

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

ESQUIRLAS CULTURALES DE LOS ESTALLIDOS SOCIALES EN AMÉRICA LATINA (2018-2020)

Carolina Pizarro Cortés
José Santos Herceg
(eds.)

n. 24/2024



ESQUIRLAS CULTURALES DE LOS ESTALLIDOS SOCIALES EN AMÉRICA LATINA (2018-2020)

Nº24 (2024)

Parte I

Presentación. Esquirlas culturales de los estallidos sociales en América Latina.

Carolina Pizarro Cortés y José Santos Herceg 5-6

No-ver corporal, no-ver mediático y no-ver público en las prácticas artivistas del Estallido Social de Chile (2019).

Miguel Alfonso Bouhaben 7-39

Mirar por la herida. El giro fotográfico de la denuncia desde la dictadura militar a la Revuelta Popular en Chile.

Cynthia Pamela Shuffer 41-65

Matar los ojos: intervenciones estéticas y políticas sobre las miradas tullidas tras el estallido social chileno.

Marta Pascua Canelo y Carlos Ayram 67-92

Tránsitos entre el miedo y la ira: feminismo y performance en el estallido social chileno.

Rosemary Bruna Ramírez 93-115

“El baile de los que sobran” (Los Prisioneros, 1986): tres momentos de sus recepciones y escuchas.

Cristóbal Allende Pino 117-132

Poesía revuelta en Chile: aproximaciones a un corpus desapropiado.

Biviana Hernández Ojeda 133-158

Metáforas de la(s) revuelta(s) en la narrativa chilena reciente. Federico Cabrera	159-178
Vistas aéreas, archivo y políticas de producción de verdad. Carla Nicole Ayala Valdés	179-204
De la calle a la web: testimonios de la protesta artística de octubre 2019 y su continuidad en las plataformas digitales. Carolina Pizarro Cortés	205-222

Parte II

Legitimación y deslegitimación de la violencia policial mediante racionalización en Twitter: el caso del paro nacional universitario en Colombia de 2018. Serhat Tutkal	223-255
Pueblo, emergencia popular y democracia: categorías disputadas. Cristóbal Friz	257-273
Movimientos sociales que irrumpen. Egosintonías y socializaciones aceleradas en jóvenes chilenos. Karla Henríquez	275-290
Narrativas de solidaridad durante el Estallido Social en Chile: Testigos comprometidos durante las protestas en las calles. Ximena Faúndez Abarca, Omar Luis Sagredo Mazuela y Fuad Hatibovich Díaz	291-321
Milicias en el octubre chileno. La primera línea de la protesta. José Santos Herceg	323-339
“Que la academia salga a la calle!”: saber académico y espacio público en la revuelta chilena de 2019. Jorge Eduardo Cáceres Riquelme y Nibaldo Acero	341-364
La práctica utópica como dispositivo de articulación y sostén del continuo constitucional chileno. Isabel Serra Serra	365-389

DE LA CALLE A LA WEB: TESTIMONIOS DE LA PROTESTA ARTÍSTICA DE OCTUBRE 2019 Y SU CONTINUIDAD EN LAS PLATAFORMAS DIGITALES

From the street to the web: testimonies of the artistic protest of October 2019 and its continuity on digital platforms

CAROLINA PIZARRO CORTÉS
Universidad de Santiago de Chile (Chile)

maria.pizarro.c@usach.cl

Recibido: 1 de septiembre de 2024

Aceptado: 6 de diciembre de 2024

<https://orcid.org/0000-0001-7645-922X>

<https://doi.org/10.7203/KAM.24.29926>

N. 24 (2024): 205-222. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: La revuelta, el estallido o la revolución social de octubre de 2019 en Chile fue un periodo de intensa manifestación visual callejera, caracterizado por una proliferación de textos, imágenes y performances testimoniales. Atendiendo a este fenómeno de sobreabundancia significativa, se generaron inmediatamente registros, así como publicaciones y plataformas destinadas a conservar las intervenciones urbanas, según intenciones y procedimientos de una archivística contemporánea. El objetivo de este artículo es analizar, a partir de las estrategias que utilizan, iniciativas que recuperan digitalmente registros de eventos visuales de la protesta y los integran a una unidad mayor y más compleja: el repositorio *Voces en el muro* (UTEM), la obra fotográfica *La ciudad como texto* (C. Ureta) y un capítulo de la serie de YouTube *Olvidarte nunca* (CanalPobrecitoMortal). Estas iniciativas constituyen narrativas abiertas que comparten cuatro rasgos específicos: (1) son elaboraciones de tercer orden, que integran y resignifican registros de eventos visuales; (2) vinculan los registros al espacio preciso en el que se despliega el evento visual; (3) generan un tipo de contacto con el/la usuario/a de la interfaz, que supera la observación pasiva y abre la posibilidad de interacción y (4) dan cuenta del proceso constructivo -tanto del registro de segundo orden como de la plataforma-, de modo que, en diferentes grados y medidas, exponen cómo hacer cosas con imágenes.

PALABRAS CLAVE: estallido social, evento visual, testimonio, archivo, plataforma digital.

ABSTRACT: The revolt, outbreak or social revolution of October 2019 in Chile was a period of intense visual street manifestation, characterized by a proliferation of texts, images and testimonial performances. Attending to this phenomenon of significant overabundance, records were immediately generated, as well as publications and platforms aimed at preserving urban interventions, according to intentions and procedures of a contemporary archivistics. The aim of this article is to analyze, from the strategies they use, initiatives that digitally recover records of visual events of protest and integrate them into a larger and more complex unit: the repository *Voces en el muro* (UTEM), the photographic work *La ciudad como texto* (C. Ureta) and a chapter of the YouTube series *Olvidarte nunca* (CanalPobrecitoMortal). These initiatives constitute open narratives that share four specific features: (1) they are third-order elaborations that integrate and resignify records of visual events; (2) they link the records to the precise space in which the visual event unfolds; (3) they generate a type of contact with the user of the interface that goes beyond passive observation and opens up the possibility of interaction; and (4) they account for the constructive process -both of the second-order record and of the platform- so that, to different degrees and measures, they expose how to do things with images.

KEYWORDS: social outbreak, visual event, testimony, archive, digital platform.

La revuelta, el estallido o la revolución social de octubre de 2019 en Chile fue un periodo de intensa manifestación visual. Una parte importante de la protesta se realizó a través de intervenciones en el espacio público, consistentes no sólo en las tradicionales pancartas que se llevan a las marchas, sino también en diversos escritos y pinturas en los muros, intervenciones en monumentos, performances espontáneas y planificadas. El aspecto de las ciudades chilenas, en particular de sus centros cívicos, cambió por completo.

