ARCHIVO & TRANSMEDIALIDAD. PROPUESTAS DIGITALES EN EL CONTEXTO DEL ESTALLIDO SOCIAL CHILENO

ARCHIVE & TRANSMEDIALITY. DIGITAL PROPOSALS IN THE CONTEXT OF CHILEAN SOCIAL OUTBREAK

ÓSCAR ANDRÉS GUTIÉRREZ MUÑOZ,
CRISTAN TORO ULLOA
Universidad de Concepción, Chile
<http://orcid.org/0000-0003-1847-7598>
penta.oscar@gmail.com

Recepción: 21 de diciembre de 2020
Aprobación: 17 de mayo de 2021

RESUMEN

El presente artículo analiza los alcances del proyecto, “La ciudad como texto”. Iniciativa que recoge, a modo de archivo, producción gráfica desarrollada en el contexto del estallido social ocurrido en Chile, entre los meses de octubre 2019 y marzo 2020. Buscamos exponer cómo el proyecto, valiéndose de la transmedialidad desplaza el recorrido de la calle, registrando creaciones anónimas en el espacio digital, con el objetivo de salvaguardar el flujo estético desarrollado en el fervor de la protesta. Evidenciamos cómo el concepto de Palimpsesto (Genette) es actualizado a través de un acercamiento multiplataforma, en el cual las diferentes capas de mensajes que se van superponiendo en el espacio público —muros, paraderos, viviendas, etc.—, ahora son trasladadas al ciberespacio con el objetivo de resguardarse, tanto del paso del tiempo como de la censura.

Palabras clave: digital, Chile, arte, protesta, transmedia

ABSTRACT

This article analyzes the scope of the artistic projects, “La ciudad como texto”. Initiative that collect as an archive, the graphic production developed in the context of the social outbreak that occurred in Chile, between the months of October 2019 and march 2020. We seek to expose how the use of transmediality, move the path of the street, recording anonymous creations in the digital space, with the aim of safeguarding the aesthetic flow developed in the fervor of the protest. We show how the concept of Palimpsest (Genette) undergoes an update through a multiplatform approach, in which the different layers of messages that are superimposed in the public space —walls, bus-stops, houses, etc.—, are now transferred to cyberspace with the aim of protecting itself, both from the passage of time and from censorship.

Keywords: digital, Chile, art, protest, transmediality

ÓSCAR ANDRÉS GUTIÉRREZ MUÑOZ,
CRISTIAN TORO ULLOA
Archivo & Transmedialidad.
Propuestas digitales en el contexto del
estallido social chileno

INTRODUCCIÓN

18-o¹ es como se conoce al punto de inicio de un marcado proceso de manifestaciones ciudadanas que ha tenido lugar en Chile entre los años 2019 y 2020. El alza del transporte público —metro—² sería el aliciente que volcaría a la ciudadanía a las calles exigiendo dignidad, —consigna que condensaría, a modo de adalid, un heterogéneo grupo de demandas, las cuales se desprendían de las carencias del sistema político neoliberal—. El proceso que había comenzado con el llamado a evasión por parte de los estudiantes secundarios, con rapidez alcanzó un carácter transversal llegando a convocar a un millón de manifestantes en la que se consignó como la marcha más grande desde la vuelta de la democracia. En paralelo a la amplia adhesión ciudadana se comenzó a vivir una descomunal represión por parte de las fuerzas armadas, provocándose incontables violaciones a los derechos humanos,³ producto de una violencia que fue en aumento con el pasar de los días. Situación que inclusive llevó a la inusitada implementación de toques de queda,⁴ escenario que en el país no se vivía desde el retorno a la democracia.⁵

En este contexto el arte funcionó como un medio canalizador a través del cual la ciudadanía⁶ logró expresar su descontento, materializando en iconografía y signos, ideas y conceptos que se articulaban en el movimiento de la protesta. Las calles y muros en todas las ciudades del país comenzaron a ser testigos y soporte de una proliferación de imágenes,

