

Estallido intertextual, polifonía intersubjetiva y contravisualidad: prácticas artísticas cooperativas en la primavera latinoamericana*

María Paulina Soto Labbé**

Miguel Alfonso Bouhaben***

Carola Ureta Marín****

[RESUMEN]

El documental experimental *Fragmentos por venir* (Miguel Alfonso-Bouhaben y estudiantes de Cine de UArtes 2020) y la plataforma digital y libro impreso *La ciudad como texto* (Carola Ureta Marín, Chile, 2020) son dispositivos creativos que se niegan a la desmemoria y que fijan en imágenes entretejidas la energía popular que irrumpió en el espacio público en ambos países en 2019, en lo que algunos medios han denominado la Primavera Latinoamericana. Esa energía ha sido generada por una masa anónima e informe que no reclama autoría, pero que comparte con el arte la potencia de la intención de decir algo, de comprometerse con un punto de vista transformador y que en su realización descubre una esperanza compartida que la convierte en comunidad orgánica y política. Ambos proyectos expresan sorpresa ante el “acontecimiento” y una cierta reverencia ante la impresionante potencia del pueblo que estalla, destruye, crea y re-crea. *Fragmentos por venir* tiene por objeto la ruptura del discurso hegemónico de los medios de comunicación a través de las tácticas del *collage* y la reapropiación. *La ciudad como texto* es un trabajo colaborativo y autogestionado de conservación de la memoria grabada en los muros de la avenida protagonista de las manifestaciones en Chile durante el estallido social. Ambos proyectos configuran espacios de comunicación alternativa que contrarrestan las omisiones y los silenciamientos de los grandes medios, a través de un proceso crítico de deconstrucción, de rememoración y de reimaginación a través de la transformación de las imágenes.

Palabras clave: memoria, intertextualidad, arte colectivo, contravisualidad, primavera latinoamericana.

doi 10.11144/javeriana.mavae17-1.eipi

Fecha de recepción: 17 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2021

Disponible en línea: 1 de enero de 2022

* Artículo de investigación. Este trabajo es un producto enmarcado en el grupo de investigación Cultura Visual, Comunicación y Decolonialidad (CUVICODE), y en el proyecto de investigación “Estéticas subalternas y artivismos contrahegemónicos”, GI-CUVICODE-EDCOM-02-2017. El grupo y el proyecto pertenecen a la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual de la Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil, República del Ecuador.

** Licenciada en Educación con mención en Historia y Geografía y profesora de Estado por la Universidad de Concepción de Chile, doctora en Estudios Americanos, especialidad estudios sociales y políticos, por el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile.
Orcid: 0000-0002-0314-6211.
Correo electrónico: paulina.sotolabbe@gmail.com.

*** Licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, y doctor en Comunicación Audiovisual por la misma universidad. Docente en investigación audiovisual en la Escuela Superior Politécnica del Litoral.
Orcid: 0000-0002-4439-4596.
Correo electrónico: malfonso@espol.edu.ec.

**** Diseñadora por la Pontificia Universidad Católica de Chile, magíster en Gestión Cultural por la Universidad de Chile, y maestranda en Visual Communication en Royal College of Art. Especializada en proyectos editoriales, diseño gráfico y rescate patrimonial ligados al desarrollo cultural.
Orcid: 0000-0002-0775-3297.
Correo electrónico: carola.umarin@gmail.com.



CÓMO CITAR:

Soto Labbé, María Paulina, Miguel Alfonso Bouhaben y Carola Ureta Marín. 2022. “Estallido intertextual, polifonía intersubjetiva y contravisualidad: prácticas artísticas cooperativas en la primavera latinoamericana”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 17 (1): 250-277. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.eipi>

Intertextual Explosion, Inter-Subjective Poliphony, and Countervisuality: Cooperative Artistic Practices in the Latin American Spring

Explosão intertextual, polifonia intersubjetiva e contra-visualidade: práticas artísticas cooperativas na primavera latino-americana

[ABSTRACT]

Experimental documentary *Fragmentos por venir* (Miguel Alfonso-Bouhaben and students from Cine de UArtes 2020), as well as the digital platform and printed book *La ciudad como texto* (Carola Ureta Marín, Chile, 2020) are creative devices that refuse forgetfulness and which fix, in interwoven images, the popular energy that broke into public space in both countries in 2019, during what some media have called the Latin American Spring. This energy was generated by an anonymous and shapeless mass that does not claim authorship, but which shares with art the power of the intent to say something, to commit to a transforming point of view and which discovers, in its realization, a shared hope that turns it into an organic and political community. Both projects express surprise at the “event” and a certain reverence for the impressive power of the people that explodes, destroys, creates, and re-creates. The goal of *Fragmentos por venir* is the rupture of the hegemonic discourse of the media through the tactics of collage and reappropriation. *La ciudad como texto* is a collaborative and self-managed work to preserve the memory recorded on the walls of the avenue where the protests in Chile took place during the social uprising. Both projects offer alternative communication spaces that counteract the omissions and silencing of the mainstream media, through a critical process of deconstruction, remembrance, and reimagination through the transformation of images.

Keywords: memory, intertextuality, collective art, countervisuality, Latin American spring.

[RESUMO]

O documentário experimental *Fragmentos por venir* (Miguel Alfonso-Bouhaben e alunos de Cinema da UArtes 2020) e a plataforma digital e o livro impresso *A cidade como texto* (Carola Ureta Marín, Chile, 2020) são dispositivos criativos que se recusam a esquecer a memória e que fixam em imagens entrelaçadas a energia popular que irrompeu no espaço público em ambos os países em 2019, no que alguns meios de comunicação chamaram de Primavera Latino-americana. Essa energia foi gerada por uma massa anônima e disforme que não reivindica autoria, mas que compartilha com a arte o poder da intenção de dizer algo, de se comprometer com um ponto de vista transformador e que, em sua realização, descobre uma esperança compartilhada de que se torna uma comunidade orgânica e política. Ambos os projetos expressam surpresa com o “acontecimento” e uma certa reverência pelo poder impressionante de um povo que explode, destrói, cria e recria. *Fragmentos por venir* visa romper com o discurso hegemônico da mídia por meio das táticas de *collage* e a reapropriação. *A cidade como texto* é um trabalho colaborativo e autogestionário para preservar a memória gravada nas paredes da avenida principal das manifestações no Chile durante a explosão social. Ambos os projetos configuram espaços de comunicação alternativos que contrariam as omissões e silenciamentos dos grandes meios de comunicação, através de um processo crítico de desconstrução, rememoração e reimaginação pela transformação de imagens.

Palavras-chave: memória, intertextualidade, arte coletiva, contra-visualidade, primavera latino-americana.

Maneras de narrar en esta época

> Escribimos este artículo a seis manos porque compartimos militancia en el sector del arte y la cultura desde la investigación, la docencia y la gestión, y lo hacemos con una clara opción ética y no solo estética. Lo hacemos como testigos y activistas culturales de las diversidades. Nuestras particularidades disciplinares y de origen nos reúnen y complementan las miradas y los matices que se completan en el colectivo, y que a veces están desterritorializadas. Observamos y nos hacemos parte de un paisaje y de comunidades que no siempre son las propias. Por ello, en este artículo, podrán identificarse lenguajes epistemológicos como de gráfica comunicacional, material de uso académico o de gestión patrimonial, discursos populares o de élite y varias mixturas que caracterizan esta polifonía escritural. Optamos por hacer explícitas estas diferencias porque son características de la época que vivimos, además de ser similares a la diversidad y riqueza de enfoques de las creaciones colectivas que se registran, crean y recrean.

Es un rasgo de época estar siendo testigos y participantes de “primaveras” que estallan sin respeto a las estaciones del año y que nos hacen experimentar la condición humana en plenitud, el “universal múltiple o cosmopolitismo de la diferencia” que existió siempre, pero que los Estados nacionales nos ocultaron:

La verdadera apuesta en la dramática fase de transición que estamos viviendo entre la modernidad-nación y la modernidad-mundo, desde el no-más del viejo orden interestatal bajo la hegemonía del Occidente hasta el no-todavía de un nuevo orden supranacional por construirse de manera multilateral, no se puede reducir a la alternativa entre liberalismo y comunitarismo —o mejor dicho: entre individualismo liberal y *olismo communitarian*— ni se puede resolver en una especie de compromiso o síntesis entre las instancias del universalismo distributivo y del diferencialismo de la identidad. [...] Sin embargo, superar tales situaciones de estancamiento (mismas que hipotecan fuertemente la eficacia de las teorías contractualistas liberales y la propuesta misma del *overlapping consensus* de John Rawls) es posible solamente bajo dos condiciones: 1. Romper la ecuación entre cultura e identidad; 2. abstraer el universal —a pesar de su etimología— a la lógica de la uniformidad y de la *reductio ad Unum*, para adscribirlo al régimen del múltiple y de la diferencia. (Marramao 2011, 10)

Esta convivencia entre disímiles significaciones y multiplicidad de adscripciones eidéticas son características propias de esta mundialización como de la crisis del modelo de desarrollo que de manera frecuente nos descentra, desterritorializa y relocaliza como resultado de la pérdida temporal o definitiva de los *habitus* provocada por las migraciones voluntarias e involuntarias (Soto 2015; Campos y Soto 2016).

