

El retrato intervenido en la gráfica callejera como resistencia política. El caso del Estallido Social de Santiago de Chile de 2019.

Autor: Sebastián Aravena Ortiz

Resumen:

Este ensayo reflexiona sobre el uso de intervenciones gráficas a retratos de personajes políticos en la vía pública como forma de protesta política. El análisis se centra en aspectos visuales y semióticos, y toma el caso de los retratos intervenidos del presidente chileno, Sebastián Piñera, durante las primeras dos semanas del Estallido Social de Santiago de octubre de 2019.

Abstract:

This article analyses the production of graphic interventions to political portraits on public spaces as expression of political resistance. The analysis aims to the visual and semiotic aspects and study the case of the intervened portraits of the Chilean president, Sebastian Piñera, in the first two weeks of the Social Outbreak of Santiago in October of 2019.

Aravena Ortiz, S. (27-31 de julio de 2020). *El retrato intervenido en la gráfica callejera como resistencia política. El caso del Estallido Social de Santiago de Chile de 2019.* [Conferencia]. XV Encuentro virtual Latinoamericano de Diseño, Buenos Aires, Argentina. http://www.sebaaravena.cl/articles/AravenaOrtiz_2020_retrato_intervenido.pdf

1. Introducción

El viernes 18 de octubre de 2019, en Santiago de Chile, fue el comienzo de una serie de manifestaciones, protestas y disturbios callejeros en las principales ciudades del país, en las que se demandaban reestructuraciones sociales, económicas y políticas. Estas manifestaciones fueron incrementando su alcance, como también su coordinación social y su expresión comunicacional. Así, muy pronto, los días viernes se transformaron en el día de las manifestaciones masivas en el centro de la capital, llegando a reunir a más de 1.200.000 personas.

El epicentro de las manifestaciones fue la Plaza Baquedano, intersección entre dos de las avenidas más importantes de la ciudad, la Avenida Libertador Bernardo O'Higgins —o Alameda— y la Avenida Vicuña Mackenna. Sobre estas vías, miles de personas se reunieron periódicamente en señal de protesta al gobierno y al sistema socio-económico del país. Cantos, bailes, pancartas y muchas otras formas de expresión se desarrollaron en estos ejes y sus calles aledañas, como también serios actos de violencia y represión.

Los primeros rastros físicos de la expresión social de los manifestantes fueron posibles de observar durante quince días, cuando comenzaron las primeras acciones de cobertura de rayados en los muros del centro de la ciudad. Una inmensa cantidad de textos, caricaturas, grafitis, afiches, estenciles, murales y autoadhesivos, transformaron las calles cercanas a la Plaza Baquedano durante largas semanas. Si las autoridades o privados pintaban los muros y suelos, en pocos días se cubrían nuevamente con nuevos textos e imágenes.

De esta forma, los muros de la ciudad, tanto públicos como privados, se transformaron en soporte y vehículo comunicacional para miles de mensajes con grandes diferencias entre sí, en cuanto a estética, enfoque o contenido. La crisis de representación, tanto política como mediática, tan común en estos tiempos (Mirzoeff, 2015/2016, p.226), generó una especie de necesidad de expresión que se volcó a las calles. Necesidad de expresar lo que los manifestantes sentían que debía decirse y a quiénes debía decirse. Actos de diseño ejecutado por individuos anónimos, diseñadores de profesión o autodidactas. Así, los muros de la ciudad se llenaron de rostros, por una parte, de aquellos muertos en los incidentes y, por otra, de aquellos a quienes se culpa de lo sucedido.

Este ensayo busca reflexionar en torno al uso de la intervención del retrato como forma de expresión política en la vía pública. Por ello, se analizan desde la visualidad y la semiótica los retratos intervenidos del Presidente de Chile, Sebastián Piñera Echeñique, dibujados, impresos o pegados en las paredes de ambos costados de la Alameda, desde la calle San Francisco hasta la Plaza Baquedano, y desde el día 18 de octubre hasta el 1 de noviembre de 2019, poco antes de que comenzaran las tareas de repintura de los principales muros de la capital chilena.

