y. (2021). *Digital Icons: Memes, Martyrs and Avatars*. Routledge. New York.
- Ibrahim, Y. (2018). *The Production of the ‘Self’ in the Digital Age*. Palgrave Macmillan. London.
- Jesi, F. (2014). *Spartakus, simbología de la revuelta*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.
- Karmy, R. (2020). *Intifada, una topología de la imaginación popular*. Metales Pesados. Santiago.
- Kien, G. (2019). *Communicating with Memes. Consequences in post-truth civilization*. Lexington Books. New York.
- Kojin, K. (2020). *Marx: towards the centre of possibility*. Verso. London.
- Kojin, K. (2020). *Transcritica*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

- König, HJ. (2014). La función de las imágenes en el proceso de construcción de las naciones latinoamericanas. En: Schuster, S. (2014). La nación expuesta Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina. Editorial Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas. Bogotá.
- Lotman, Y. (1993). Cultura y explosión, lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Gedisa. España.
- Lukinovic, J. (2022). La guerra de los monumentos. Editorial camino. Santiago.
- Martín-Barbero, J. (1991). De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía. Editorial Gustavo Gili. México.
- Marx, K. (2021). Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858, vol. II. Siglo XXI. México.
- Marx, K. (2018). Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858, vol. III. Siglo XXI. México.
- Marx, K. (2019). El Capital, crítica a la economía política, vol. I. Fondo de Cultura Económica. México.
- Marx, K. (2016). El Capital, crítica a la economía política, vol. III. Fondo de Cultura Económica. México.
- Metz, C. (1977). Psychoanalysis and the Cinema, the imaginary signifier. MacMillan Press. London.
- Mitchel, MJT. (2005). What do pictures want? The University of Chicago Press. Chicago.
- Moafi, Samaneh. (2021). La nube y la rotonda. ARQ (Santiago), (107), 22-29. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962021000100022>
- Mondzain, MJ. (2005). Image, Icon, Economy THE BYZANTINE ORIGINS OF THE CONTEMPORARY IMAGINARY. Stanford University Press. Stanford, California.
- Nissenbaum, A. Shifman, L. (2018) Meme Templates as Expressive Repertoires in a Globalizing World: A Cross-Linguistic Study, *Journal of Computer-Mediated Communication*, Volume 23, Issue 5, September 2018, Pages 294–310
- NÚCLEO ANTAGÓNICOS DE LA NUEVA GUERRILLA URBANA. (2019). SOBRE FANTASMAS INSURRECCIONALES Y BANDERAS FALSAS ANÁLISIS DE LA REVUELTA EN CHILE (CUARTO TRIMESTRE 2019). Publicación digital. Chile.
- Ossa, C. (2017). La metamorfosis del príncipe. En: Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación. N° 136, diciembre 2017 – marzo 2018 (sección ensayo, pp. 215-229). CIESPAL. Ecuador.

- Ossa, C. (2013). El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina. Fondo de Cultura Económica. Santiago.
- Ossa, C. (2015). El soberano óptico: la formación visual del poder. En: Revista chilena de literatura. N° 89, Abril 2015, (pp. 213-230). Universidad de Chile.
- Oyarzun, P. (2015). Arte, visualidad e historia. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago. Chile.
- Pérez Montero, J. (2021). El humor como deslegitimación política en memes. El caso del presidente y los ministros de Chile durante el estallido social. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/189773>
- Postone, M. (2018). La crisis actual y el anacronismo del valor: una lectura marxista. Sociología histórica 9/2018: 43-82. México.
- Postone, M. (2003). Time, labor and social domination, an interpretation of Marx's critical theory. Cambridge University Press. New York.
- Raunig, G. (2008). Mil Máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social. Traficante de Sueños. España.
- Russell, EJ. (2021). Spectacular Logic in Hegel and Debord. BLOOMSBURY ACADEMIC. Great Britain.
- Sapienyza, E. (2014). Los No Aparecidos: la Protesta Social Invisible en los Grandes Medios en Chile y las Políticas Mediáticas del Disenso. COMUNICACIÓN Y MEDIOS n. 29 (2014). ISSN 0719-1529 pp. 156-170. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile
- Sarduy, S. (2013). Obras III. Ensayos. Fondo de Cultura Económica. México.
- Shifman, I. (2013). Memes in digital culture. MIT Press. Cambridge, Massachusetts.
- Silva, J. (2013). DISCURSO, REPRESENTACIÓN Y CULTURA La valoración simbólica de los noticiarios de televisión: los movimientos sociales chilenos y la visibilidad social. Tesis para optar al grado de Doctor por la Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/4147>
- Soto Calderón, A. (2021). La performatividad de las imágenes. Metales Pesados. Chile.
- Steyerl, H. (2012). The wretched of the screen. Stenberg Press. Berlin.
- Stiegler, B. (2010). For a new critique of political economy. Polity press. Cambridge.
- Szmulewicz, I. (2021). Light. En: de Vivanco, L. Johansson, MT. (2021). Instantaneas en la marcha. Erpertorio cultural de las movilizaciones en Chile. Uah/ediciones. Universidad Alberto Hurtado. Santiago.

Tello, A. (2017). Tecnologías de la propaganda. Contribuciones para una genealogía sobre el gobierno del público. Vol. 2. N°26 (II Semestre 2017) – Foro Científico Págs. 4 a 33 Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha Valparaíso, Chile | e-ISSN 0718-4018.

Thompson, EP. (1984). *TRADICIÓN, REVUELTA Y CONSCIENCIA DE CLASE* Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial. Editorial Crítica. España.

Urzua, M. Calderón. M. (2020). *ECONOMÍA MORAL Y ESTALLIDO SOCIAL: NO SON 30 PESOS, SON 30 AÑOS. LA CRISIS DEL NEOLIBERALISMO EN CHILE.* Revista Antropologías del Sur Año 7 N°14 2020 Págs. 283 – 298.

Valdivia, V. (2019). Recobrando la democracia: la militarización del conflicto político en Chile. En: Pinto, J. Illanes, MA. Alvarez, R. Garcés, M. Figueroa, F. Valdivia, V. Nómez, N. (2019). *Las largas sombras de la dictadura: a 30 años del plebiscito.* LOM. Santiago.

Valenzuela, J. (2006). “... que las ymagenes son los ydolos de los christianos” Imágenes y reliquias en la cristianización del Perú (1569–1649). *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 43(1), 41-66.

Velandía, D. (2018). La conquista de la conciencia: métodos confesionales y extirpación de idolatrías en la Nueva España y el Virreinato del Perú. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 3 (2018): 253-272. <http://dx.doi.org/10.25025/hart03.2018.10>

Vergara, C. (2021). “Marcha sin selfie”: apuntes sobre fotografía y redes. En: de Vivanco, L. Johansson, MT. (2021). *Instantaneas en la marcha.* Erpertorio cultural de las movilizaciones en Chile. Uah/ediciones. Universidad Alberto Hurtado. Santiago.

Wajcman, G. (2011). *El ojo absolute.* Manatial. Buenos Aires.

Wieviorka, A. (2006). *The Era of the Witness.* Cornell University Press. New York.

Wiggins, B. (2019). *The Discursive Power of Memes in digital culture: Ideology, semiotics and intertextuality.* Routledge. New York.