Otro rasgo de época que caracteriza este texto es la modificación, tal vez para siempre, de la manera de recordar y, por tanto, de narrar. Ella ha sido provocada por el alcance masivo de los dispositivos de registro visual y audiovisual. Por ejemplo, quien ahora escribe pertenece a la generación de los años ochenta chilenos, protagonista de una prolongada resistencia contra la dictadura cívico-militar que dominaba ese país. Producto de esa experiencia, las irrupciones sociales acontecidas en Ecuador y Chile, en 2019, provocaron recuerdos que permitieron reconocer fácilmente al pueblo renaciendo. Este sesgo biográfico es importante porque no es lo mismo recordar con imágenes que están fuera de la memoria corporal que hacerlo sin ellas. Su ausencia provoca que un cerebro honesto mezcle la memoria con la imaginación y los sueños como una forma de reconocer que lo experimentado y recordado siempre esconde parte de la luz y de la sombra de aquello que dejó huella en nosotros. En la actualidad, en cambio, el masivo registro de imágenes no nos permitirá engañar ni engañarnos.

De esta manera, la narrativa de los proyectos descritos es similar a ellos mismos, en tanto fijan, recrean e impulsan nuevas prácticas de creación e investigación colectivas, compelidas a reimaginar los usos y los valores del arte, y su relación con las comunidades, las mismas que están haciendo estallar los muros de las aulas, los museos y las galerías.

Crisis cíclicas, estallido y acontecimiento

Las expresiones sociales registradas y recreadas en los dos proyectos descritos en este artículo son tan destructivas como creativas, tan ruidosas como silenciosas, tan locales como universales, y creemos que esa identidad pendular nos ha forjado y constituye la principal característica cultural latinoamericana. Zalamea (2000) señala que las ideas del siglo XX continental se caracterizaron por un continuo cuya “especificidad radica en su capacidad general para construir hibridaciones y contrapunteos sobre esa trama relacional, en un vaivén constante desde los límites, entre universalidad y resistencia” (11). En escenarios de crisis, se retorna a la admiración por las resistentes y ricas culturas locales que porfían desaparecer y que hacen renacer narrativas de alucinante brillantez identitaria y contagiosa. En estas coyunturas de crisis, la creatividad emerge y se combina con el reclamo contra todo tipo de poderes abusivos y sus históricas imposiciones, y hace, en palabras de Lezama (1993), de “lo difícil lo estimulante”: “solo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento” (369).

En 2019, volvimos a experimentar una crisis de descentramiento entre el pueblo y las élites; el extravío de los sentidos comunes o de los mínimos de convivencia que cada tanto dejan de ser compartidos; la pérdida total de la solidaridad y del bien común; el desconocimiento del ser y estar juntos. Esta vez la crisis tuvo forma de estallido social, que en Ecuador duró once días con una sabia conducción y negociación de líderes del movimiento indígena, mientras que en Chile su persistencia en el tiempo ha permitido abrir un proceso constituyente en marcha. La condición de estallido constituye una expresión de la sociedad civil que desesperada, no encuentra canales institucionales ni individuales de solución, ni manera alguna de canalizar la acumulación de incomodidades y de microsufrimientos cotidianos. La impunidad, la desesperanza, hacen estallar nuestros países sin anuncios ni permisos.

El presente es un estallido de espacio de sentido todavía no desplegado. Contiene en sí todas las vías de desarrollo futuras. [...] 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 totalmente inactivos. La elección del futuro se realiza como casualidad. Por ello, posee un alto grado de valor informativo. (Lotman 2013, 28)

Este presente convulso y abierto es conmovedor, pero también de gran densidad informativa. Por ello, quienes militamos en el arte y la cultura junto con afectarnos tenemos la oportunidad de registrar algunos de los importantes cambios socioculturales que el estallido deja al descubierto: la incipiente consciencia de que derechos culturales son derechos humanos que incluyen las diversidades de todo tipo, que la conducta pública ciudadana puede ser controlada socioculturalmente y que el arte debe cumplir un rol ético a favor de develar ocultamientos y distorsiones, que la participación y la financiación de las expresiones culturales son obligaciones públicas y un bien común, que la memoria colectiva no es una estatua o un monumento insignificante para la gran mayoría sino una amalgama de relatos que vibran en nosotros, que somos parte de la naturaleza y no propietarios de ella, entre muchos otros temas que han irrumpido en el espacio público político en nuestras ciudades. Estas tendencias transformadoras superan la coyuntura y, muchas veces, la incidencia y voluntad de las instituciones y sus políticas de Estado.

Así, los estallidos son un acontecimiento que, en palabras de Foucault (1988), es “una relación de fuerzas que se invierte y una dominación que se debilita, se distiende, se envenena a sí misma, y otra que entra, enmascarada” (161). La inversión de fuerzas y el recambio se vivencian como perplejidad, como confusión, más o menos momentánea o más o menos durable, respecto de lo que se debe hacer en tanto la incertidumbre que sigue de la ruptura es la constatación de que no había un solo relato y significado asociado a él. Luego del acontecimiento, el ritmo de la adaptación está marcado por una serie de prácticas y microprácticas que, en lenguaje de Michel de Certeau (1999), son “artes del hacer”. Es decir, todo lo que podemos capturar desde los estallidos en adelante son la energía y el pulso del impacto inicial, a la espera de asimilar, de manera parcial y provisoria, la profundidad del recambio simbólico (Campos y Soto 2016, 75).

Experimentamos y presenciamos los efectos de varias capas tectónicas que acumularon abusos de poder y silencios cotidianos hasta hacer explotar los sentidos comunes que convivían en un mismo territorio, pero que no tenían puentes de comunicación. Este es un presente con una memoria pendiente, porque el relato oficial estaba completamente desconectado del pueblo.

Uno de los componentes de las capas tectónicas que estallaron fueron los prolongados efectos de la crisis económica de comienzos de la década de 1980 en América Latina, secundada por la consolidación de un modelo de desarrollo socioeconómico neoliberal de alcance mundial que, en la mayoría de los países latinoamericanos, había sido impuesto con estrategias de terrorismo de Estado seguidas de luchas de resistencia y guerras civiles fratricidas. Los organismos financieros internacionales, que prometían el rescate de los Estados endeudados con posterioridad a esa crisis, exigieron a nuestros gobiernos un restringido rol subsidiario que en lo social implicó desatender el equilibrio territorial, sus necesidades y particularidades comunitarias. La década de 1990 dio inicio a un mandato globalizador que entendía la modernización del Estado y de la gestión de las políticas públicas como descentralizadoras y de rentabilización o de reducción del “gasto” público. Ante ese marco, que imponían los organismos financieros internacionales, los gobiernos realizaron promesas de bienestar colectivo que fueron frustradas, quebraron las expectativas ciudadanas y nos recordaron una vez más el carácter de países dependientes en lo económico y, sobremanera, en lo cultural (Soto 2020).

Otro factor determinante en la condición de estallidos sociales, pero con las particularidades de esta época, es la interconectividad global. Comenzaba la primera década del siglo XXI y el *Informe sobre desarrollo humano 1999* (PNUD 1999) constataba una integración global acelerada pero desequilibrada entre países ricos y pobres. El PNUD alarmado hacía un llamado a proteger la diversidad cultural:

La cultura, la comunidad y la seguridad humana están entrelazadas, pero con demasiada frecuencia la mundialización las invade y las socava. La Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo reconoció el principio general de proteger la diversidad cultural y estimular a la vez el intercambio cultural. El equilibrio de ambas cosas es difícil y discutible, pero es necesario permitir que los países que desean proteger su patrimonio cultural lo hagan. (103-104)

De esta manera, y desde el punto de vista cultural, había ciertos vientos que iban a contracorriente respecto de la tendencia hegemónica, en que las políticas culturales estaban capturadas por un modelo de desarrollo dominante y hegemónico, que parecía irrefrenable.

El rol del arte y los creadores

Descartados los enfoques teóricos y metodológicos preestablecidos para los estudios de intelectuales y artistas (sus ideas y sus obras), hemos preferido aproximarnos a un marco que unifica las dos propuestas artísticas descritas, en tanto expresiones que, a diferencia de una producción artística de "autor individual", recrean y fijan en la memoria colectiva expresiones casi siempre anónimas en que se "difumina" al creador-propietario de una idea y sus resultados.

Lo que se describe en este artículo son dos experiencias que nos recuerdan aquello que, desde la mirada académica y urbana en las décadas de 1960 y 1970 latinoamericanas, se denominó el folclore o lo artístico popular, y que hoy cobran otra relevancia por las cualidades de época y épica, ya descritas.

En sus formas de producción y edición de *imágenes* propias y ajenas, disputan la hegemonía al relato oficial, caracterizado por el mandato del blanqueamiento o borramiento de las huellas del poder colectivo, así como del ocultamiento de sus flagrantes violaciones a los derechos humanos y a las contradicciones tan familiares a los oídos de los sin voz. Las creaciones descritas han hecho circular *posibles significados* en el aula expandida y en los medios digitales, que han contribuido al uso de los lenguajes de lo sensible como parte de la caja de resonancia de este renacido actor popular.

Al parecer, los episodios de furia iconoclasta refundacional se suceden de un modo exponencial en la sociedad mundial y, por tanto, es pertinente cuestionarnos lo siguiente: ¿son las circunstancias sociales, políticas o ideológicas de la coyuntura las que determinan lo que debe ser registrado, recreado y conservado?, ¿somos nosotros los llamados a ser los nuevos curadores del espacio público y sus símbolos de patrimonio cultural legitimado? Declaramos no tener respuesta definitiva, solo hemos tomado partido y procedemos a describir los componentes de cada una de estas creaciones artísticas colectivas (figura 1).