Gutiérrez y Toro llaman al fenómeno “estallido gráfico”² y lo definen como una “proliferación de signos” (2021: 6). La abundancia de información visual y su carácter palimpséstico hicieron que la experiencia sensible para los transeúntes fuese extremadamente intensa. Las superficies urbanas –edificios, estructuras, calles– funcionaron como una suerte de lienzo que se llenó de inscripciones, en capas sobrepuestas. En esta escenificación (con toda la carga performativa que ello conlleva) cada uno de los textos, imágenes y performances tiene un valor testimonial en sí, en tanto representa el pensar y el sentir de quien lo ejecuta, su respuesta frente a una crisis social y política. Si pensamos el testimonio como un macrogénero, que se manifiesta en distintos medios y soportes, todo este arte de la calle cabe dentro de la categoría (Pizarro, 2023). El conjunto, además, produce un efecto testimonial colectivo. En ningún caso es coral, porque es ante todo heterogéneo y desarmónico; no obstante, comunica. Atendiendo a este fenómeno de sobreabundancia significativa, a lo que se suma el carácter efímero de las expresiones que serían prontamente censuradas (por la brocha o el guanaco), se generaron inmediatamente registros, así como publicaciones y plataformas destinadas a conservar las intervenciones urbanas. El afán por capturar estas imágenes motivó a fotógrafos y videístas profesionales, pero también a mucha gente de a pie que, al encontrarse con estas obras, sintió el impulso o la necesidad de almacenarlas en sus celulares. Lo notable es que el fenómeno del acopio superó con creces los márgenes del mero registro o catalogación: como si fuese necesario no solo dejar constancia de las obras, sino de la forma en que se experimentaron en el espacio urbano, apareció un conjunto de iniciativas web que buscaron reproducir de algún modo la experiencia de observar las intervenciones en vivo. El objetivo de este artículo es analizar, a partir

¹ Este artículo se desarrolló en el marco del proyecto Fondecyt regular N°1231373, “Modulaciones narrativas de lo testimonial”.

² Los autores atribuyen el término a un artículo de Paula Valles publicado en el diario *La Tercera*, “Las manifestaciones y expresiones gráficas del estallido llegan a los libros” (<https://www.latercera.com/culto/2019/12/20/manifestaciones-estallido-libros/>), lo que al parecer sería erróneo. El primer uso de la expresión hasta ahora pesquisado se encuentra en el texto del mismo nombre, “Estallido gráfico”, publicado por el arquitecto Jorge Valenzuela Cruz en la plataforma cultural *Afluente* (<https://afluente.cl/estallido-grafico.html>).

de las estrategias que utilizan, iniciativas que recuperan digitalmente registros de eventos visuales³ de la protesta y los integran a una unidad mayor y más compleja: el repositorio *Voces en el muro* (UTEM), la obra fotográfica *La ciudad como texto* (C. Ureta) y un capítulo de la serie de YouTube *Olvidarte nunca* (CanalPobrecitoMortal).

A través de distintos mecanismos tecnológicos y de representación, las iniciativas mencionadas, cada una a su manera, ordenan y disponen registros. Desde este punto de vista, podrían considerarse modalidades de archivo. Hay, no obstante, un rasgo diferenciador que las aleja de una archivística tradicional: en ellas es posible distinguir una pulsión contestataria. Así, algunas de sus potencialidades, como su carácter crítico, se actualizan. En este sentido, coinciden con los postulados de Aravena, quien, para fundamentar su posibilidad de subversión, sostiene que “lo propio del archivo, lo que conserva para el futuro, son las anomalías, los heroísmos cotidianos, las pequeñas historias que no se dejan domar ni incluir en una sistematización formal, las digresiones, en fin, aquello que puede minar cualquier “estado normal” de mundo” (2019: 259-260). Si atendemos a lo resguardado por estas iniciativas digitales, es claro que pueden hacerse parte de esta definición. A ello añade el autor: “En un archivo se custodian materiales explosivos. Historias que pueden “hacer saltar el continuum” del relato maestro” (2019: 260). El carácter excepcional del estallido –al que, dicho sea de paso, “no vimos venir”– se traduce en una visualidad exuberante y movediza que, sin duda, se contrapone a un discurso oficial.

Las obras, además, participan de las posibilidades que entrega el soporte digital y las utilizan estratégicamente. Como constata García, “...con el nacimiento y advenimiento de internet, nació otra manera de ver y hacer, de distribuir las palabras y las cosas. La hipercomunicación organizó y organizará distintas y nuevas formas de pensar el archivo” (2024: 476). Dentro de este marco tecnológico surgen los llamados anarchivos. El término es acuñado por el teórico del arte Siegfried Zielinski y definido en los siguientes términos:

To me, anarchives are a complementary opposite and hence an effective alternative to archive. (...) Following a logic of plurality and wealth of variants, they are particularly suited to handle events and movements; that is, time-based sensations. Just as the anarcheological sees itself first and foremost as an activity, anarchives are principally in an active mode. (...) Anarchives do not follow any external purpose; they indulge in waste and offer presents. Basically, they are indebted to a single economy, that of friendship. And friendship (...) is characterized by an

³ Se prefiere el concepto evento visual antes que imagen puesto que lo buscan las plataformas digitales es aproximarse a la experiencia del encuentro entre sujetos y manifestaciones visuales de distinto orden. En este punto, hay una coincidencia con los planteamientos de Mieke Bal: “La cuestión es sencilla: ¿qué sucede cuando la gente mira, y qué acaece de tal acto? El verbo “sucede” se referiría aquí al evento visual como objeto, y “acaece” a la imagen visual, pero como una imagen que es fugaz, fugitiva, subjetiva y que corresponde al sujeto. Estos dos resultados –el evento y la imagen experimentada– se unen en el acto de mirar y las consecuencias que éste implica” (2005).

acute feeling of strangeness in the world, which we occasionally share with others. (2015:121-122)

La propuesta de Zielinski apunta a aspectos esenciales de las iniciativas aquí consignadas: tratan eventos y momentos como sensaciones basadas en el tiempo y se encuentran en un modo activo.

Desde otra vereda, Andrés Tello analiza los cambios experimentados por la archivística contemporánea, a partir del denominado *archival turn*, examinando sus fundamentos filosóficos. Sobre la base de los aportes de Benjamin, Foucault y Derrida, postula que el llamado “giro del archivo” implicaría “...menos un vuelco hacia un lugar u objeto de estudio definido que una dispersión irresoluble en el *problema del archivo*” (2018b: 45, cursivas en el original). Para definir la situación y las prácticas actuales, Tello propone el concepto de anarchivismo y orienta su definición hacia el potencial revolucionario que lo caracteriza. Para el autor, este es

un movimiento que atraviesa mutaciones sociales de cuño heterogéneo; rebeliones campesinas y obreras, luchas estudiantiles y feministas, revueltas indígenas y populares, pues en todas aquellas experiencias de agitación colectiva operan ensamblajes de cuerpos, afectos y tecnologías que alteran los registros de identidades, posiciones y funciones rotuladas en la máquina social que distribuye la producción general del cuerpo (y los *corpus*) sobre la superficie de inscripción que llamamos realidad (2018a: 8).