- 1 En el siguiente enlace del medio *Deutsche Welle* se presenta un cronograma que permite entender la progresión de los hechos. J. Urrejola (2019). "La cronología del estallido social de Chile". En *DW*. 25 de noviembre. Disponible en: <https://www.dw.com/es/la-cronolog%C3%ADa-del-estallido-social-de-chile/a-51407726> [Consultado el 27 de enero 2021].
- 2 C. Ulloa (2019). "Protestas en el metro de Santiago por el incremento del pasaje". *CNNespañol*. 18 de octubre. Disponible en: <https://cnnespanol.cnn.com/2019/10/18/alerta-chile-protestas-en-el-metro-de-santiago-por-el-incremento-del-pasaje/> [Consultado el 27 de enero de 2021].
- 3 CNN Chile (2020). "La peor crisis de DD.HH. desde la dictadura: Aministía Internacional publica informe de escenario en Chile en 2019". *CNNChile*, 27 de febrero. Disponible en: https://www.cnnchile.com/pais/aministia-internacional-informe-dd-hh-chile-2019_20200227/ [Consultado el 27 de enero de 2021].
- 4 Cooperativa.cl (2019). "¿Cuándo se vivió el último toque de queda en Santiago?". *Cooperativa*, 19 de octubre. Disponible en: <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/ff-aa-y-de-orden/ejercito/cuando-se-vivio-el-ultimo-toque-de-queda-en-santiago/2019-10-19/205800.html> [Consultado el 27 de enero de 2021].
- 5 Desgraciadamente la imposición de estos toques de queda sería sólo el prolegómeno de lo que como ciudadanía nos tocaría sufrir durante la pandemia de Covid-19, convirtiéndose los toques de queda en una estructura de control biopolítico permanente durante los extensos periodos de cuarentena, vividos no sólo en Chile, sino también en el resto de Latinoamérica.
- 6 Creemos que es importante usar el concepto de "ciudadanía" o "ciudadanos" con el fin de identificar un grupo heterogéneo e inclasificable más allá de ser residentes del estado chileno. La transversalidad de las peticiones, las cuales comenzaron como demandas puntuales como el alza del pasaje y terminaron derivando en peticiones de mejoras al sistema previsional y actualizaciones a la carta magna, demuestra lo complejo del proceso. Grupos políticos, partidos y organizaciones sociales se sumaron a las demandas después de las primeras semanas de agitación. Evidenciando la espontaneidad del proceso, el cual comenzó sin una hoja de ruta marcada.

las cuales en un sincretismo estético empezaron a denominarse como “estallido gráfico”, síntesis visual del estallido social.⁷ Siguiendo la nomenclatura que nos entrega el momento global —pandemia—, la expresión artística sufre un proceso de viralización, el arte en un sentido semiótico sintetiza las abstracciones políticas del estallido. La constante replicación de consignas —“Chile despertó!, nueva constitución”; “No son 30 pesos, son 30 años”, etc.— y su forma de elaboración principalmente colectiva que circunda entre la denuncia, la parodia, el arte *kitsch*, el *lowbro*, el DIY y la cultura de los memes, empieza a encontrar un soporte físico a través de mensajes anónimos que evidencian la estructuración vírica y velada del proceso social ampliamente expresado en las calles.

En dicho punto del estallido gráfico podemos ubicar lo que identificamos como grado cero, o punto de partida del proceso viralización, donde es posible evidenciar la estructura palimpséstica que se manifiesta en la circulación del arte en el contexto de la protesta ciudadanía y que responde en gran medida, a principios analógicos⁸ en la materialidad y forma de producción de las imágenes. Podemos reconocer dos características base en esta producción analógica:

- La gráfica: El desarrollo de imágenes y textos que son emplazados en muros mediante papelógrafos reproducidos de manera autogestionada en impresoras digitales o talleres de artes gráficas; y pintura a mano sobre papel o directamente sobre el muro. La gran mayoría de estos mensajes son estructurados en torno a la dimensión crítica y a la condensación de significados, marcados por el pastiche a través de frases, memes o recursos que podían dar cuenta a tiempo real del estado de la movilización.
- La materialidad de los soportes: Así como la gráfica se manifiesta en sus más amplias formas, el soporte material es igualmente heterogéneo. No existe regularidad en las decisiones, las imágenes se proyectan por una parte en pulcras ilustraciones, y por otra, hasta en residuos editoriales, imposibilitando una descripción tipo de los soportes, pero sí resaltando su amplia plasticidad e intertextualidad.

7 P. Valles (2019). “Las manifestaciones y expresiones gráficas del estallido llegan a los libros”. En *Latercera*. 20 de diciembre. Disponible en: <https://www.latercera.com/culto/2019/12/20/manifestaciones-estallido-libros/> [Consultado el 12 de enero de 2020].

8 En general, la producción visual desarrollada en el contexto del levantamiento social responde a soportes físicos o materiales. Con esto no queremos reducir la forma de las expresiones artísticas a esta única estructura, durante los meses de protesta se llevaron a cabo, performance, expresiones de *ready made*, e incluso modelamientos colectivos, sumados a una enorme producción audiovisual. Por citar un ejemplo, el activismo lumínico de Delight Lab fue ampliamente reconocido en el contexto. No reducimos la expresión artística sólo al muralismo y carteles, estamos en conocimiento de la heterogeneidad del proceso, aunque la investigación en curso se centre en dichos elementos. Una vez aclarado el punto recomendamos: <https://artishockrevista.com/2019/10/28/chile-desperto-el-activismo-luminico-de-delight-lab/> Para analizar la propuesta de Delight Lab a profundidad.