En estos sucesos, algunos de los estudiantes de la Universidad de las Artes (UArtes) sufrieron agresiones por parte de la policía, fueron detenidos y terminaron en el hospital con lesiones, lo que nos motivó a pensar artísticamente el Paro Nacional con los propios estudiantes en las asignaturas de Filosofía y Cine y de Investigación en Cine. Con la idea de reivindicar el poder de las imágenes para la reflexión sobre los acontecimientos sociales, se tomó la decisión de trabajar en ambas asignaturas con materiales de archivo registrados con los estudiantes o tomados de los medios de comunicación. En Investigación en Cine, se explican las posibilidades investigativas del cine a través del cine de vanguardia, el cine experimental, el cine antropológico y el videoarte, lo cual fue de utilidad para abordar el material de archivo. De igual modo, en Filosofía y Cine, se valoró la posibilidad de intervenir los archivos desde las posibilidades abiertas por el cine-ensayo: tomar las imágenes para pensarlas, criticarlas y discutir las. El resultado de estos procesos creativos es el documental experimental *Fragmentos por venir*,¹ un documental que aborda la irrupción social del Paro Nacional de Ecuador en tanto irrupción intertextual de archivos reinterpretados, mutados, recompuestos (Bouhaben2020).

Para poder implementar los conceptos trabajados en las asignaturas sobre las imágenes del Paro Nacional, se estableció que cada estudiante desarrollara una intervención, quiebra o reflexión sobre el material de archivo que no fuera cerrada. Esto es, la idea era que cada estudiante, por medio de una táctica videoartística o cine-ensayística, produjera varias secuencias que no tuvieran relación entre ellas: fragmentos no conectados y abiertos que faciliten su posterior conexión estético-política en la fase de montaje. De este modo, la metodología creativa de *Fragmentos por venir* aborda dos etapas: en la primera, los estudiantes deben buscar una traducción estética de una estrategia conceptual a fin de experimentar, retorcer, fragmentar y alterar las imágenes, esto es, crear los fragmentos, para luego recomponerlos. En la segunda fase, estos fragmentos, que vindican la democracia y la igualdad, son remontados y reorganizados para crear una visión colectiva de un “pueblo por venir” (Deleuze 2012). Es decir, una vez que compilamos todas estas propuestas y miradas, nos esforzamos en configurar una polifonía intersubjetiva de todas ellas a partir del montaje. En este sentido, los trabajos de los estudiantes visibilizan la irrupción de la intertextualidad a través de las rupturas del relato propias de las vanguardias a partir de tácticas del *collage*, de la reutilización, de la apropiación, del *remix* y de la antropofagia colectiva para, desde dicha intertextualidad, enunciar y visibilizar una mirada común, colectiva e intersubjetiva orientada a mover a la acción y documentar situaciones injustas. En suma, una praxis intertextual e intersubjetiva que se erige como una posibilidad contravisual (Mirzoeff 2016).

Clasificación de la imagen videoactivista: de la imagen-glitch a la imagen-poema

Para dar cuenta de la praxis intertextual y de la mutación de los archivos del Paro Nacional, forjamos una clasificación de la imagen videoactivista (Bouhaben2021) inspirados en la metodología de creación conceptual de Deleuze (2012):

1. Imagen-glitch. La visión sesgada, parcial e ideológica de los medios de comunicación ecuatorianos catapultó a Micaela Ruiz a tomar el archivo televisivo de la disculpa de la ministra María Paula Romo por los ataques a las zonas de paz, que fueron definidos por ella misma como un error, para transformarlo y mutarlo. Así, ante la habitual posproducción de los medios televisivos dominantes, la propuesta de Ruiz responde con más dosis de posproducción: introduciendo un efecto *glitch*, en este caso, una barra negra horizontal



V
V

Figura 2. Imagen-glitch
Fuente: *Fragments
por venir* (Bouhabeny
estudiantes de Cine de
UArtes, 2020).

que se desplaza verticalmente sucesivas veces (figura 2). De este modo, el *glitch*, que es sumamente utilizado en las prácticas artísticas contemporáneas (Menkman 2011), sobre la imagen de la ministra da cuenta de una correlación metafórica entre el “error del código” del programa y el “error de sistema” del Estado ecuatoriano.

2. **Imágenes-temporalidad.** Alex Zambrano va a confeccionar tres rupturas de la temporalidad en las imágenes de archivo del Paro: ruptura por medio de repeticiones, ruptura por aceleración y ruptura por ralentización. Cada una de ellas encarna, respectivamente, los conceptos de *imagen-repetición*, *imagen-aceleración* e *imagen-ralentización*. La imagen-repetición, por ejemplo, se plasma a través de un bucle repetitivo sobre un archivo videográfico de un manifestante que arroja un coctel molotov hasta en cinco ocasiones. Por su parte, la imagen-aceleración y la imagen-ralentización asumen un cambio en el estatuto temporal de la imagen por medio de una transformación en la velocidad: por ejemplo, en las aceleraciones de la imagen de los manifestantes que huyen de la policía o en las ralentizaciones del joven que golpea con una barra metálica sobre el cartel del Banco de Guayaquil. En los tres casos, se trata de descubrir en la imagen nuevos movimientos “enteramente desconocidos” (Benjamin 1989, 43).
3. **Imagen-borramiento.** Charles Bonilla establece una intervención en un conjunto de archivos audiovisuales de Ecuavisa y Telemazonas: sobre la silueta de los presentadores de los informativos y sobre los rótulos textuales televisivos disponen diversas manchas negras que los borran y ocultan (figura 3). Para bloquear el sentido de los informativos ecuatorianos, instrumentos de propaganda de las élites dominantes, se establece este sistema de borramiento en tanto contraataque contravisual. De este modo, si con el error de código del *glitch* se mostraba una correlación con el error del sistema del Gobierno, con la ocultación a través de manchas negras sobre rótulos y siluetas, se determina una inversión del sistema de connotaciones del mensaje fotográfico que pretende construir el acontecimiento (Barthes 1986).



4. Imagen-garabato. Mayro Romero, por su parte, toma una serie de imágenes de agresiones policiales en blanco y negro que son intervenidas con una multiplicidad de tachaduras y garabatos de color rojo. Dichos garabatos en color rojo se posan sobre las imágenes de los cuerpos de los ciudadanos agredidos violentamente por la policía que generan una tensión y un contrabalanceo con la música de Chopin (figura 4). Ahora bien, si en la imagen-borramiento el color negro demarcaba al presentador en tanto sujeto activo y emisor de la violencia informativa, sostenida por las connotaciones ideológicas de los medios de comunicación dominantes afines al Estado, en la imagen-garabato, el color rojo señala al sujeto que padece la violencia física de los agentes del Estado: una violencia necropolítica que se apropia, incluso, del derecho a matar (Mbembe 2011).

5. Imagen-exploración. Las intrusiones creativas sobre los archivos fotográficos también pueden ejercerse mediante un movimiento de exploración que revele un concepto. Leo Mejía trabaja con imágenes de ataques de la policía a periodistas independientes que son exploradas por medio de movimientos con la cámara, unas veces paneos y barridos, otras veces *zooms*, que tiene como objetivo la descripción de la violencia policial. Por ejemplo, la cámara enmarca a un policía que agarra su escudo que progresivamente va descendiendo hasta el asfalto, lugar donde descubrimos a un periodista retenido por tomar imágenes con su cámara. Esta imagen-exploración supone verdaderos actos demostrativos, es decir, movimientos conscientes y autónomos que seleccionan qué elementos de la fotografía se van a visibilizar y de qué modo “a través de un movimiento panorámico que vincula el campo y el fuera de campo” (Bouhaben 2014, 149).

6. Imagen-fragmentación. En su pieza, Marilyn Rodríguez genera una tensión entre la repetitiva frase en bucle de un periodista (“aquí todo transcurre con absoluta normalidad”, que se repite hasta trece veces) y la reiteración visual de la violencia policial. Así, en cada una de las repeticiones de la frase del periodista, se va dividiendo la pantalla, progresivamente, en dos, tres, cuatro, hasta siete imágenes (figura 5). Cada repetición del periodista de la palabra “normalidad” supone la división y la ruptura de la verdad de los hechos ocultados: la imagen-fragmentación visibiliza cómo la palabra falsa, parcial y simulada de los medios de comunicación es como una cuchilla que rasga y fractura lo real.

Figura 3. Imagen-borramiento
Fuente: *Fragments por venir* (Bouhaben y estudiantes de Cine de UArtes, 2020).



> > Figura 4. Imagen-garabato
Fuente: *Fragmentos por venir*
(Bouhaben y estudiantes de
Cine de UArtes, 2020)

> > Figura 5. Imagen-fragmentada
Fuente: *Fragmentos por venir*
(Bouhaben y estudiantes de
Cine de UArtes, 2020).



7. Imagen-sonoridad. Imagen-disparo. La táctica de creación aplicada por Grecia Vega consiste en disponer una serie de imágenes de archivo, tanto de la violencia policial como de los políticos que la sostienen con sus decisiones, al ritmo sincopado de disparos. Cada vez que suena un disparo emerge una imagen. De este modo, la imagen-disparo se constituye gracias a un ejercicio de sincronía entre imagen y ruido con fines de hermenéutica estético-política. Como sostiene Chion (1999), “el sonido hace ver la imagen de un modo diferente a lo que esta muestra sin él” (31).

8. Imagen-sonoridad. Imagen-psicofónica. Jimmy Franco va a trabajar con registros sonoros de las manifestaciones del Paro Nacional en Guayaquil en la calle 9 de Octubre. Los ruidos de las cargas policiales, los gritos de los manifestantes y las bocinas de los coches van a ser transformados gracias a la inclusión de distorsiones, repeticiones, variaciones y cambios de tono. Estas mutaciones de los archivos sonoros forjan una suerte de psicofonía, esto es, de sonidos que, en principio, no tienen una causa conocida y, por ello, resultan fantasmagóricos e irreales. Ahora bien, dichos sonidos fantasmales son representados visualmente por medio de una imagen que describe la evolución de la intensidad de la señal de sonido en el tiempo.