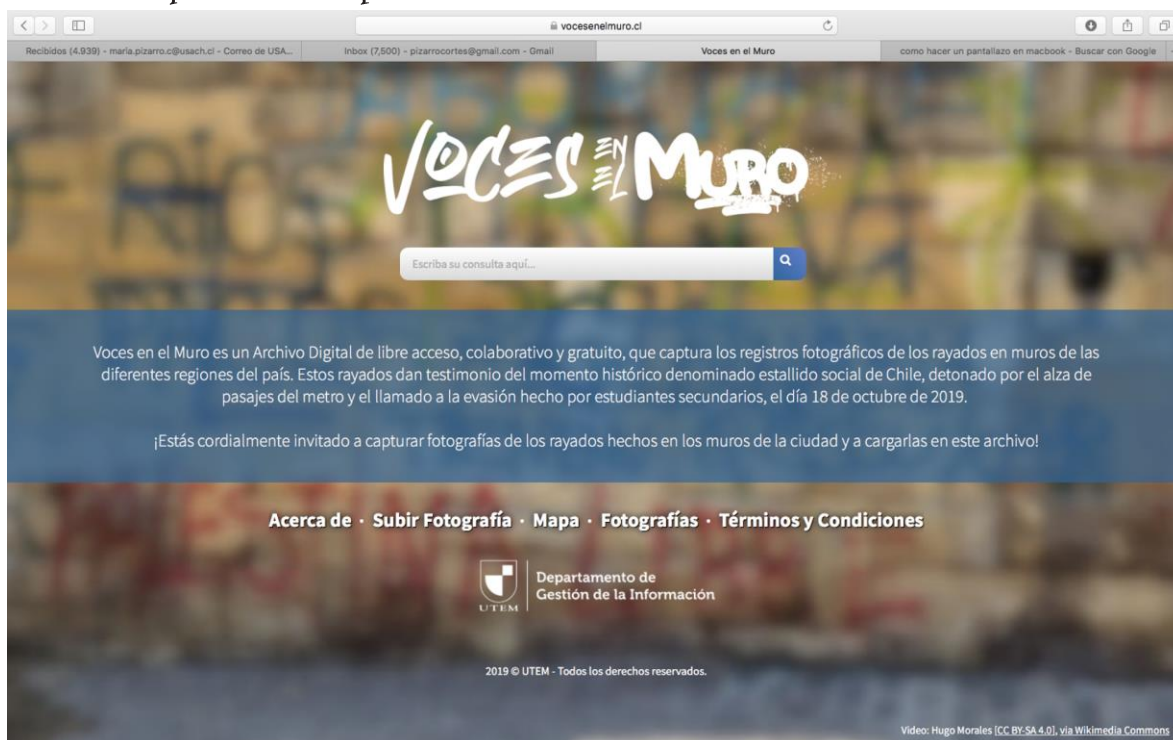
Los archivos digitales que surgen a partir del estallido buscan reconectar a sus usuarios/as con la experiencia de agitación colectiva y, en tanto conservan registros de eventos visuales (en los que intervienen cuerpo, afecto y medio tecnológico), pueden considerarse anarchivos. Para la comprensión de su funcionamiento, no obstante, resulta más pertinente la propuesta de Cecilia Olivari. La crítica llama a estas iniciativas “archivos blandos” y señala a propósito: “Las estrategias de un archivo blando y en movimiento permiten que la vivacidad y la afección que estos acontecimientos tienen en el presente no se cristalicen en una narrativa cerrada y autosuficiente que ignora la complejidad y plasticidad de lo social” (2022: 10).

Voces en el muro, *La ciudad como texto* y *Olvidarte nunca* constituyen narrativas abiertas que portan una fuerte carga testimonial. En tanto tales comparten, además, cuatro rasgos específicos: (1) son elaboraciones de tercer orden, que integran y resignifican registros de eventos visuales; (2) vinculan los registros al espacio preciso en el que se despliega el evento visual; (3) generan un tipo de contacto con el/la usuario/a de la interfaz, que supera la observación pasiva y abre la posibilidad de interacción y (4) dan cuenta del proceso constructivo –tanto del registro de segundo orden como de la plataforma–, de modo que, en diferentes grados y medidas, exponen cómo hacer cosas con imágenes.

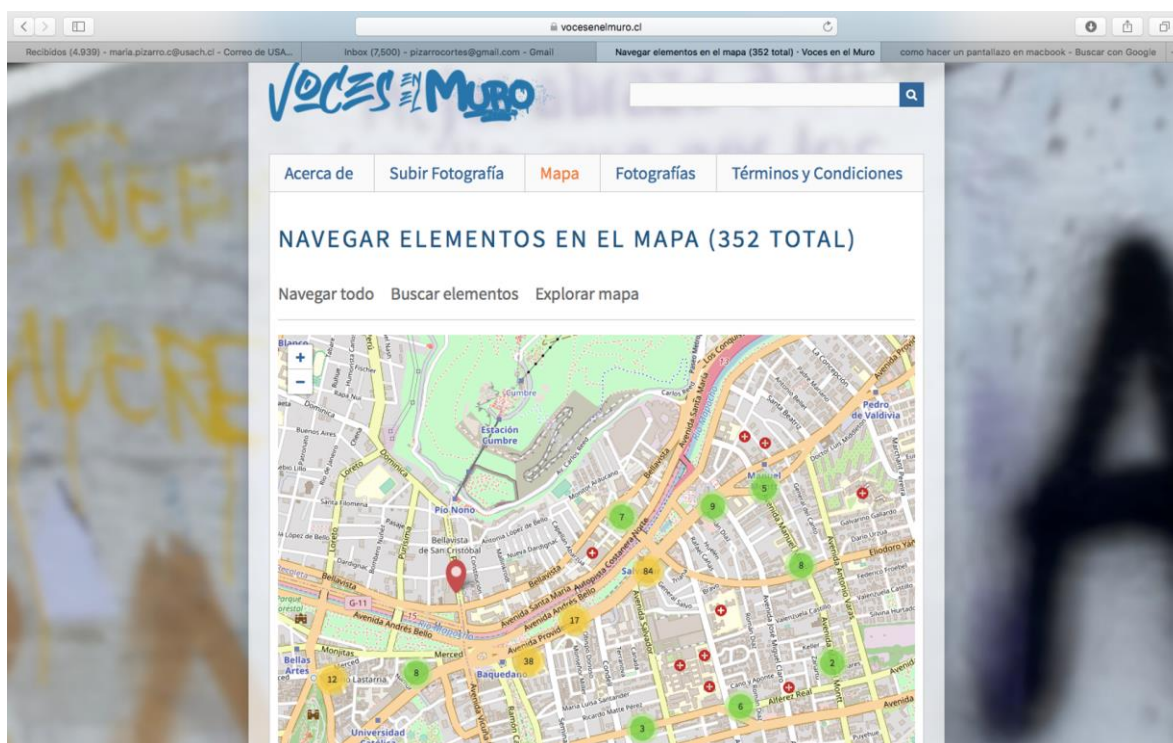
La más sencilla de estas iniciativas digitales, el sitio web *Voces en el muro*, fue elaborado por el Departamento de gestión de la información de la Universidad Técnica Metropolitana (UTEM). Según señalan sus autores, el proyecto

contempla la creación y desarrollo de una plataforma tecnológica que pretende ser un repositorio de imágenes aportadas por los ciudadanos. Este repositorio está constituido por un espacio georreferenciado de fotografías de los textos escritos en los muros, que los ciudadanos han dejado en diferentes espacios para expresar sus demandas (<https://www.vocesenelmuro.cl/acerca>).