ARTÍCULO

ÓSCAR ANDRÉS GUTIÉRREZ MUÑOZ,
CRISTIAN TORO ULLOA

Archivo & Transmedialidad.

Propuestas digitales en el contexto del
estallido social chileno

Imagen 1. Fachada Gam. Fotografía. E. Reyes (2020).

El proyecto “La ciudad como texto” surge como un espacio de análisis de la producción cultural del estallido social. Sin embargo, su postura no apunta a un análisis teórico crítico, sino más bien a una propuesta que mediante el archivo —sonoro, visual, textual—, articula una plataforma transmedial que permite realizar una lectura experiencial del proceso y un rescate de los referentes culturales producidos. En el presente estudio dividimos el análisis en tres ejes que delimitan de manera clara las circunstancias que permiten la

ARTÍCULO

ÓSCAR ANDRÉS GUTIÉRREZ MUÑOZ,
CRISTIAN TORO ULLOA

Archivo & Transmedialidad.

*Propuestas digitales en el contexto del
estallido social chileno*

implementación del proyecto transmedial que acá analizamos. En el primer apartado, “La ciudad como galería. Grado uno”, abordamos los alcances del proceso social y la respuesta artística que surge a partir de este. En “Microfísica del poder. Grado dos”, explicitamos el ejercicio de censura que funciona como eje del rescate de archivo que propone LCCT.⁹ Finalmente, el apartado “Transmedialidad. Grado tres”, expone los mecanismos multiplataforma que conforman el archivo que se presenta como experiencia discursiva. Creemos que LCCT responde a cabalidad a la noción transmedial-multiplataforma, por su construcción en torno a hipervínculos de distintos formatos, y a su planificación estructurada en torno a dicho fin. Sánchez y Baetens (2020), apuntan a esta cualidad de las obras transmedia, ya que su estructura planificada establece una interfaz de vínculos comunicantes en torno a los formatos que la alimentan.

Ciertas obras no son primero elaboradas en un determinado medio y luego adaptadas a otro medio distinto, sino que son producidas más o menos simultáneamente en varios medios, ninguno de los cuales resulta ser en realidad la «fuente» de los otros. Y ello a través de un diseño de producción multiplataforma donde un mundo ficcional emerge a través de una compleja planificación de múltiples contribuciones de distintos medios (Sánchez y Baetens, 2020).

Nuestra propuesta volverá constantemente sobre este principio, para describir las características del proyecto, y explicitar la relación que establece esta cualidad con cada uno de los apartados que dan cuerpo al artículo.

LA CIUDAD COMO GALERÍA. GRADO UNO

Pese a la espontaneidad del movimiento sí podemos apreciar un mensaje y un objetivo claro, subvertir el orden político neoliberal, conseguir mover los pilares discursivos de un capitalismo exacerbado, fundado en los espacios de la hipermodernidad. En este sentido, y desde una mirada epistemológica, no existe constructo cultural más central que la ciudad.

La ciudad es el reino de la técnica, sólo a partir de su extraordinario desarrollo se explica el crecimiento de las grandes urbes en los albores modernos. Ligada a ella, la economía se impone definitivamente como eje rector de lo social. Este proceso secularizador, que conduce a la pérdida del aura y la institución de lo sagrado por la mercancía, impone la mitología de lo nuevo —fundamental en la literatura de los últimos dos siglos— y también se encuentra en la base de las nuevas enfermedades del alma —soledad, alienación, nihilismo— que articulan un gran número de las narraciones de la modernidad (Becerra, 2010: 13).

9 Acrónimo de “La ciudad como texto”.

La hipermodernidad característica de la fase de capitalismo tardío, en torno a la cual se escenifica Santiago se visualiza como margen y lienzo en torno al cual trabajar. La proliferación de signos subvierte la estructura moral de la ciudad. Atomizándola a través del lenguaje gráfico, transmutándola y finalmente deviniendo en una enorme galería de arte al aire libre. El proceso artístico subvierte dos microfísicas del poder, la primera la organización sociocultural de la ciudad. Desplazando lógicas de mercado —publicidad— y propiedad —estructuras— las que son ocupadas por la producción artística. Paralelamente se subvierte el espacio del arte, el concepto de galería de arte, el cual se encuentra supeditado a una nomenclatura técnica, en la cual también se expresa un ejercicio de poder. Conceptos como comisario, curaduría, o las elecciones curatoriales sobre qué exhibir, y la forma en que ciertas colecciones se exhiben, quedan completamente anulados en la espontaneidad de la galería ciudadana. La que de paso democratiza el acceso a las representaciones artísticas, acercándolas a todo el flujo peatonal de la ciudad.