9. Imagen-sonoridad. Imagen-deconstrucción. La pieza experimental de Luis Medida aborda el concepto de *deconstrucción* (Derrida 1978) desde dos ángulos: la deconstrucción de lo sonoro y la deconstrucción de lo visual. La deconstrucción del elemento sonoro se ejerce sobre el himno de Ecuador, que es intervenido dos veces: reproducido al revés y acelerado. La deconstrucción del elemento visual, igualmente, se ejerce sobre un conjunto de archivos audiovisuales, también acelerados y remontados. La disposición de estos archivos de las

Figura 6. Imagen-deconstrucción
Fuente: *Fragmentos por venir*
(Bouhabyen estudiantes de Cine
de UArtes, 2020).





> > Figura 7. Imagen-montaje
Fuente: *Fragmentos por venir* (Bouhabeny estudiantes de Cine de UArtes, 2020).

> > Figura 8. Imagen-escritura
Fuente: *Fragmentos por venir* (Bouhabeny estudiantes de Cine de UArtes, 2020).



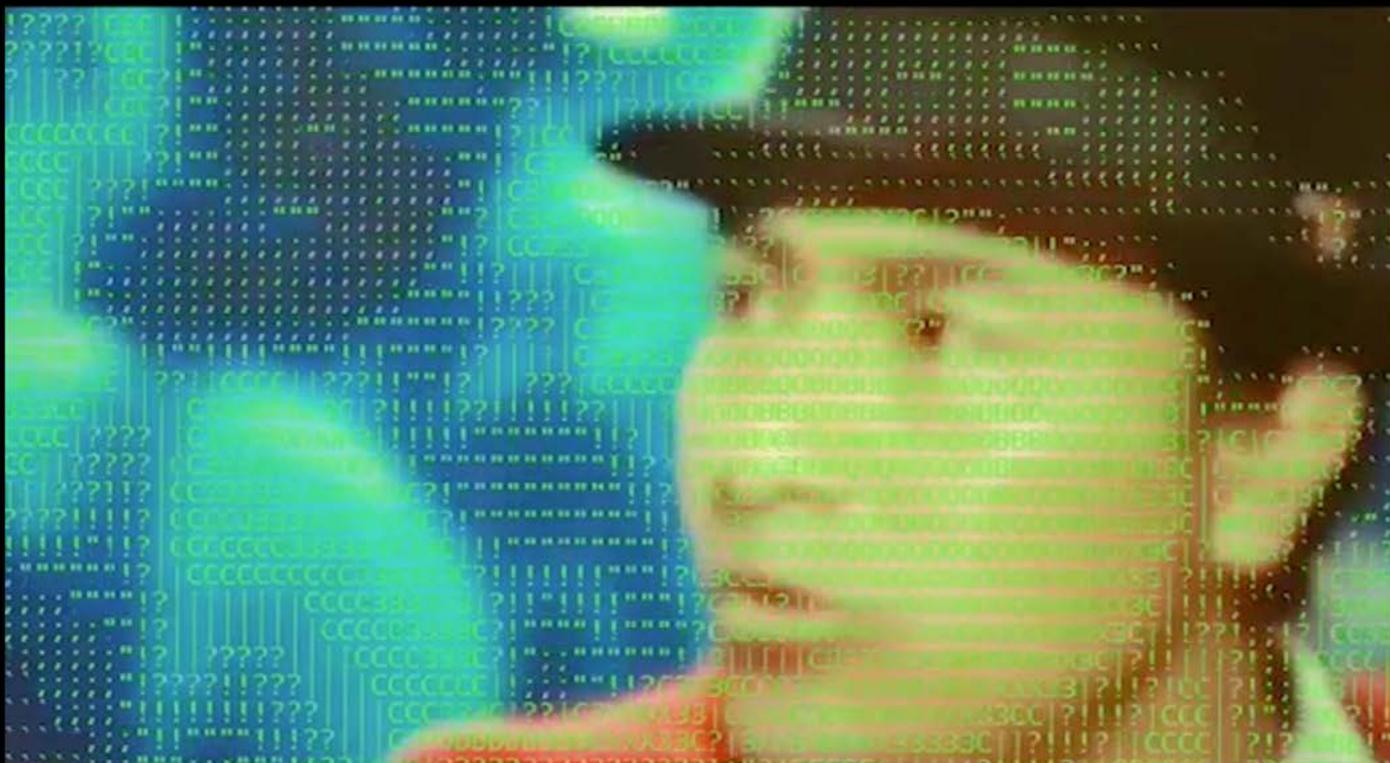
movilizaciones tiene la forma de tríptico, ya que son remontados y distribuidos en torno a unos cuadrados amarillos, azules y rojos que representan la bandera de Ecuador (figura 6). De este modo, la pieza propone una doble deconstrucción: la deconstrucción sonora del himno y la deconstrucción visual de la bandera.

10. Imagen-texto. Imagen-montaje. Byron Sánchez toma la fotografía del torso de un joven ecuatoriano, con visibles marcas de las agresiones de la policía, que es reinterpretada gracias a etiquetas textuales que aluden al número de detenidos, de heridos y de muertos durante el Paro Nacional (figura 7). Sin duda, la praxis de esta imagen-montaje se ajusta a la definición de *collage* de Ernst (1982): en el choque de dos imágenes diferentes, en este caso de una imagen y un texto, emerge la chispa de la poesía.

11. Imagen-texto. Imagen-escritura. Kevin Quezada también va a explorar la relación imagen-texto, pero va a optar por la escritura para visibilizarla. En su pieza, toma varias imágenes de archivo del Paro Nacional para después transformarlas a través de frases escritas en rojo (figura 8). Esta escritura en la superficie de la imagen devela una perspectiva crítica frente a las imágenes parciales de los medios de comunicación. En cierta medida, la imagen-escritura es un concepto cercano al de palimpsesto de Genette (1971), aunque con una diferencia: la imagen-escritura es una sobreescritura alfabética, pero no sobre una escritura alfabética, sino icónica y, por tanto, compuesta de un sistema de puntos, líneas y superficies

12. Imagen-texto. Imagen-código. “La imagen-código visualiza, dándoles forma, las posibles traducciones directas e inmediatas de los diferentes lenguajes-máquina de la computadora” (Alcalá 2014, 126). Gracias a los efectos de la Ascii Art Camera, Fernando Villacrés decodifica los archivos visuales de un programa de televisión en el que entrevistan al líder indígena Leónidas Iza (figura 9). Su discurso televisivo vindica una nueva mirada de la cultura, esto

Figura 9. Imagen-código
Fuente: *Fragments por venir*
(Bouhabyen estudiantes de Cine
de UArtes, 2020).



es, la necesidad de un “cambio de código” de la política que, correlativamente, se expresa por medio de los efectos de la Ascii Art Camera, que implican un “cambio de código” de la imagen: la imagen-código expresa la representación de la imagen por medio de símbolos, números y letras.

13. Imagen-cómic. La pieza de Alberto Lincango es un videocómic que muestra archivos visuales del Paro Nacional reconfigurados por medio de encuadres de viñetas y bocadillos con onomatopeyas propias del cómic (figura 10). Bonitzer (2007) llama marco-límite a la demarcación material de la imagen que regula las dimensiones, las proporciones y la composición. Como observamos en el ejemplo, el marco-límite de la viñeta se utiliza metafóricamente para determinar el encierro del cuerpo y de la voz de los manifestantes, representa lo que no podemos ver en los medios de comunicación.

14. Imagen-poema. Gaby Carrión vuelve sobre un poema escrito por ella misma en octubre de 2019: un poema que plasma una crítica al regionalismo, el racismo, los saqueos y la represión policial, y que va a componerse con las imágenes de rostros de manifestantes manchados con pintura negra que a cada golpe de verso se desvanecen.

En suma, *Fragmentos por venir* es una obra que experimenta intertextualmente con los registros de los acontecimientos, las irrupciones y los estallidos sociales para labrar nuevos lenguajes artísticos; construye una voz colectiva y común a partir de la intersección de una polifonía intersubjetiva; forja una mirada contrahegemónica y contravisual que se enfrenta al relato oficial de los medios de comunicación dominantes, y desterritorializa y expande el aula, así como y reterritorializa e incluye la calle.

Figura 10. Imagen-cómic
Fuente: *Fragmentos por venir*
(Bouhabeny estudiantes de
Cine de UArtes, 2020).

▲

▲



La ciudad como texto (Ureta, 2020): una caminata virtual por la memoria de una crisis sociopolítica en Chile

Caminar en Sudamérica significa llegar a un acuerdo con muchos miedos: miedo a la ciudad, miedo al espacio público, miedo a romper las reglas, miedo a usurpar el espacio, miedo a cruzar barreras a menudo inexistentes, miedo a otros habitantes.

—Francesco Careri

La ciudad como texto (figura 11) es el nombre del proyecto que busca resguardar la memoria grabada en los muros de la calle que fue protagonista de las manifestaciones en Santiago de Chile durante el “despertar social” (avenida Libertador Bernardo O’Higgins, popularmente conocida como La Alameda) que expone 2,4 km de extensión como una obra en sí misma (Ureta 2021a, 229). La amenaza de blanqueamiento, por parte del Gobierno a cargo, de los mensajes escritos en las calles durante las manifestaciones motivó la urgencia de capturar el espacio público como un agente de memoria viva de la expresión ciudadana antes de su desvanecimiento. El registro corresponde específicamente al día número 36 de esta crisis social (23 de noviembre de 2019) y está conformado por una secuencia de 136 fotografías (figura 12) que capturan la acera sur de La Alameda, desde la calle Seminario hasta Nataniel Cox, ubicada frente a la casa de gobierno, el Palacio de La Moneda (figura 13). El registro de fachada continua se encuentra alojado en la plataforma digital www.laciudadcomotexto.cl (figura 13) y la invitación es a hacer una “caminata virtual” por este recorrido, leer y observar detenidamente este pergamino de fachada compuesta por textos sueltos y dispuestos en la calle, como si fuera un gran lienzo anónimo, colectivo y popular. Así, cada observador puede seleccionar textos e imágenes libremente, e hilvanar su propio tejido discursivo. Del mismo modo, se presenta como una posibilidad para que personas que no estuvieron en Santiago o en Chile en ese momento puedan experimentar o revivir este tránsito continuo por donde muchos ciudadanos gritaron, rayaron, defendieron, saltaron, marcharon y fueron violentados durante las protestas (Ureta 2021a, 230).