2. El retrato

Si bien el retrato tiene una relación íntima con la arte, y es ese oficio el que ha desarrollado diferentes técnicas de representación humana, el tipo de retratos considerados en este ensayo se alejan del ámbito artístico *per sé*, para adentrarse en la comunicación visual. Si los forzamos un poco, podrían considerarse como caricaturas satíricas (Gombrich, 1999/2003). Pero la precariedad de sus técnicas, de sus procesos y la amplitud de sus resultados los hacen ubicarse en una zona gris, incluso para el Diseño.

En el caso del Estallido Social de Santiago de octubre de 2019, las técnicas utilizadas para el desarrollo de las piezas visuales fueron, en general, dos: el esténcil y la impresión en papel. La utilización estas técnicas, propias de la resistencia política, se deben a la economía y rapidez del sistema, tanto para su manufactura como para la exposición de la imagen, y sus buenos índices de permanencia y visibilidad en relación a su costo. En la época de las *selfies*, el retrato en esténcil responde a un tiempo anterior, y a pesar de que son fotografiados y compartidos por redes sociales como expresiones visualizadoras de la existencia (Mierzoeff, 2016), siguen manteniendo la carga estética de la resistencia política. Al contrario, el uso de impresiones parece responder a un tiempo más moderno, en el que el acceso a impresoras es más fácil que hace veinte o cuarenta años y el costo de la impresión muchísimo más barato. Así, el esténcil responde a una estética del pasado, mientras que la impresión se percibe como algo contemporáneo, y juntas construyen una nueva forma de ver la protesta política.

Por su parte, los retratos son, en su mayoría, basados en fotografías públicas, tanto de uso oficial como también publicadas en los medios de comunicación. Estas imágenes de fácil acceso son rescatadas por los diseñadores y trabajadas de acuerdo al sistema de reproducción escogido, para ser intervenidas digitalmente o transformadas en esténciles para volver a publicarlas con un nuevo mensaje. Cualquier imagen puede ser utilizada como base para la crítica política. Es más, muchas de las imágenes están basadas en la fotografía presidencial oficial de Sebastián Piñera que cuelga en todas las instituciones públicas del país y que, incluso, es posible de encontrar en Wikipedia. La política tradicional usa el retrato como herramienta de propaganda y difusión. La resistencia también, y las saca de las mismas fuentes oficiales.

El retrato es un recurso de resistencia potente y claro. Su función en los muros de la ciudad es invocar a un individuo a la mente de los observadores. El rostro funciona como una concentración de la apariencia del individuo, es la única parte de la apariencia de una persona que la hace única en relación a los demás. Funciona como un ícono, una especie de concentración del ser. En esa concentración, o sintetización, se genera la intervención para construir el mensaje. En ese espacio se ubican elementos, colores y textos que, gracias al rostro del personaje, dan sentido al mensaje. Por otra parte, el uso de retratos como estrategia de representación limita a la versatilidad de su diseño. Toda intervención debe llevarse a cabo en relación a una cabeza, sea utilizándola de una forma en particular o integrando elementos relacionados a ella, como cuernos o bigotes. En pocos casos se genera una libertad mayor.



Figura 1. Muro saturado de imágenes y textos del Estallido Social de Santiago de octubre de 2019.

Fotografía propia.

Así, el individuo destaca en medio de decenas de textos escritos a su alrededor. La mayoría de las inscripciones en los muros de Santiago fueron mensajes lingüísticos, unos sobre otros, generando una rústica trama en donde las imágenes eran capaces de destacar claramente (Figura 1). Es comprensible, que en manifestaciones espontáneas y concurridas, las capacidades de construir imágenes de los asistentes sean un bajo porcentaje. Dentro de esto, el contexto de la mirada toma una importante relevancia (Lister y Wells, 2001/2008, p.65). No es lo mismo observar una pantalla, una fotografía o un muro con rayados políticos, la forma de mirar por parte del observador es diferente, escudriñará e interpretará las imágenes de forma distinta. Esto se aplica, tanto a la decodificación de las imágenes en un entorno saturado como en la interpretación de ellas.