En la reconversión de las murallas en lienzo podemos identificar una modalidad palimpséstica, en la forma en que las capas gráficas se van superponiendo unas con otras. La gráfica pierde su condición sacra, y ante el desgaste —climático, o por las incidencias de los enfrentamientos entre manifestantes y fuerzas de orden—, van cediendo su espacio a nuevas obras. De esta forma, las murallas estructuran aquella dimensión material de los escritos, donde las ideas, borradores y apuntes van superponiéndose a los textos base, configurando un palimpsesto. Según la RAE, palimpsesto “viene del lat. palimpsestus, y este del gr. παλίμψηστος palímpsēstos. 1. m. Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente”. Genette, en su trabajo *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), propone una lectura del Palimpsesto como una herramienta de intertextualidad. El autor señala,

[...] el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia (Genette, 1989: 495).

La amplia galería a cielo abierto en la que había devenido la ciudad presentaba estas características en la continua incorporación de nuevas visualidades, las que dialogaban tanto con la escenificación artística como con el lenguaje de la protesta, y a su vez iba reconfigurando y actualizando el mensaje crítico de la misma. La naturalidad en la manufactura artística estructuraba su propia disposición dialéctica, el significante cifrado en la manifestación visual, el significado en la cantidad de núcleos y conceptos que cargaba la imagen, y que en la disposición palimpséstica, dialogaban con el mensaje de la revuelta, y a su vez comunicaban respecto a lo que había antes de la narrativa del estallido. Es

ARTÍCULO

ÓSCAR ANDRÉS GUTIÉRREZ MUÑOZ,
CRISTIAN TORO ULLOA

Archivo & Transmedialidad.

Propuestas digitales en el contexto del
estallido social chileno

decir, si las obras se encontraban dispuestas en la muralla del GAM¹⁰ dialogaban con las representaciones y lo que simbolizaba aquella macroestructura de la industria cultural. A su vez, si por ejemplo las imágenes eran dispuestas en gigantografías de casas comerciales, las superposiciones de significantes anulaban aquel espacio al reapropiarlo con su nuevo mensaje.

Imagen 2. Montaje de Galería Callejera en Metro Católica, Santiago. P. Carreño (2019).

MICROFÍSICA DEL PODER. GRADO DOS

Una vez que el proceso de flujo, en el cual la ciudad deviene en galería, se asume y se acepta como un nuevo agenciamiento. El poder estatal decide anular aquel proceso comunicativo en un ejercicio de censura. La mañana del 19 de febrero de 2020 las fachadas del GAM y del Centro Arte Alameda amanecieron intervenidas.¹¹ Borrando todo el discurso artístico, eliminando las ilustraciones, grafitis, fotografías y escritos que dialogaban con la protesta. Esta “capa censora” entregaba al palimpsesto una nueva connotación. El blanco de los muros apuntaba a una homogeneización, a un modelamiento discursivo en torno al cual las líneas de fuga, la heterogeneidad, el residuo y los discursos disidentes, que habían concretado la exposición colectiva y que en gran medida resquebrajaba ciertas ficciones

¹⁰ Centro Cultural Gabriela Mistral.

¹¹ El Mostrador Cultura (2020). “Callar la calle: Centro GAM y Arte Alameda condenan el ‘borrado’ de sus fachadas que registraban la historia del estallido social”. *El mostrador*, 19 febrero, Disponible en: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/02/19/callar-la-calle-centro-gam-y-arte-alameda-condenan-el-borrado-de-sus-fachadas-que-registraban-la-historia-del-estallido-social/> [Consultado el 12 de enero de 2020].

del modelo neoliberal, al enjuiciar las prácticas ciudadanas eran silenciados en un importante ejercicio de censura.

Los modos de actuación de la censura mudan en la democracia, adoptan máscaras oficiales y posiciones camaleónicas, porque, como asevera Leonel Maura, “en un clima culturalmente conservador tú eres invisible, y en un clima culturalmente liberal eres invisible, pero sólo en cierta manera. Esta situación liberal es muchas veces más problemática que una situación conservadora”, de ahí que en la actualidad la localización de la censura resulte más complicada, al no poseer domicilio institucional, no pudiendo etiquetar sus modos de prevención, sólo los de actuación (Lens, 2002: 338).