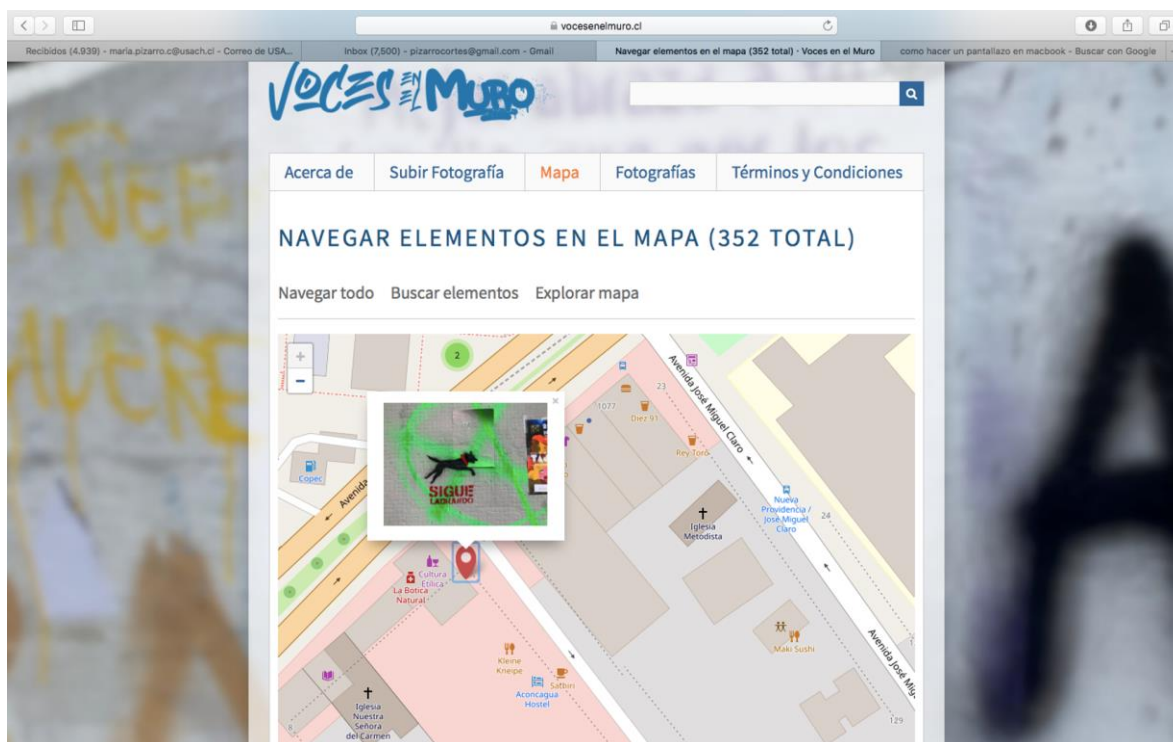
Con el objetivo de “fortalecer las instancias de resguardo de la memoria histórica de Chile”, el sitio recopila un conjunto importante de imágenes de las pinturas y rayados murales en diversos espacios y momentos, en el entendido de que “representan el contenido de las voces populares”, esto es, su testimonio. Se alimenta, además, del material que los propios usuarios suben al sitio. La interfaz, en este sentido, permite una participación directa, lo que aplica no solo a quien produce contenidos, sino también a quien los recepciona.



Si se abre la pestaña “Mapa”, se despliega un plano de la ciudad de Santiago, enfocado en la “zona cero” de las manifestaciones. En este aparecen marcados con círculos verdes los lugares donde hay una concentración de las imágenes fotografiadas que componen el archivo. Un número indica la cantidad de rayados registrados en el lugar.



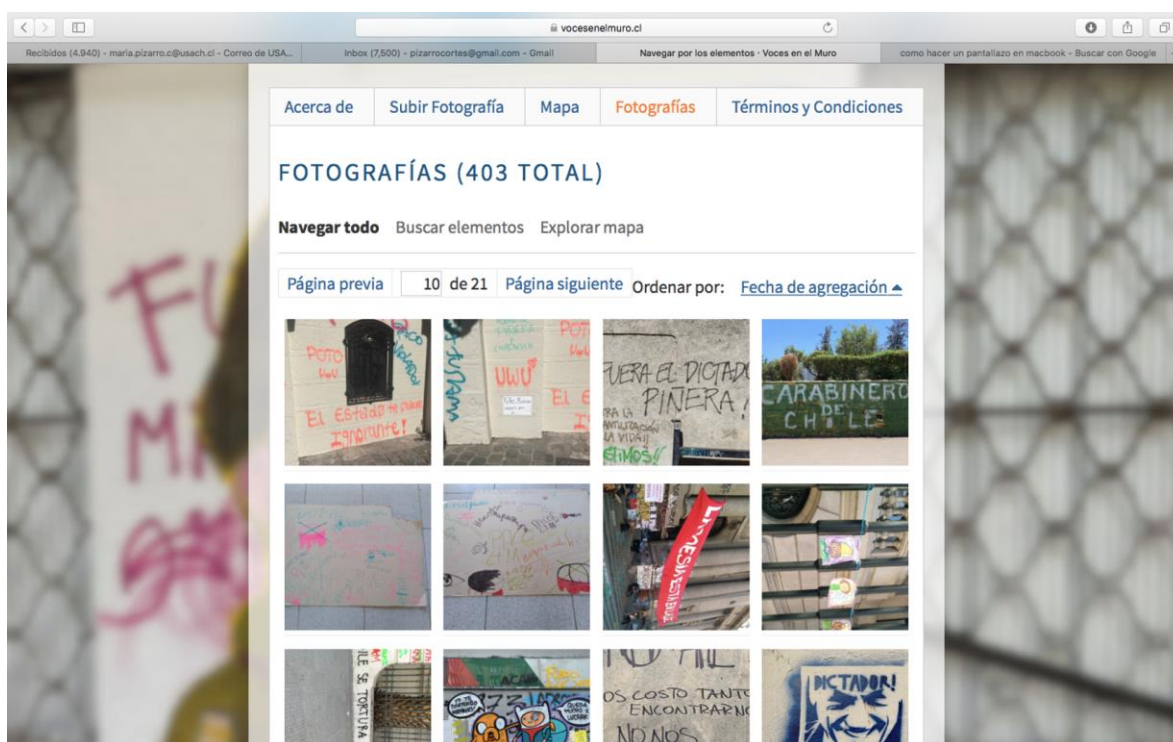
Si se pincha uno de los círculos verdes, se produce un acercamiento al punto geográfico y aparecen globos rojos. Al clicar sobre estos, se despliega la fotografía particular del rayado que se encuentra en ese punto.