3. El rostro

Gunther Kress y Theo van Leeuwen (1996/2006, p. 105) estructuran el análisis de imágenes simbólicas separando el contenido de las piezas visuales en dos *participantes*: por un lado está el portador o *carrier*, que es a quién se relaciona el sentido o la identidad de la imagen; y por el otro lado está el Atributo Simbólico, que es aquello que entrega en sentido o identidad. En el caso de los retratos el portador es el rostro, que identifica a un individuo. Es aquella configuración morfológica: —generalmente— unos ojos, una nariz, una boca y el contorno del rostro, en una composición particular, ya sea una fotografía, un estencil o un rayado en spray, la que identifica a alguien o a algo. No siempre son fotografías o imágenes de buena calidad, a veces son simples garabatos capaces de identificar a alguien.

El caso del rostro del presidente chileno en los muros de la ciudad agrega una segunda lectura. Los rayados lo utilizan como portador para asignarle a él, como individuo, diferentes características simbólicas que construyen mensajes. Pero, además, su figura denota otros significados (Barthes, 1977). El mismo presidente Sebastián Piñera ha sido parte del sistema político al que las manifestaciones resisten, además de ser un reconocido empresario defensor del sistema neoliberal, otro aspecto al que las manifestaciones resisten, y además, parte de la transición desde la dictadura de Augusto Pinochet hasta el Estallido Social. O sea, el presidente chileno, como personaje evoca, no tan sólo a sí mismo, sino también al sistema político, socio-económico y, también, a la transición, considerada por muchos, como la culpable de la corrupción y la situación actual del país.

El retrato político tiene la capacidad de mostrar tanto al individuo, como a su historia y, también, al contenido de su política. El personaje político es reconocido, es en sí un símbolo. Por ello, el retrato es una poderosa herramienta de la comunicación política, aunque, como hemos visto, puede transformarse en un arma de doble filo. Los retratos forman parte de diferentes sistemas de códigos sociales y, como todo código, estos pueden evolucionar con el tiempo (Chandler, 2005, p.171). La misma imagen que en las elecciones reflejan triunfo y un cambio positivo, al cabo de unos años pueden significar lo contrario, incluso sin ser intervenidas. Así, si utilizamos la tricotomía del signo de Peirce (1931-1958) para estructurar las relaciones internas del signo, el tiempo y los hechos afectan al *objeto*, y aunque sea la misma persona en cuanto a aspectos legales, no lo es en aspectos de significación, por lo que el mismo *representamen* generaría diferentes *interpretantes*.

4. La retórica

Los retratos intervenidos del presidente Sebastián Piñera recolectados de los muros de la Alameda, presentan dos tipos de recursos visuales para expresar sus mensajes. Por un lado, se valen de mensajes lingüísticos para anclar el significado de sus mensajes (Barthes, 1977) y, por otro, usan Atributos Simbólicos para construirlos (Kress y van Leeuwen, 1996/2006, p. 105). Claro que están aquellos que utilizan exclusivamente uno de los dos recursos, pero la mayoría de las imágenes son de carácter mixto.

Las imágenes pueden ser agrupadas en cuatro grupos de acuerdo a la retórica e imaginario utilizado. A continuación explicaremos estos grupos, aclarando que una imagen puede calzar perfectamente en más de uno.

4.1 La acusación



Figura 2. Retratos intervenidos de carácter acusatorio. *Fotografías propias.*

Este grupo se caracteriza por denunciar al retratado. El peso del mensaje lo lleva el mensaje lingüístico, ya que expresa con claridad la acusación. Por su parte, los atributos simbólicos sirven para contextualizar el mensaje. El primer caso (Figura 2.a) muestra la imagen del retratado con un signo de dólar en la frente, en referencia a su orientación socio-política y a su historial personal, acompañada del texto *se busca y ladrón y asesino*, evocando el imaginario del *western*, culpándolo de los fallecimientos durante el Estallido Social y recordando sus cuestionadas causas legales del pasado. El segundo (Figura 2.b) muestra su rostro acompañado de la frase *enemigo público*, construyendo una diferenciación clara entre la sociedad y él y lo que representa. En el tercer y cuarto caso (Figura 2.c y 2.d) se observa un uso exclusivo de textos, mientras en uno se lee la palabra *asesino*, en la otra se lee *se busca*. El quinto y sexto (Figura 2.e y 2.f) incorpora un fuerte atributo simbólico, el fusil de asalto, utilizado por el Ejército de Chile en los primeros días del Estallido Social y un recurrente signo de la violencia. Las frases *hay sangre en tus manos* y *Piñera asesino*, vuelven a la acusación de los hechos de violencia a causa de la represión por parte del estado. Finalmente, se muestra un retrato dibujado (Figura 2.g), con la mirada ausente, probablemente en referencia a la pérdida de globos oculares por parte de manifestantes a causa de la represión policial, y la frase *Renuncia Piñera*.