La problemática del borrado de las obras gráficas ponía en entredicho aquella institucionalidad. Los espacios culturales que funcionaban como soporte, rápidamente salieron a aseverar que ellos no habían intervenido las fachadas. La respuesta a nivel estatal fue inexistente, e incluso se sugirió la posibilidad de que el borrado hubiera estado a cargo de grupos de extrema derecha, situación que provoca resquemores en un país con una herida aún abierta respecto a su relación con la dictadura. Todo aquello sumado al contexto de inestabilidad social de las jornadas de protesta, el cual en algunos aspectos recordaba a aquellas fatídicas décadas de los setenta.

El ejercicio de censura generó una respuesta inmediata en la anónima masa de artistas, trabajadores culturales y colectivos, movilizados a favor de las manifestaciones. Las paredes, decididamente silenciadas, fueron reapropiadas por una nueva ola de trabajos artísticos. La reaparición y producción constante de imágenes, demostraba la inherente relación de la gráfica, con la escenificación de la protesta y la importancia del componente artístico en la dimensión discursiva de la misma. En *La insubordinación de los signos*, Richard plantea que “[...] lo que hacen las prácticas artístico-culturales es desmontar y reformular activamente tensiones y antagonismos a través de figuras de lenguajes que intervienen la discursividad social redistribuyendo sus signos cambiados en nuevas constelaciones múltiples y fluctuantes” (Richard, 2000: 97). En dicho sentido, el heterogéneo palimpsesto visual generado durante las manifestaciones ostenta el sincretismo cultural de reimaginar las tensiones discursivas del período, y deconstruir la percepción política, tanto del momento, como de los avatares políticos que constituyen el contexto sociocultural.

En este punto es donde podemos situar la lectura transdisciplinaria elaborada por el proyecto de rescate archivístico y memorial “La ciudad como texto”.¹² El cual presenta un

12 El proyecto está dirigido por Carola Ureta —diseñadora—, el equipo técnico lo conforman en conjunto con Daniel Corvillón —fotografía— y Felipe Sologuren —diseño web—. Andrés Larraín —asistente de montaje—, Nicolás Bascuñán —comunicaciones—, Rocío Valdez —correctora de pruebas— y un amplio grupo de traductores.

ARTÍCULO

ÓSCAR ANDRÉS GUTIÉRREZ MUÑOZ,
CRISTIAN TORO ULLOA

Archivo & Transmedialidad.

Propuestas digitales en el contexto del
estallido social chileno

vuelco en la interpretación cultural, al incluir el factor digital y transmedial en la noción palimpséstica, presente en arte y contexto.

TRANSMEDIALIDAD. GRADO TRES

El archivo digital de “La ciudad como texto” es identificable como el grado tres, en este espacio de análisis de producción cultural del estallido. El trabajo de este museo imaginario —Malraux— define las condiciones del desplazamiento de lo que percibimos como realidad material, a una percepción mediatizada de la misma. En su definición el proyecto se define de la siguiente forma.

Este proyecto busca resguardar la memoria grabada en los muros de la calle que fue protagonista de las manifestaciones en Santiago durante El Estallido o Despertar Social —Av. Libertador Bernardo O’Higgins, popularmente conocida como La Alameda— exponiendo los casi 2.4 km de extensión como obra en sí misma. El registro corresponde específicamente al día número 36 del Estallido, y está conformado por 136 fotografías contiguas que capturan la vereda sur de La Alameda, desde la calle Seminario hasta Nataniel Cox, ubicada frente a la casa de gobierno en Chile: El Palacio de La Moneda¹³ (La ciudad como texto, 2020).

Imagen 3. Ruta de Navegación. La ciudad como texto (2019).

13 Ficha técnica. RUTA: 2.4 kilómetros de registro Desde la calle Seminario a Nataniel Cox Av. Libertador Bernardo O’Higgins | Vereda Sur; CÁMARA UTILIZADA: Nikon D800 - Lente Nikon 18/300 f4, 5-5.6; DÍA DE REGISTRO: Día #36 del Estallido Social Sábado 23 de noviembre 2019; HORARIO DE REGISTRO: 7:10 am - 10:18 am; NÚMERO DE IMÁGENES: 136 fotografías —montaje digital y material—.

ARTÍCULO

ÓSCAR ANDRÉS GUTIÉRREZ MUÑOZ,
CRISTIAN TORO ULLOA

Archivo & Transmedialidad.

*Propuestas digitales en el contexto del
estallido social chileno*

La declaración define ciertas cualidades del proyecto. En primer lugar, la noción de archivo responde a características hipermedia. Los registros se digitalizan. A su vez, la noción curatorial, respecto a qué ver y qué registrar, se pierde. El objetivo de “La ciudad como texto” no es catalogar y atribuir ciertos rasgos a algunos elementos por sobre otros, es registrar el conjunto, y por sobretodo, recrear la experiencia del desplazamiento. “El registro fotográfico de este recorrido permite fijar, cristalizar e inmortalizar el carácter efímero de la calle, siendo un material a disposición de todxs quienes estén interesados en descubrirlo” (La ciudad como texto, 2020).