La tecnología aplicada se sirve de las posibilidades de *google maps*. El espacio es representado como un plano visto desde arriba. Es una imagen ideal, artificial, que

exige ir focalizando la percepción progresivamente hasta llegar al espacio físico preciso en donde fue tomada la fotografía. Dicho espacio, no obstante, no se reproduce en tres dimensiones. Queda reducido a su representación esquemática a través del plano. El rayado, capturado en una foto, se integra así a una dinámica de manipulación y percepción del espacio de carácter abstracto, que remite sólo indirectamente a la experiencia de apreciar los muros en el contexto urbano.

En *Voces en el muro* también es posible hacer una entrada a través de la pestaña “fotografías”. Lo que aparece al abrirla son veinte fotos por página, que se exponen de modo muy sencillo.



Al hacer clic en una imagen, esta se muestra en un tamaño mayor. Su georreferencia también se indica en un mapa en la parte inferior de la página. Al pinchar de nuevo en la misma foto, ésta aparece completa, sin ninguna otra información. Nuevamente se activa el recurso de ir acercando la mirada, un *close-up* en etapas, ahora desde el listado –forma archivística básica– a la obra y la superficie en que se inscribe.



En la página 10, por ejemplo, aparece la fotografía del rayado “Cerro Huelén, 200 ojos y aún podemos ver”. La densidad semántica del mensaje amerita detenerse brevemente en él. El soporte de la leyenda y del dibujo que la acompaña es una piedra que se encuentra en un espacio emblemático del centro de la ciudad: el cerro Santa Lucía, antiguo lugar sagrado de los mapuche donde los conquistadores españoles habrían realizado la fundación de Santiago. En esta piedra está inscrito un párrafo de la carta que Pedro de Valdivia envió al emperador Carlos V en 1545, donde describe “las bondades de la tierra recién conquistada”.



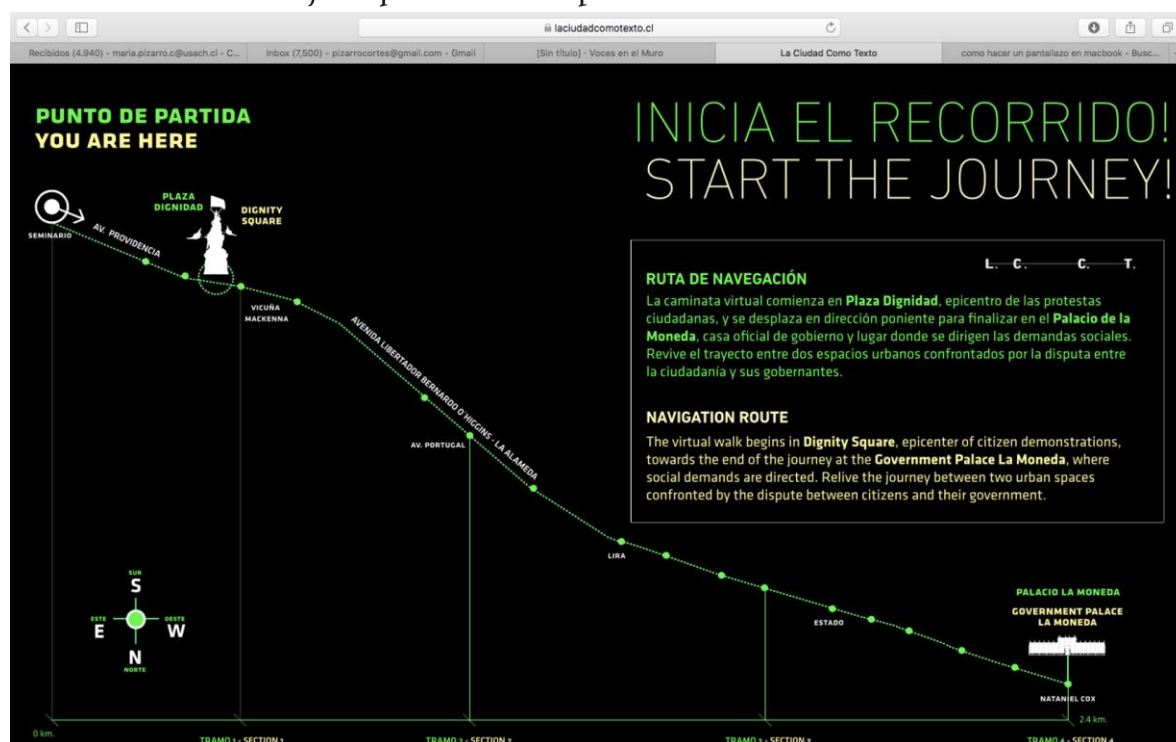
La intervención es, en consecuencia, un palimpsesto y también un ejemplo de apropiación descolonial. El nombre original del cerro era Huelén y ese es el que recuperan los manifestantes. Además, pintan sobre la carta para re-ocupar la piedra como superficie de protesta. Superponen así al discurso del conquistador la denuncia de las masivas mutilaciones oculares producidas por los disparos de la policía. Como es sabido, el ojo sangrante se convirtió en un icono de denuncia de la violencia estatal. Sobre el paisaje descrito por Valdivia –pura naturaleza– se sitúa en importancia lo humano. El dibujo del ojo representa metonímicamente a las víctimas de un sistema opresor y violento, análogo en ese sentido al proceso europeo de conquista.

Cada día, a medida que el número de heridos aumentaba, la piedra era repintada con la nueva cifra. El rayado, podemos deducir, fue concebido como un ejercicio dinámico que incorpora el cambio: es el tiempo que se impone al espacio. La fotografía detiene el gesto, en la medida que capta una de las muchas estaciones de modificación del monumento. En este sentido, es registro que permite la conservación del rayado, pero rescata sólo una dimensión del acto. Por otra parte, si bien permite la visualización del rayado mismo, no puede reproducir el efecto de su percepción en el espacio, aun cuando en el encuadre se incluya parte del entorno. Como la geolocalización propia del sitio web, ha abstraído cualidades que el receptor debe suponer.