Las piezas visuales de este grupo utilizan la imagen del retratado para construir una escena, en la que el retratado es interpelado o denunciado por la voz de un individuo anónimo, principalmente culpándolo de la violencia ejercida por las Fuerzas de Orden.

4.2 La satanización



Figura 3. Retratos intervenidos de carácter *satanizador*. Fotografías propias.

Este grupo evoca al imaginario del diablo y del monstruo como retórica del mal. En general retratan al presidente chileno como un ente malvado. Los cuernos del diablo están presentes en una serie de retratos (Figura 3.a, 3.b, 3.d, 3.f y 3.h). Esta redundancia en el recurso visual se relaciona con dos ideas: en cuanto a técnica, y como se mencionó anteriormente, el uso del retrato permite utilizar atributos simbólicos relacionados a la zona de la cabeza; y en cuanto al imaginario, parece relacionarse con la tradición religiosa y, también, a la convención de la humanización del mal. La utilización del diablo en la sátira pictórica no es nada nuevo, se utilizaba en el siglo XIV (Gombrich, 1999/2003, p.184), pero lo curioso es que aún se siga usando en el siglo XXI.

Pero no son sólo diablos los que muestran al retratado como el mal. Colmillos, una gorra militar y el mensaje lingüístico *dictador asesino* (Figura 3.c) lo relacionan a dos tipos de maldad, el bestial de la mitología y narrativa de terror, y el relacionado a la dictadura cívico-militar que afectó al país en un pasado cercano. Por otra parte, está la imagen del retratado con fuego en la cabeza como si fuese una corona (Figura 3.e), que presenta variadas opciones de lectura: como un origen infernal, una comparación con Nerón, o un posible castigo en la hoguera. El rostro de Sebastián Piñera entre medio de calaveras, siendo pateadas por una mujer (Figura 3.g), resulta difícil comprender, ya que la diferencia de estilos en su implementación —dibujo lineal y dibujo cercano al estudio

pictórico— hace dudar de una autoría única o múltiple, a través de la *doble intervención*. Pero, de todas formas, la imagen evidencia una cercanía a la muerte, ya sea ejercida o recibida por el retratado, y una indefensión frente a la mujer.

Las piezas visuales de este grupo utilizan la imagen del retratado para reflejarlo como la maldad. A pesar de que dos de ellas cuentan con mensajes lingüísticos para construir el mensaje, la mayoría no busca evidenciar más que la maldad del personaje.

4.3 La hostilidad



Figura 4. Retratos intervenidos de carácter hostil. *Fotografías propias.*

Este grupo se centra en la hostilidad para comunicar sus mensajes, y se divide en dos pequeños grupos: los ofensivos, que buscan denostar la figura del retratado con insultos y ridiculizaciones, y los violentos, que retratan la imagen del presidente chileno enfrentando la muerte.

Los ofensivos utilizan el humor para debilitar la imagen del personaje. En primer lugar se muestra un dibujo de cuestionable calidad del presidente chileno acompañado de la frase *hasta dibujao dai asko* [hasta dibujado das asco] (Figura 4.a). El mensaje relaciona la calidad de la representación gráfica con la valoración política del personaje, utilizando el recurso de la Sugestión Simbólica, o sea, construir el significado del mensaje con la ayuda del estilo gráfico de la imagen (Kress y van Leeuwen, 1996/2006, p. 105). En segundo lugar, el retrato es intervenido para transformarlo en un payaso (Figura 4.b), para relacionar la incompetencia performática de la figura del payaso presente en los números circenses, con la presunta incompetencia del mandatario. Además, el mensaje es reforzado por la palabra *payaso* y una ofensa directa, escritas con tipografías propias

del mundo del circo. La siguiente imagen no es una ofensa tal cual, sino la declaración de una mala predisposición hacia el retratado (Figura 4.c). Es una imagen completamente diferente a las anteriores, en donde se utiliza la caricatura para hacer referencia a la evasión del transporte público, detonante en el Estallido Social, y relacionarlo con necesidad de deshacerse del presidente. En una clave cómica, tanto en la acepción del concepto de *evadir* como en la estética colorida y cercana a los dibujos animados modernos, la imagen refleja un estilo más amable y moderno que los otros.