La experiencia virtual democratiza el acceso al archivo. El recorrido se vuelve patrimonio insustancial, en la medida que su acceso se aloja en la *web*. Igualmente, la percepción en torno a la elección “curatorial” sobre ¿qué se archiva?, responde a una intencionalidad política. El trazado del recorrido así lo evidencia, la ruta va desde el eje de la protesta ciudadana a la casa de gobierno. Se resalta la vivencia —que por temas técnicos se reduce a un día, concretamente el día 36 de protesta—, no se busca escoger sobre qué obras inmortalizar y cuáles olvidar, sino que se enfoca en la percepción de la vivencia.

La invitación por medio de esta plataforma, es a hacer una ‘caminata virtual’ por este recorrido, leer y observar detenidamente el pergamino de fachadas, compuestas por textos sueltos dispuestos en la calle como si fuera un gran lienzo anónimo. Cada observador puede seleccionar 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 durante esta ‘Megacrisis’, puedan experimentar este tránsito continuo por donde muchos ciudadanos gritaron, rayaron, saltaron y marcharon durante las protestas (La ciudad como texto, 2020).

En la configuración técnica del proyecto subyace la presencia de la noción palimpsestica, se habla de la construcción de “[...] este lienzo kilométrico de mensajes que se gritaron y defendieron en las calles y que posteriormente fueron borrados, no solo por el gobierno y su pintura, sino que también por el contexto pandémico del COVID-19” (La ciudad como texto, 2020). El imaginario visual se sigue reinterpretando, de ahí la importancia y rescate en el escenario digital. El cambio de escenario no sólo resalta el imperativo virtual de la fase actual del capitalismo tardío, sino que permite la vinculación de distintos recursos técnicos, entregando cualidades multimodales a la plataforma, las cuales permiten acceder a la experiencia desde registros viales, pictóricos o incluso desde archivos acústicos-sonoros.

La programación y el diseño multimedia resultan esenciales en el ensamblaje multimodal que requiere de una ejecución técnica precisa. Por otra parte, los registros fotográficos

de Daniel Corvillón, de una ciudad que ya no existe y que remiten al *Spectrum*,¹⁴ aquella proposición que Barthes define en *La Cámara Lucida* (1989), se funden en un ensamblaje que denota la caminata en dirección poniente. Este desplazamiento físico, a su vez, se reconstruye a través de otros discursos, los que se presentan como “notas a pie”.¹⁵ “Se invitó a 36 personas de diversas disciplinas a escribir una Nota al Pie, cuyo único requisito consistió en que no debiese exceder las 100 palabras” (La ciudad como texto, 2020). La heterogénea muestra evidencia la intencionalidad en la búsqueda de mensajes. La interacción en la plataforma *web*, de imagen, arquitectura, desarrollo de nuevos medios y texto, logra configurar su Palimpsesto propio, en el cual la importancia recae en las connotaciones entregadas por los autores del colectivo. Las decisiones no son azarosas, y el Palimpsesto digital —al igual que la salvaguardada iconografía visual—, empieza a denotar mensajes. Por ejemplo, el listado de invitados está “ordenado alfabéticamente y especificando su año de nacimiento”, además de la estratificación etaria, que apunta a la formulación de contexto, se proyecta la noción de la transversalidad de la protesta. Sumado a lo anterior, en el trazado al seleccionar el icono * se redirecciona “[...] automáticamente al texto de cada autor en el punto de ubicación específico del recorrido, indicado por el símbolo”. Esta noción de georeferencialidad permite a los usuarios/lectores ir “[...] descubriendo las Notas al Pie de los diversos autores en la medida que vayas navegando por el recorrido”; además de ubicarnos en la percepción espacial, permite una lectura respecto a la percepción de los autores, con su sentido de pertenencia al espacio, “Algunos de ellos eligieron incluso el lugar exacto donde posicionar su texto a lo largo del recorrido” y la forma que su identidad dialogó con el contexto. En este punto se vinculan tres campos semánticos distintos: la imagen —expresada en la construcción del recorrido—; el texto —que define un acto de enunciación y de apropiación del espacio— y; la modalidad transmedial —la que permite reposicionarnos en el espacio virtual—. La intención comunicativa no es unidireccional, apunta a la experiencia que se desarrolla en los vasos comunicantes del entramado digital.

14 “Aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente una especie de pequeño simulacro, de eidolon emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el spectrum” (Barthes, 1989: 38).