Una propuesta distinta es la de *La ciudad como texto*, obra digital que además tiene una versión como libro descargable en el que se cuentan detalles del proceso creativo. Su autora es la diseñadora Carola Ureta; a cargo de la fotografía está Daniel

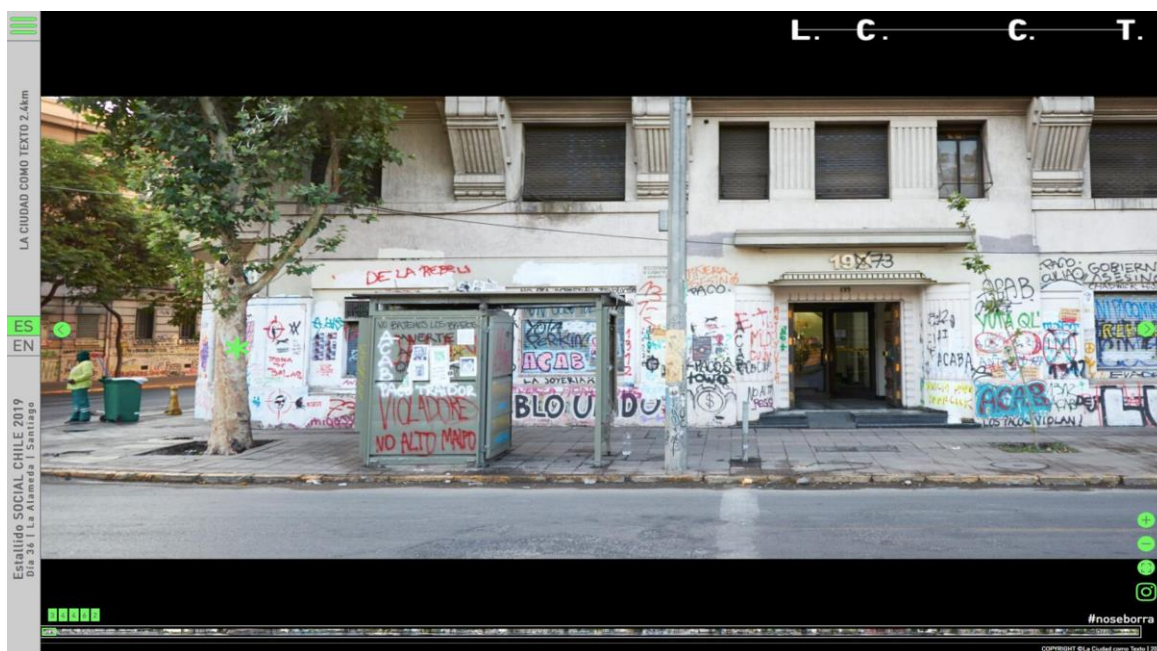
Corvillón; del desarrollo web, Felipe Sologuren, y Andrés Larraín es su asistente de edición.

Al ingresar al sitio lo primero que aparece es un mapa bilingüe de fondo negro, en el que se ven representados dos hitos y una sola calle, el eje Providencia-Alameda. Llama la atención el hecho de que es un mapa anómalo: el sur está arriba y, en consecuencia, el oeste se ubica a la derecha. Ello se indica expresamente con la inclusión de una brújula que marca los puntos cardinales.



Suponemos un diálogo con la *América invertida* de Joaquín Torres-García, esto es, una invitación a mirar y a concebir el espacio desde otra perspectiva. Arriba a la izquierda (lo primero que se ve, según la orientación de escritura de las lenguas modernas) se encuentra la Plaza Dignidad, y abajo, a la derecha, La Moneda. Entre las dos hay una línea verde que las une, donde se marcan algunas intersecciones importantes para visualizar los tramos en que se divide el recorrido. Se destaca un punto de partida, un “you are here” que imita la convención de un mapa turístico. Quien ingresa al sitio debiera recorrer la calzada sur de la emblemática avenida, para observar las múltiples intervenciones de los y las manifestantes.

Al pinchar el punto de inicio, se despliega una imagen fotográfica que muestra parte de la calle, la vereda y el frontis de los edificios. Se imita la perspectiva de visión que tendría un/a transeúnte desplazándose por la calle.



Lo especial es que esta imagen avanza o retrocede a voluntad de quien la maneja, cuando se pinchan las flechas en esas direcciones o cuando se mueve la imagen con el cursor. De este modo el/la observador/a efectivamente puede desplazarse por los registros de la avenida, que además forman un continuo de fisuras casi imperceptibles. El grado de verosimilitud que se alcanza es alto. El sitio web no solo permite registrar y rescatar los rayados de la protesta, sino que los sitúa en su espacio. El carácter estático de la foto se reemplaza aquí por un recorrido que se hace notoriamente en el tiempo (y a la velocidad que el/la usuario/a estime conveniente).

En un fragmento preciso del recorrido se ve el edificio de *Telefónica*, convenientemente tapiado. Las planchas metálicas que en principio sirven de protección son “recicladas” en la protesta: se vuelven soporte de gran cantidad de escritos, dibujos y afiches.



Llama la atención uno de los carteles: “Hasta que valga la pena vivir”. La Marianne de esta imagen es una mujer del pueblo, vestida muy sencillamente, que levanta una pequeña olla o paila en una de sus manos y en la otra lleva una cuchara para golpearla (la tradicional protesta chilena del cacerolazo). Una de sus piernas está vendada, lo que significa que ha sido herida, probablemente con perdigones. Es un ícono de la protesta popular, que se dignifica de forma especial por el halo luminoso que rodea su cabeza. El ideal de la lucha política se entrelaza aquí con las imágenes religiosas. La señora también es una santa o una virgen. Representa el poder femenino y popular.

Otro escrito que llama la atención es “Perdimos mucho tiempo peleando entre nosotros”. Esta es una frase construida visualmente a partir del montaje de seis carteles que están pegados en la pared, uno a continuación del otro del otro. Cada uno de ellos responde a la gráfica de un equipo de fútbol. Hace referencia a las peleas entre las barras de estos clubes, que solían enfrentarse cada vez que había partidos importantes. La revuelta social los une –en su carácter popular y marginal– y los impulsa a protestar juntos. Detrás de la frase está la idea de que las élites dividen al pueblo en bandos que se enfrentan, lo que les impide luchar por sus derechos.

Junto a estos dos ejemplos, hay más carteles y múltiples rayados con consignas. Vemos escrituras que se superponen y copan la superficie. *La ciudad como texto* permite leer en conjunto y en interacción estos mensajes, lo que produce un efecto similar al del evento visual, así como una unidad de sentido mayor.