Archivos colaborativos, alternativas de documentación y caminata virtual

La ciudad como texto es una iniciativa que comprende distintos canales de aplicación, difusión, activación e, incluso, de materialización. En la figura 14, se visualizan de manera cronológica las ramas que actualmente componen este proyecto y que continúa diversificándose. Vale mencionar que el trabajo se desarrolló principalmente durante la primera cuarentena pandémica que Santiago de Chile experimentó a comienzos de 2020 y tardó nueve meses antes de su lanzamiento digital en agosto de 2020. Se caracteriza por ser completamente colaborativo y autogestionado por su autora, contando, actualmente, con la participación de más de sesenta personas (Ureta 2020). Del mismo modo que las protestas en Chile reclamaban “Dignidad” y las acciones colaborativas y autogestionadas fueron características de esta crisis, *La ciudad como texto* se desarrolló bajo ese mismo motor. Desde la convicción

L. C. C. T.



2.4 * KM



LA MEMORIA NO SE BORRA



2.34 km.

TRAMO 4 - SECTION 4
695 mts.

TRAMO 3 - SECTION 3
710 mts.

TRAMO 2 - SECTION 2
510 mts.

TRAMO 1 - SECTION 1
425 mts.

0 km.

www.laciudadcomotexto.cl

V
V

Figura 11. Identidad gráfica del proyecto
Fuente: Ureta (2020).

de proteger esta memoria viva y sin una moneda de cambio material que mediara la acción. Este archivo hoy cuenta la historia desde el pueblo, con el pueblo y para el pueblo. Además, y para tener alcance internacional, los textos de la plataforma y el libro digital fueron traducidos al inglés.

La ciudad como texto no solo contempla un registro de imagen fija o una documentación alternativa de un momento único e histórico de Chile antes de su olvido, sino que también busca activar diálogo, generar conversación entre personas, sin importar el "grado académico", y profundizar en distintos temas. De esta manera, "Notas al pie" es el título del espacio que

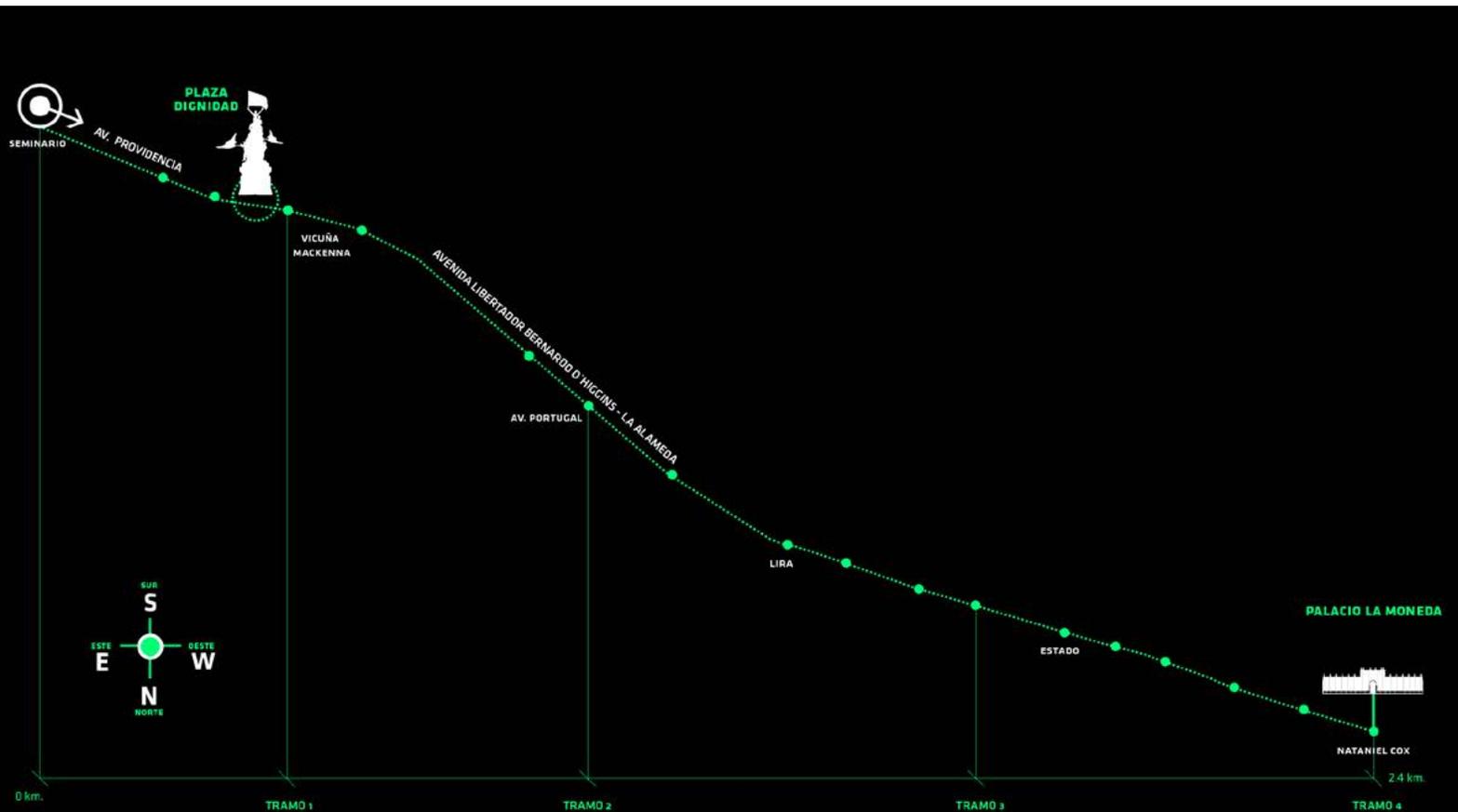


V
V

Figura 12. Montaje de 136 fotografías que componen el trayecto de 2,4 km (23 de noviembre de 2019)
Fuente: Ureta (2020).

Figura 13. Mapa total del recorrido documentado denominado ruta de navegación
Fuente: Ureta (2020).

^
^





V
 V

Figura 14. Componentes actuales del proyecto *La ciudad como texto*
 Fuente: Ureta (2020).

se abrió en el proyecto para que personas de diversas edades y ámbitos del saber (figura 15) escribieran un texto inspirado en un rayado, grafiti, memoria vivencial o teorización de esta crisis, a partir de la revisión de la caminata virtual:

La calle corresponde al gran texto que se escribe día a día y forma parte del espacio público donde se construye colectivamente la sociedad. Por lo que lxs invitadxs a escribir en este ejercicio corresponden solo a "Notas al pie" de este gran libro ciudadano. Son observaciones, comentarios, testimonios, relatos, teorizaciones, entre otros, que buscan generar y activar diálogos desde diversos puntos de vista. Se invitó a 36 personas de