15 El listado comprende personas relacionadas con el ámbito del Diseño, la Sociología, las Artes Visuales, la Música, las Ciencias Políticas, la Biología, la Antropología, las Artes Escénicas, la Arquitectura, la Historia, la Dirección Audiovisual, por nombrar algunas. Entre ellos, destacan el Premio Nacional de Arquitectura 2019 Miguel Lawner Steiman; el grafista nacional Vicente Larrea y su colega el diseñador Luis Albornoz; la editora de LOM Ediciones Silvia Aguilera; el historiador del Arte José de Nordenflycht; la actual rectora académica de la UArtes del Ecuador María Paulina Soto; el artista visual y crítico de Arte Mario Fonseca; el psicólogo Gonzalo Rojas-May; la directora audiovisual Claudia Huaiquimilla y el diseñador Pedro Álvarez Caselli, Premio Altazor 2005.

ARTÍCULO

ÓSCAR ANDRÉS GUTIÉRREZ MUÑOZ,
CRISTIAN TORO ULLOA

Archivo & Transmedialidad.

Propuestas digitales en el contexto del
estallido social chileno

Imagen 4. *Recorrido web*. La ciudad como texto (2019).

Imagen 5. *Recorrido web*. Nota Al pie. La ciudad como texto (2019).

Ubicando las posibilidades de esta forma de lenguaje se evidencian las cualidades de la formación de una narrativa transmedia, la que en este caso se orienta como un archivo, y que responde a las cualidades palimpsésticas del agenciamiento ciudad. Por definición “[...] una narración transmedia remite a múltiples plataformas en las que cada elemento contribuye de manera única a crear un universo narrativo para el lector. El uso de diferentes plataformas crea diferentes “puertas de acceso” para sumergirse en la historia” (Fleming, 2011; Pratten, 2010; citados en Domínguez Figaredo, 2012).

Por supuesto la narración transmedia responde a interconexiones, flujos devenires y reconstrucciones que la tecnología, y los canales de comunicación contemporáneos permiten usar en la creación. Es la reinterpretación de las posibilidades, en torno a la búsqueda de significados, la que se vale de estos conceptos para expresar la propuesta artística.

La transmedialidad como tal

[...] incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios —en un sentido reducido ‘medios’ (vídeo, películas, televisión)—, como así también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. Asimismo, el prefijo ‘trans’ expresa clara y formalmente el carácter nómada del proceso de intercambio medial (De Toro, 2007: 26).

“La ciudad como texto” identifica muy bien la noción de desplazamiento —nomadismo— material que condensa la transmedialidad. Las interacciones entre los distintos campos figurativos que dan estructura al proceso nos permiten apreciar las cualidades de un proyecto orientado a esta concepción, acoplado en una producción dialógica y no en torno a elementos disociados de una percepción central.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La repercusión y los alcances del estallido social en Chile es un tema que a la fecha sigue reconfigurándose en el imaginario cultural y social chileno. “La ciudad como texto” aporta en dicha discusión una actualización de las formas discursivas, en torno al cómo utilizar las herramientas y alcances de los medios digitales en el desarrollo de plataformas que den cuenta del proceso social desde una perspectiva que problematice la experiencia en su contexto. Nuestro objetivo al plantear al presente análisis, por una parte, era dar cuenta del contexto que servía como sustrato al proyecto artístico, a la vez que describíamos la configuración estético-discursiva del mismo. Hemos descrito ampliamente las particularidades de los distintos soportes visuales que involucran a la plataforma, poniendo en relación cómo estos elementos permiten el desarrollo de una interfaz, en la cual el espectador puede configurar su propio trazado discursivo, propiciando un fenómeno experiencial que es mediado por la plataforma, pero que sienta sus bases en la creación colectiva, usando como dispositivo la transmedialidad. En este caso, y al tratarse de una “recreación” discursiva de la realidad,

[...] la narrativa transmedial no cumple una función fundamental “complementaria”, es decir, apoyar, expandir, distribuir, confirmar un mundo de ficción ya definido y preexistente, sino precisamente persigue distinguirse como “interpretación” de los hechos del mundo de no ficción

sobre el que proyecto oponiéndose a lo que otros medios (distintos al periodismo) podrían hacer o hacen respecto a ese mundo de acontecimiento y hechos (Sánchez y Sánchez-Mesa, 2019: 347).