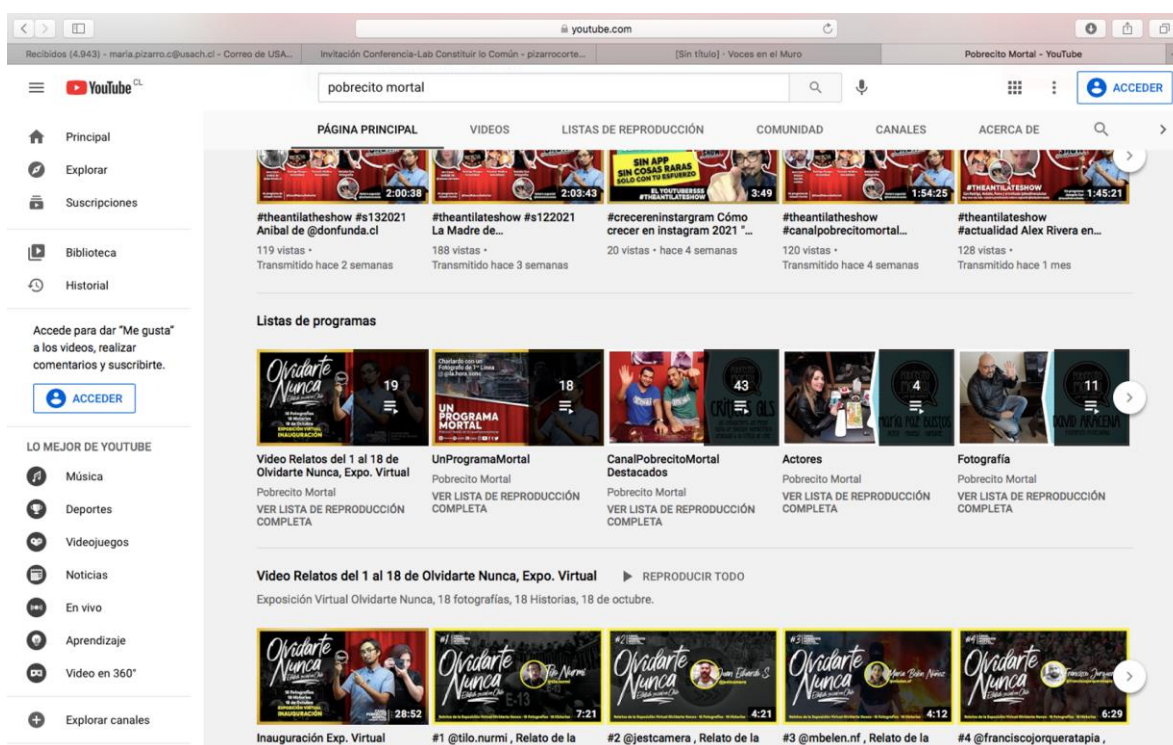
Un tercer caso de conservación en medios digitales es la serie *Olvidarte nunca*, que se presenta como una

[e]xposición colectiva de carácter permanente, que se enmarca en beneficio de la comunidad de CanalPobrecitoMortal y sus adherentes, que es de interés patrimonial, con carácter cultural, histórico y documental, para dar cabida a todo aquel que crea que el arte y la cultura es para todos.

Pobrecitomortal es un canal de Youtube que publica diferentes contenidos, entre los que se encuentra *Olvidarte nunca*. Su funcionamiento es estándar, lo que significa que no ofrece mayor libertad en la operación de la interfaz. La página principal exhibe todos los contenidos.



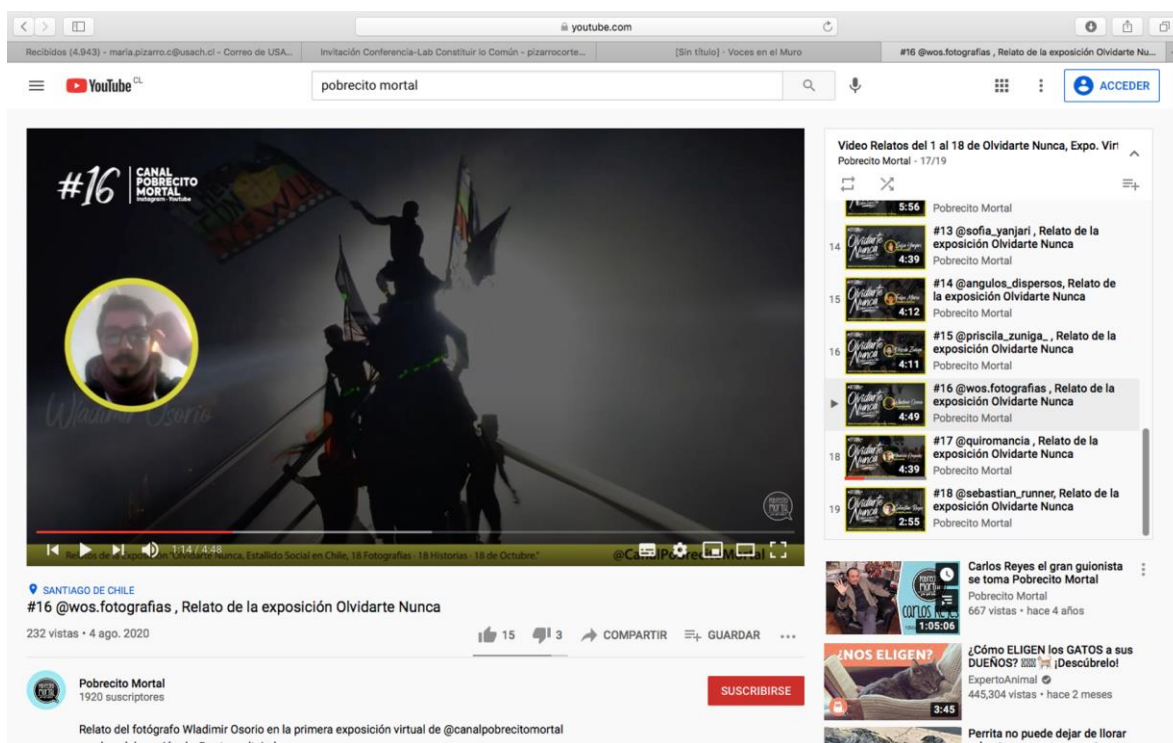
Al pinchar el título que interesa, somos dirigidos a una segunda página en la que se despliegan 18 videos breves, de entre 3 y 7 minutos. El proyecto *Olvidarte nunca* consiste en la exposición de 18 fotografías tomadas en los días del estallido social. Tuvo una presentación de corte más tradicional en una prestigiosa galería web y además se socializó a través de estos breves video relatos.



En ellos, cada una de las fotografías es expuesta mientras su autor/a habla del momento en que la tomó, refiriendo su localización y las circunstancias que rodean el registro. La imagen se integra así a una manifestación intermedial. Se vivifica a través de diferentes planos y recorridos que se hacen sobre ella. Hay una dinamización de la postal estática; una intervención del video sobre la foto. La exhibición de la imagen se acompaña de música y, lo más importante, de una historia, es decir, se integra en una narrativa mayor. Como en el caso del libro *La ciudad como texto*, se incluyen los detalles de su producción. No se trata sólo de una imagen o un conjunto de imágenes, sino de la forma en que fueron creadas.