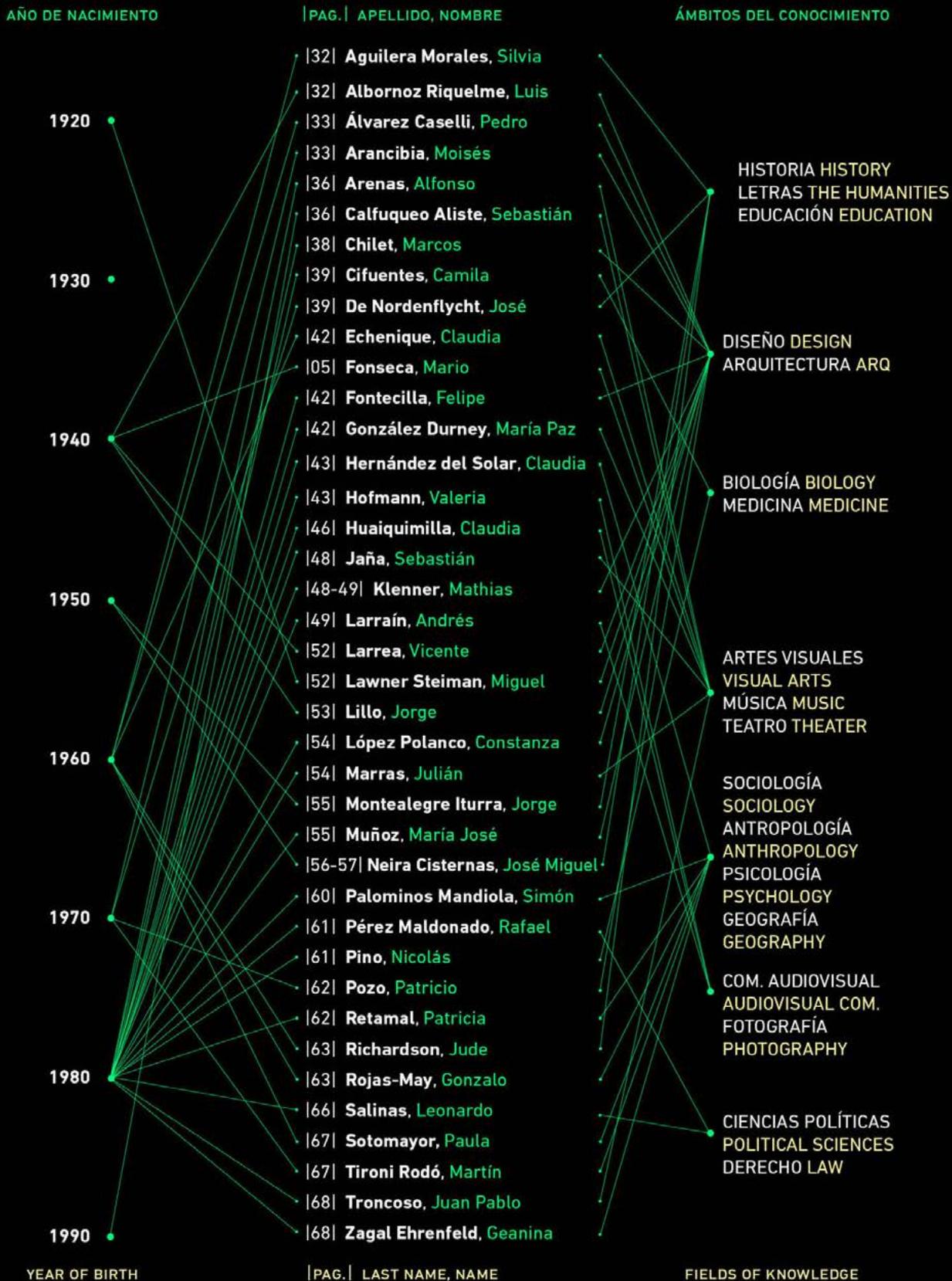


Figura 15. Presentación de las "Notas al pie" en el libro *La ciudad como texto*. Fuente: Ureta (2020).

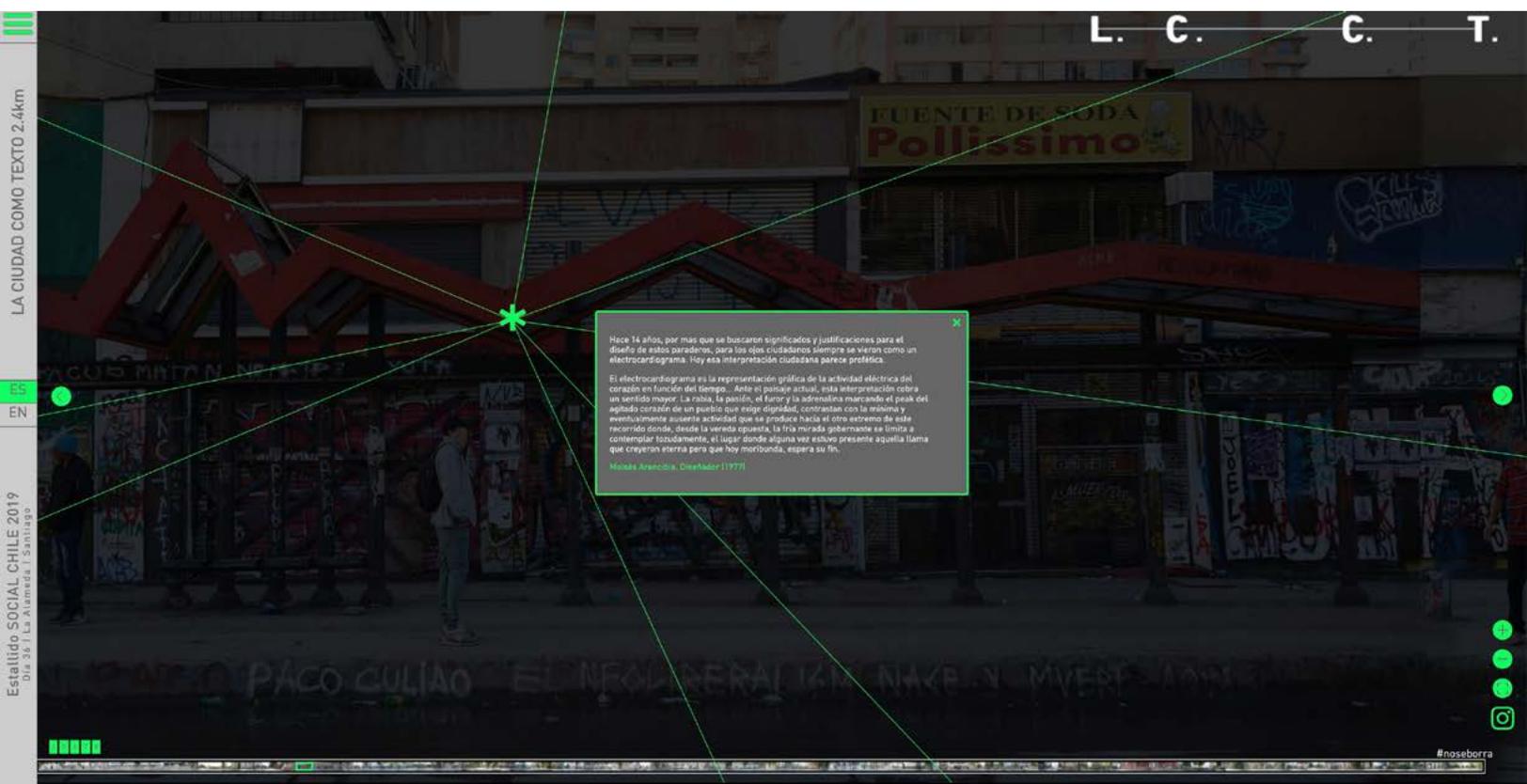
diversas disciplinas a escribir una Nota al Pie, cuyo único requisito consistió en que no debiera exceder las 100 palabras. El listado comprende personas relacionadas con el ámbito del Diseño, Sociología, Artes Visuales, Música, Ciencias Políticas, Biología, Antropología, Arquitectura, Historia, Dirección Audiovisual, por nombrar algunas. (Ureta 2020, 24)

Siguiendo la estética de la resistencia ciudadana, estos textos son iluminados por láseres verdes que pueden visualizarse en la medida en que se navega por el trayecto urbano (figura 16). Para contextualizar, la mayoría de las protestas en las calles finalizaban con lo que se puede denominar “fiesta lumínica”, en que los manifestantes encendían láseres verdes al caer el atardecer. Estas luces en general apuntaban a helicópteros o patrullas de carabineros que circulaban por las avenidas principales y disolvían diariamente las concentraciones. Estos textos fueron incluidos a lo largo del recorrido con asteriscos (*). Al clickear este símbolo, se despliega una “nota al pie” que permite profundizar, dar voz y ampliar un concepto o lugar, proveniente del registro fotográfico de los muros. Estas detenciones a lo largo de la caminata fueron diseñadas de modo que la interfaz es completamente optativa por parte del caminante.

Genealogía de La ciudad como texto

El 18 de octubre de 2019, Chile vivió lo que muchos denominaron el estallido o despertar social, una de las crisis políticas más grandes de su historia, una “megacrisis”, como se refiere el filósofo, musicólogo y esteta chileno Gastón Soublette (2020). Fue una explosión de demandas y descontento arrastrado por años de vulneraciones a los derechos de la ciudadanía, detonada por un alza de 30 pesos en el precio del boleto del metro de la capital. La consigna más transversal fue el concepto de *dignidad*, es decir, la lucha por lograr una vida decente para todos, en que los derechos y servicios básicos como salud, educación, vivienda y pensiones estén garantizados sin distinción alguna. Ninguna persona, institución, disciplina ni rincón del territorio quedó aislada del debate (Ureta 2021b, 13).

Figura 16. Ejemplo del despliegue de una nota al pie en el recorrido virtual
Fuente: Ureta (2020).





En este contexto, la apropiación del espacio público ha sido el escenario de las protestas y la mejor expresión de la sociedad en su conjunto. La calle como espacio compartido se ha ido concibiendo como una oportunidad para el encuentro, el diálogo, los bailes, las barricadas, el comercio, es decir, un *multiespacio*. Igualmente, puede ser percibido como un libro abierto de la expresión popular. La fachada callejera como soporte ha conformado sus páginas donde demandas, hitos, dichos, personajes, noticias, códigos, entre otros, se han dibujado en los muros, y fijado mensajes casi como memorándum o bitácora de la contingencia. Sin embargo, este lienzo contiguo no ha dado abasto, y se ha ampliado orgánicamente hacia veredas, paraderos de buses, letreros, rejas, asientos e, incluso, el mismo suelo (figura 17). El espacio público en su totalidad conforma este gran lienzo construido colectivamente por los mismos ciudadanos. La creatividad, la elocuencia, el humor y la violencia han despertado en las personas y es reflejo de todo el malestar cargado por tantos años de constantes vulneraciones a la ciudadanía.

Entre las formas de represión por parte del Gobierno, además de las múltiples violaciones a los derechos humanos, se implementó el toque de queda y el blanqueamiento de los muros tatuados de mensajes gritados y defendidos en las calles (figura 18). No solo la pintura intentó borrar la historia, sino que también la pandemia y sus cuarentenas silenciaron las calles de Santiago, instancias que el Gobierno utilizó para “barrer y limpiar la contaminación visual”. Es ahí donde surge la imperante necesidad de preservar el material vivo de la calle, el espacio donde las sociedades se se piensan a sí mismas, un espacio de creación colectiva y en constante cambio.

La ciudad como texto se presenta como un archivo alternativo para documentar las protestas sociales y a la vez como una plataforma experiencial para revivir la historia por medio de la caminata virtual. Esta iniciativa permite cristalizar e inmortalizar el carácter efímero de la expresión callejera, y se presenta como un material a disposición de todos en el sitio web. El valor del registro de archivo de esta crisis social posibilita generar estudios, investigaciones y múltiples análisis en que convergen variadas disciplinas y campos del saber. Este proyecto, por un lado, busca ser un aporte al ámbito de la gráfica chilena y a la historia del país, y a la vez se presenta como una plataforma para activar diálogo y reflexión, que concibe siempre el arte como motor político (ejercicio de las “Notas al pie”).