La experiencia del recorrido reafirma la vivencia casuística del peatón que experimenta el estallido en torno a su contexto, posibilidad de apreciación e interacción estética con el lugar —ciudad—. Apreciación que no sería posible de no mediar la plataforma transmedial que edifica la experiencia de aquel día en el entramado digital, y que democratiza su acceso, al permitir una interacción gracias a los dispositivos tecnológicos que configuran las interacciones comunicativas actuales. Astigueta (2020), repara sobre la influencia que los dispositivos ejercen en este tipo de experiencias comunicativas, identificando una suerte de “hegemonía” de la transmedialidad como recurso en la producción de dispositivos artísticos no ficcionales.

Asimismo, la emergencia de la transmedialidad como estrategia de producción, tiene como correlato material la incorporación masiva de diferentes hardware como los teléfonos inteligentes, Smart TV, tabletas, así como de diferentes software como, las redes sociales y las aplicaciones. La aparición de estas nuevas plataformas y dispositivos conllevó a una profunda reconfiguración de los ecosistemas de medios, así como de las prácticas sociales vinculados a los mismos (Astigueta, 2020: 1621).

Estas lecturas permiten evidenciar la simbiosis que se desarrolla entre discurso y utilización de los recursos multimedia. Como expresamos con anterioridad, la *web* responde a un modelamiento que denota una codificación semántica, que a su vez se desprende del carácter palempséptico de la realidad. En dicho sentido, la plataforma “[...] no se trata de un acto ‘medial-sincrético’ sumativo o de superposición de formas de representación medial, sino de una comunión, síntesis e intercambio de elementos y formas mediales que confluyen en proceso y estrategia estética” (Crespo, 2018: 98).

La estrategia estética es el empleo de la plataforma, que a su vez archiva la carga de la calle, elaborada en torno a los múltiples discursos visuales desarrollados en la pulsión estética de la protesta. En este punto podemos afirmar que hemos conseguido uno de los objetivos de esta investigación al abordar tanto el estallido gráfico, como el desarrollo de la interfaz desde la categoría del Palimpsesto. La discusión crítica del planteamiento conceptual permite entender el proceso cultural en su espontaneidad, y cómo este carácter es archivado —resguardado— y utilizado en el discurso multimodal del proyecto. A su vez, el carácter transmedial de este dispositivo fue constatado en la medida que sus diferentes niveles y el uso de diferentes soportes artísticos se orientan a la concreción de la experiencia discursiva. Además, hemos identificado y delimitado teóricamente los espacios —grados—, que nos permiten reconocer los mecanismos que se presentan en un determinado momento —como la explosión gráfica—, y cómo la derivación de estas obras análogas al formato digital permite la creación del archivo visual-experencial, de la “Ciudad como texto”. ¶

- Astigueta, M. (2021). "Propuesta para un modelo descriptivo y analítico de las narrativas transmedia no-ficcionales". En *South Florida Journal of Development*, vol. 2, núm. 2, pp. 1609-1630.
- Auge, M. (2008). *Los no lugares: Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Barthes, R. (1989). *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Becerra, E. (2010). "Nuevos paseantes para nuevos paisajes: Modernización, espectacularización y virtualización del espacio urbano". En Becerra, E. ed. *Ciudades posibles. Arte y ficción en la constitución del espacio urbano*. Madrid: Editorial 451.
- Crespo, B. (2018). "Consideraciones sobre transmedialidad, interdiscursividad e interactividad comunicacional en el Libro-arte digital (Hiperlibro-arte)". En *Arte, individuo y sociedad*, vol. 30, núm. 1, pp. 95-110. DOI: <https://doi.org/10.5209/ARIS.56456>
- Domínguez-Figaredo, D. (2012). "Escenarios Híbridos, Narrativas Transmedia, Etnografía Expandida". En *Revista de antropología social*, núm. 21, pp.197-215.
DOI: <https://doi.org/10.2139/ssrn.2811769>
- Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar*. México: Editorial Siglo Veintiuno.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Editorial Altea.
- La ciudad como texto. (2020). Disponible en: <https://www.laciudadcomotexto.cl> [Consultado el 20 de marzo de 2021].
- Lens, J. M. (2002). "La censura en las exposiciones artísticas. heridas de la democracia". En *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, vol. 1, núm. 1, pp. 338-340.
- Richard, N. (2000). *La insubordinación de los signos. (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Editorial cuarto.
- Sánchez, N. R. y Sánchez-Mesa D. (2019). "Adaptación y transmedialidad. Crítica de una oposición agotada". En *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 7, núm. 2, pp. 335-352.
- Sánchez-Mesa, D. y Baetens, J. (2020). "La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies". En *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, núm. 27, pp. 6-27. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271536
- Toro, A. d. (2007). "Dispositivos transmediales, representación y antirepresentación. Frida Kahlo: transpictorialidad-transmedialidad". En *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, vol. 1, núm. 4, pp. 23-65.