El video número 16 exhibe la obra del fotógrafo Wladimir Osorio. Dice el autor:

Esta fotografía se genera el 31 de diciembre, fecha de Año Nuevo, en el cual decido con mi familia ir a pasar este día a Plaza de la Dignidad. (...) Nos instalamos detrás del monumento para generar este contraluz. Yo trabajo con una cámara Nikon D7000 y con un lente 1840. Sólo me enfoqué en generar un contraluz; nunca pensé que se iba a generar esta escena, con estos personajes que están arriba del caballo.



Lo que captó Osorio es un momento de la permanente “toma” de la estatua de Baquedano. Sobre el pedestal del monumento y sobre este mismo, vemos a un grupo importante de personas en distintas poses. El conjunto completo constituye una nueva escultura, en la que el héroe de guerra es reemplazado por el pueblo. El contraluz que refiere el fotógrafo impide que veamos los rostros de las personas, y al mismo tiempo le entrega a la imagen un aura especial, de tinte épico. Mientras suena una música de fondo, el foco se desplaza sobre la imagen.



En este video relato no solo tenemos la perspectiva del obturador de Osorio, sino que, a través de su testimonio oral, asistimos al taller. Podemos apreciar lo intencional y lo no esperado. La imagen no es un registro transparente de un evento, sino que recupera la opacidad propia de su carácter de representación. El video que la integra es, en consecuencia, una mediación de tercer grado.

A modo de conclusión, es necesario poner el acento en las líneas transversales propuestas para comprender las plataformas que constituyen el corpus. Lo primero que hay que señalar es que todas son iniciativas destinadas a conservar eventos a través de su registro; son modulaciones archivísticas disponibles en la web que dialogan con nuevas formas de constituir y comprender el archivo. Todas van, asimismo, más allá del mero catastro.

1. Como hemos visto, cada uno de estos sitios es una elaboración de tercer e incluso de cuarto orden: primero, está la intervención en el espacio público –los rayados, los afiches, la “toma” de una escultura–. En segundo lugar, está la fotografía del evento visual. En tercer lugar, para los casos de *Voces en el muro* y *La ciudad como texto*, está el sitio web que organiza las fotografías de algún modo, de acuerdo con sus posibilidades tecnológicas: ya sea de forma estática y con un criterio más claramente archivístico, ya sea reproduciendo la sensación de contemplar lo que ellas registran. El tercer nivel, en el caso de *Olvidarte nunca*, es la inclusión de la fotografía en el video, y podría también distinguirse un cuarto: la inclusión de este en el canal, como parte de un conjunto aún mayor.

2. En todas estas iniciativas observamos la necesidad de vincular la fotografía con el espacio preciso en el que se ubica el evento registrado. El fenómeno visual de la protesta se entiende como directamente asociado al espacio público, según su carácter de evento. Cada sitio recupera lo espacial a través de distintas estrategias, que van desde su localización en el relato hasta su simulación, pasando por su ubicación en el plano.

3. Cada sitio intenta generar, según sus posibilidades, un tipo de contacto con el usuario de la interfaz, que va desde la selección de un video hasta la posibilidad de manipulación de las imágenes.

4. En al menos dos casos se da cuenta del proceso constructivo, ya sea de una fotografía particular o de su integración a un relato mayor.

Resumiendo, en los ejemplos aquí analizados –así como en varios más que podrían integrarse en futuros trabajos–, a través de distintas estrategias, se hacen cosas con las imágenes. La foto, que hemos identificado como el registro del evento visual, supera en ellos su carácter de mero documento y se dinamiza integrándose a una nueva representación. Las posibilidades que otorga lo digital, en consecuencia, modifican las formas en que se organizan los registros –haciendo visibles nuevos

vínculos y significaciones– y sin duda amplifican la carga testimonial de las expresiones de la protesta.

BIBLIOGRAFÍA

- Aravena Núñez, Pablo (2019). “Andrés Maximiliano Tello. Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo”. *Cuadernos de Historia* 51: 255-260.
- Bal, Mieke (2005) “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”. *Comunicación Y Medios* 16: 45-68.
- Canal Pobrecito Mortal (2019). *Olvidarte nunca*. Cap. 16, Wladimir Osorio. <https://www.youtube.com/watch?v=AHzmlEh3h8g&list=PL9vWxi54VSKLjORdbHNIKc3upWx6glg5l&index=17>
- García Ibarra, María Yolanda (2024) “Un propósito: repensar nuestros archivos como productores de presente. Reseña de Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo de Andrés Maximiliano Tello”. *Bajo el Volcán. Revista del Posgrado de Sociología* 10: 469-477.
- Gutiérrez Muñoz, Óscar y Toro Ulloa, Cristian (2021). “Archivo y transmedialidad. Propuestas digitales en el contexto del estallido social chileno”. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales* 14. <https://doi.org/10.36677/eot.voi14.15815>.
- Olivari, María Cecilia (2022). “Torsiones de archivo: ensayos visuales y nuevas formas de inteligibilidad histórica a partir de la revuelta en Chile” (2019-2020). *Aletheia*, 13(25), e138. <https://doi.org/10.24215/I8533701e138>
- Pizarro Cortés, Carolina (2023). “Modulaciones narrativas de lo testimonial”. Faúndez Abarca, Ximena, Rebolledo Hernández Daniel y Sagredo Mazuela, Omar (eds.). *Chile a cincuenta años del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973: Reflexiones en torno al pasado y el presente*. Santiago / Valparaíso: Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi / Universidad de Valparaíso: 297-320.
- Tello, Andrés (2018a). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires / Madrid: La Cebra.
- Tello, Andrés (2018b). “Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico”. *Síntesis. Revista de filosofía* 1: 43-65.
- Ureta, Carola (2019). *La ciudad como texto*. <https://www.laciudadcomotexto.cl/>
- UTEM (2019). *Voces en el Muro*. <https://www.laciudadcomotexto.cl/>
- Valenzuela, J. (2019). “Estallido gráfico”. *Afluyente*. <https://afluyente.cl/estallido-grafico.html>.
- Valles, Paula (2020). “Las manifestaciones y expresiones gráficas del estallido llegan a los libros”. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/culto/2019/12/20/manifestaciones-estallido->

[libros/](#)

Zielinski, Siegfried y Winthrop-Young, George (2015). “AnArcheology for AnArchives: Why Do We Need—Especially for the Arts—A Complementary Concept to the Archive?”. *Journal of Contemporary Archeology* 2 (1): 116-125. <https://doi.org/10.1558/jca.v2i1.27144>