Figura 17. Fragmento del tramo 2 entre las calles avenida Vicuña Mackenna y avenida Portugal
Fuente: Ureta (2020).





OCTUBRE 2019



OCTUBRE 2020



Figura 18. Registro fotográfico iniciado el estallido social (2019) y luego un año después tras el blanqueamiento y la censura por parte del Gobierno Fuente: Ureta (2020).

El trabajo híbrido (componente análogo y trabajo digital) para reconstruir el recorrido por calles completamente cortadas e inaccesibles durante meses de protestas generaron un material inexistente de visita y consulta que no es el comúnmente expuesto en los canales tradicionales de comunicación. Es la misma ciudadanía la que escribe su historia y es el mismo observador el que genera su propio tejido discursivo en esta libertad de lectura que ofrece el recorrido fotográfico presentado en *La ciudad como texto*.

El libro ciudadano: del papel al concreto, de las páginas a los muros

El concepto de *libro* se asocia en general a un soporte material, páginas y tinta. Sin embargo, no es nuevo que los libros hayan cambiado de materialidad a lo largo de la historia considerando, además, todo el desarrollo tecnológico que ha devenido, incluso, en libros *inmateriales* o electrónicos. En *La ciudad como texto*, la propuesta ha sido elevar a “libro ciudadano” las expresiones populares protagonistas de la historia y hacerlo en diálogo con las nuevas materialidades. Así, el tradicional papel es reemplazado por el hormigón, el pavimento, los paraderos, los letreros, etc., de modo que *el autor deviene* la sociedad en su conjunto. Es una fuerza e identidad colectiva que disuelve las individualidades en pro de un gran cambio constituyente. Este diálogo o texto, compuesto por múltiples voces, expresiones y corporalidades, se ha

generado por medio de la ocupación del espacio público y representa una nueva *piel gráfica* de la ciudad. Su contenido transita en una dimensión paralela a la historia oficial, a las noticias, a los museos y a los artículos académicos. El libro ciudadano es polifónico, anónimo, colectivo y popular. Está siendo construido día a día por los ciudadanos en el espacio público, situado y desbordado en su propia materialidad e inmaterialidad, y así esperamos que este registro actúe. Rayados, grafitis, suciedad, barricadas, gritos, piedras, encapuchados, carteles, personas, carros lanzaaguas y represión, entre otras cosas, son memoria popular y emergen como tatuajes en los muros. De la misma forma, este libro se estructura de manera rizomática (Guattari y Gilles 1985) donde los mensajes se expanden en todas direcciones sin un centro ni un cuerpo principal de donde surgen ramas más pequeñas. Asimismo, este libro ciudadano, de construcción colectiva, se abre a la posibilidad de ser revisitado innumerables veces, de redescubrir nuevas interpretaciones de libre asociación y de hilvanar cualquier texto o imagen proveniente del gran lienzo para crear finalmente nuestro propio tejido discursivo (figura 19).

Sin duda, son el reflejo de la crisis, pero al mismo tiempo nos dan la posibilidad de reimaginar en qué tipo de sociedad queremos vivir. La fachada se convierte en un soporte que deviene un medio que conlleva la acción. En su libro *Walkscapes*, el arquitecto italiano Francesco Careri (2013) sugiere que el territorio real es un *medium* surreal a través del cual podemos leer y escribir en el espacio, al igual que lo hacemos en un texto. Precisamente, este archivo digital se origina en la búsqueda de imaginar nuevas materialidades para escribir la historia.

Conclusiones

En suma, tanto en *Fragmentos por venir* como en *La ciudad como texto* operan tres principios motores (figura 20) que se sintetizan a continuación.

1. Principio de intertextualidad. Tanto *Fragmentos por venir* como *La ciudad como texto* ponen en marcha procesos de mutación y relectura de los registros visuales de los acontecimientos en el caso del Paro Nacional de Ecuador, y de los escritos que mostraban el malestar popular en el caso del estallido social de Chile. En ambos casos, se manifiesta un trabajo intertextual de transformación de las imágenes: mientras que en *Fragmentos por venir* los archivos visuales, recogidos de las redes sociales son sometidos a mutaciones por medio de glitch, borramientos, garabatos, fragmentaciones, remontajes y deconstrucciones, en *La ciudad como texto* los mensajes de las paredes de Santiago son registrados en una secuencia de 136 fotografías para construir con ellos un lienzo continuo virtual, que puede ser recorrido libremente por los usuarios, y que es complementado con textos denominados “Notas al pie” que emergen pulsando los asteriscos en la medida que se realiza la caminata virtual. Estos textos corresponden a reflexiones de distintos autores, quienes escogieron una posición en el muro para desarrollar una lectura personal (teórica o vivencial) que amplía la superficie de la plataforma digital. De este modo, las “Notas al pie” entregan una mirada que se inserta literalmente en las fachadas de la “intertextualidad” del anonimato de este libro ciudadano. Ambos trabajos intertextuales, por tanto, funcionan por la intersección de pluralidades visuales: por la pluralidad de las miradas de los estudiantes que intervienen las imágenes y por la pluralidad de ciudadanos anónimos, así como por los autores invitados a escribir motivados por las imágenes. Si, como sostiene Barthes (1986), “todo texto es un intertexto”, podemos considerar ambos proyectos como textos visuales que están contruidos por otros textos visuales: son entretejidos de imágenes anteriores (de estudiantes y ciudadanos, respectivamente) que en su convergencia no constituyen



Figura 19. Fachada de la Pontificia Universidad Católica de Chile, fragmento del tramo 3 del recorrido
Fuente: Ureta (2020).

una linealidad histórica, localizable, mimética, sino más bien una mutación, una ruptura, una contramemoria disruptiva. Por ello, podemos ver en ambas praxis intertextuales un ejercicio de barroquismo, de imágenes conformadas con otras imágenes que funcionan como un mosaico de citas visuales que han sido absorbidas y, finalmente, transformadas como tejido polifónico de voces múltiples (Barthes 1986).

2. Principio de intersubjetividad. La intertextualidad plasmada en ambos proyectos se conforma, como ya hemos apuntado, desde una enunciación plural y colectiva, y por ello se puede afirmar que aquella se construye intersubjetivamente. Esta enunciación colectiva difumina la enunciación subjetiva propia del cogito cartesiano de la modernidad a partir de una construcción rizomática, de una multiplicidad constituyente configurada a partir de intersecciones de imágenes de los archivos del Paro de Ecuador y de las imágenes, los mensajes y los grafitis de los muros durante el estallido de Chile. Por tanto, *Fragmentos por venir* como *La ciudad como texto* son multiplicidades no solo intertextuales, sino también intersubjetivas que trascienden una ontología del ser de la imagen, a la vez que vindican una ontología de la diferencia: del inter-ser que se instala en los intersticios y vindica una enunciación colectiva, una heteroglosia: mil voces tras las imágenes anónimas de los muros, mil átomos-imagen de estudiantes anónimos como idiomas secretos y encriptados más allá del yo. En puridad, cuando vemos *Fragmentos por venir*, realmente no sabemos quién de los estudiantes ha desarrollado qué tipo de imagen. Y lo mismo se puede afirmar de los escritos que configuran el recorrido virtual de *La ciudad como texto*. En ambos casos, se pone en

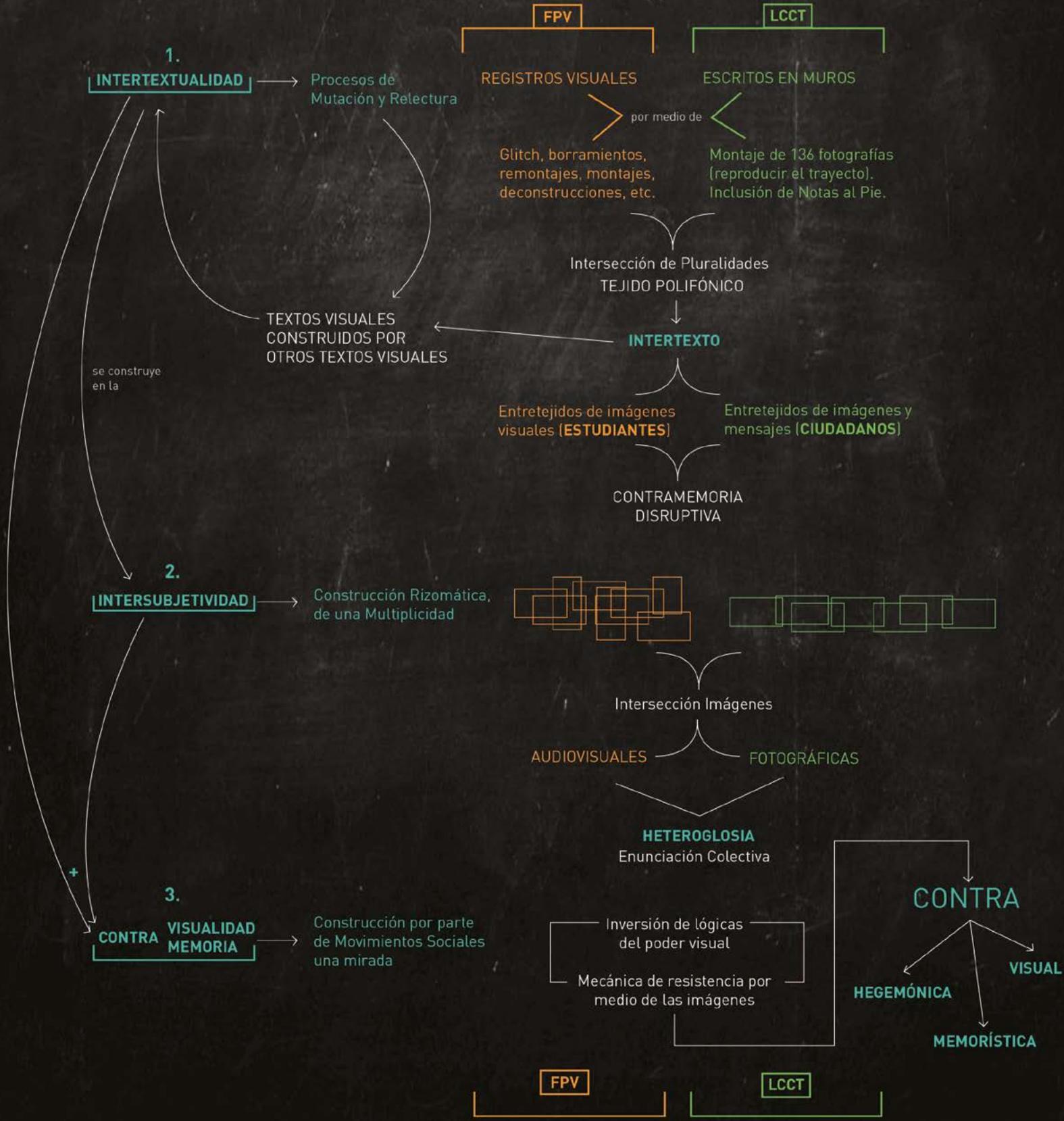


Figura 20. Diagrama de conclusiones del artículo
 Fuente: Autor.

v
v

[pp. 250-277]

marcha una praxis rizomática intersubjetiva: “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en medio, entre las cosas, Inter.-ser, intermezzo” (Deleuze y Guattari 2004, 29). Entre las imágenes de los fragmentos y las imágenes de los muros.

3. Principio de contravisualidad y contramemoria. El trabajo intertextual e intersubjetivo apunta a la construcción de una mirada contrahegemónica, contramemoriística y contravisual, que se posiciona frente al relato oficial de los medios de comunicación visual dominantes, y así se demarca un campo de batalla entre visualidades hegemónicas/contrahegemónicas: una batalla imagomaquia (Bouhaben 2020). No cabe duda de que frente al discurso totalitario de las grandes corporaciones mass media, los movimientos sociales de Ecuador y Chile han apostado por configurar espacios de comunicación alternativa, que contrarrestan las omisiones y los silenciamientos de los grandes medios por medio de contradiscursos y contravisualidades (Mierzoeff 2016). Así, podemos entrever en ambos proyectos una inversión de las lógicas del poder visual y una mecánica de resistencia por medio de las imágenes. En *Fragmentos por venir*, las materialidades utilizadas son un conjunto de registros visuales del Paro tomados por los manifestantes y que solo circularon por las redes sociales. Medios como Teleamazonas y Ecuador TV, alineados con el Gobierno de Lenin Moreno, llegaron, incluso, a silenciar y manipular los acontecimientos. En *La ciudad como texto*, la praxis es similar: el Gobierno chileno durante 2019 amenazó con blanquear las paredes, pues ahí cristalizaba una posición contravisual. Así es como surgen canales de difusión para compartir y cristalizar registros y donde *La ciudad como texto* se concibe como un archivo de memoria alternativo, independiente y de libre acceso. Como apunta Mierzoeff (2016), “el ‘realismo’ de la contravisualidad invoca los medios mediante los que uno intenta dar sentido a la no-realidad creada por la autoridad que se esconde tras la visualidad al tiempo que propone una alternativa real” (45). De este modo, los gobiernos de Ecuador y Chile se esforzaron por borrar la memoria visual popular de las movilizaciones, las estrategias de contravisualidad que pretendían ser invisibilizas. Por su parte, los movimientos sociales asumen la responsabilidad de hacer de la historia una contramemoria (Foucault 1988). Esto es, de dibujar un trazo confuso sobre el orden figurativo del poder y la historia dominante con el afán de reconstruir el porvenir y de reimaginar la memoria, de desvelar ese proceso de imposición totalitaria de la desmemoria a través de un proceso crítico de deconstrucción, de rememorización y de reimaginación a través de la transformación de las imágenes.

[NOTAS]

1. El cortometraje ha sido presentado en las secciones oficiales de Recontres de Toulouse (Francia), del Festival Internacional de Cine de Medellín (Colombia), del Festival Mundial de Cine de Veracruz (México), del Festival Internacional de Cine para una Cultura de la Paz (México), del Festival Internacional San Luis Potosí (México), del Inca Imperial International Film Festival (Perú) y del Portoviejo Film Festival (Ecuador).

[REFERENCIAS]

- Alcalá Mellado, José Ramón. 2014. "La condición de la imagen digital: Estudios iconográficos para su análisis y clasificación". *Icono 14: Revista de Comunicación y Tecnologías Emergentes* 12, n.º 2: 113-140. <https://www.redalyc.org/pdf/5525/552556574007.pdf>.
- Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter. 1989. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I*, 15-57. Barcelona: Taurus.
- Bonitzer, Pascal. 2007. *Desencuadres: Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Bouhaben, Miguel Alfonso. 2014. "Santiago Álvarez y el cine-ensayo". *Toma Uno*, n.º 3: 145-161. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/revahhttp://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/articulo/download/9298/10020/24949>.
- Bouhaben, Miguel Alfonso. 2020. "Prácticas de videoactivismo estudiantil: El papel de los estudiantes de cine de la Universidad de las Artes en las movilizaciones del paro nacional de Ecuador (2019)". *Cinemas d'Amérique Latine*, n.º 28: 19-35.
- Bouhaben, Miguel Alfonso. 2021. "Taxonomía de la imagen videoactivista: Notas sobre el documental experimental *Fragmentos por venir*(2020)". *Cine Documental*, n.º 23: 91-129. <http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/CD23-Art3.pdf>.
- Campos Medina, Luis y María Paulina Soto Labbé. 2016. "Músicas nómades: Demarcaciones corporales de la sonoridad en la experiencia migrante. Avances de investigación". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 8, n.º 20: 74-86. <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/articulo/download/372/367>.
- Careri, Francesco. 2013. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chion, Michel. 1999. *El sonido*. Barcelona: Paidós.
- De Certeau, Michel. 1999. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles. 2012. "¿Qué es el acto de creación?". *Revista Fermentario*, n.º 6: 3-16. <http://www.fermentario.fhuce.edu.uy/index.php/fermentario/articulo/view/110>.
- Derrida, Jacques. 1978. *De la gramatología*. Barcelona: Siglo XXI.
- Ernst, Max. 1982. *Escrituras*. Barcelona: Poligráfica.
- Foucault, Michel. 1988. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos.
- Genette, Gérard. 1971. *Figuras I y Figuras II*. Barcelona: Lumen.
- Guattari, Félix y Gilles Deleuze. 1985. *El anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Guattari, Félix y Gilles Deleuze. 2004. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Lezama Lima, J. 1993. *El reino de la imagen: La expresión americana. Mitos y cansancio clásicos*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho.
- Lotman, Iuri Mijáilovich. 2013. *Cultura y explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- Marramao, Giacomo. 2011. "Después de babel: Identidad, pertenencia y cosmopolitismo de la diferencia". En *Sentido de pertenencia en sociedades fragmentadas*. Compilado por Martín Hopenhayn y Ana Sojo, 35-54. Buenos Aires: Siglo XXI. <https://www.bivica.org/files/sociedadesfragmentadas.pdf#page=32>.
- Mbembe, Achille. 2011. *Necropolítica: Sobre el gobierno privado indirecto*. Barcelona: Melusina.
- Menkman, Rosa. 2011. *The Glitch genre from: The glitch Moment (um)*. Ámsterdam: Network Notebooks.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. "El derecho a mirar". *IC: Revista Científica de Información y Comunicación*, n.º 13: 29-65. <https://idus.us.es/handle/11441/68274>.
- PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo). 1999. *Informe sobre desarrollo humano 1999*. Madrid: PNUD.
- Soto Labbé, María Paulina. (2015). Territorios e identidades: El cuerpo como territorio. *Revista de Gestión Cultural* 5: 8-13.
- Soto Labbé, María Paulina. 2018. "El cuestionario LASE: Cuerpos de emigrantes como territorios sonoros". En *Entre-lugares de las culturas*. Editado por Carlos Yáñez Canal, 131-148. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/publicaciones/entre-lugares-de-las-culturas>.
- Soto Labbé, María Paulina. 2020. "Soberanía arrebatada y ciudadanía cultural: Políticas culturales contemporáneas en Chile". *Periférica Internacional: Revista para el Análisis de la Cultura y el Territorio*, n.º 21: 264-275. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2020.i21.26>.
- Ureta Marín, Carola. 2020. "La ciudad como texto". *ARQ*, n.º 106: 3-9. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962020000300003>.
- Ureta Marín, Carola. 2021a. "La ciudad como texto: Un recorrido virtual por la memoria de una crisis sociopolítica en Chile". *Ñawi* 5, n.º 1: 229-231. <http://www.nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/articulo/download/882/827>
- Ureta Marín, Carola. 2021b. "[[18.10.19/cl/j*!DNO<art>]]- The Social Uprising in Chile: An Awakening of the Potentials of Decoder Design of Omni-Comprehensive Norms in the Field of Law". *The International Journal of Design in Society* 15, n.º 1: 13-23. <https://doi.org/10.18848/2325-1328/CGP/v15i01/13-23>.
- Zalamea, Fernando. 2000. *Ariel y Arisbe. Evolución y evaluación del concepto América Latina en el siglo XX. Una visión crítica desde la lógica contemporánea y arquitectónica pragmática de C. S. Peirce*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.