Los violentos exponen la muerte prematura del retratado. El primer caso que utiliza este recurso, muestra gráficamente el suicidio del presidente chileno (Figura 4.d). Un revólver en su mano y lo que se podría asumir como sangre dispersa atrás de su nuca, nos hace pensar que es el momento exacto en que aprieta el gatillo. La ausencia de texto que ancle la imagen da libertad para su interpretación, esta puede ser leída como una realidad alternativa o una propuesta (Mitchell, 2005, p.140). La ausencia de elementos que complementen el significado obliga al contexto a intervenir en su interpretación, o sea, como los demás rayados y las manifestaciones se oponen a la labor del presidente chileno, es probable que esta imagen también lo sea. A continuación, la imagen invita al retratado a *ponerse la corbata* (Figura 4.e), como metáfora de la soga alrededor del cuello, en referencia al sistema utilizado en el pasado para cumplir la pena de muerte. En ningún caso la imagen incita a utilizar la fuerza para *ajusticiar* al retratado, tan sólo se lo sugiere en una poética que podría resultar cómica. La siguiente imagen parece una mixtura entre la ofensa y la violencia (Figura 4.f), se muestra el rostro del presidente chileno, demacrado, con un signo de dólar en la frente y fuego tras su nuca. El texto dice *¿delincuencia? ¡asquerosos! ¡delincuencia es la vuestra!* La imagen entremezcla la muerte con el insulto del texto, pero además suma la acusación revisada en el punto 4.1. A continuación se muestra el rostro del presidente con un hueco en la frente, presumiblemente hecho por una bala, acompañado con el texto *todas se van a devolver* (Figura 4.g). Es presumible que el texto se refiere a las balas, no por la herida en la frente del retratado, sino por frases y canticos presentes en las manifestaciones. Este caso necesita un mayor grado de conocimiento del contexto particular para ser decodificado. La última imagen se relaciona con el mundo del arte propiamente tal, desde una perspectiva estética y simbólica (Figura 4.h). A través de una impresión de bajo contraste, con una textura similar a la de la impresión offset, y en una técnica que parece ser collage, se ve un grupo de mujeres de estilo renacentista llevando con la cabeza del presidente sobre una bandeja con flores. Las cuencas oculares del retratado están vacías, en posible referencia a los serios actos de represión vistos en las protestas. La cercanía con el episodio bíblico de Salomé y Juan Bautista salta a la mente de inmediato, pero en este caso, no es una mujer en particular la que carga la bandeja sino un grupo de ellas.

Estos mensajes no aluden a una amenaza directa, sino a juegos retóricos basados en propuestas y consecuencias, no en posibles acciones directas de los emisores. Se propone al retratado a acabar con su vida, en el primer caso mediante su propia mano y en el segundo a través del ajusticiamiento público. Los últimos dos casos (Figura 4.g y 4.h) reflejan con claridad la multiplicidad de lecturas, en la primera el texto podría entenderse como una advertencia o como un consejo, y en la segunda, como una crítica al presidente o como una crítica a su instrumentalización por parte de las clases acomodadas.

La violencia y la humillación expresada a una figura pública, la más importante del país, hace suponer la posibilidad de censura. En este caso, las imágenes del presidente

chileno no fueron tratadas por las autoridades como imágenes especiales, si bien fueron borradas de los muros de la ciudad, desaparecieron junto a todas las expresiones gráficas expuestas. En primer lugar borradas por privados, dueños de las fachadas, y tiempo después por funcionarios municipales en las fachadas y monumentos públicos.

Como expresa Mitchell (2005, p.142), la gente tiene el derecho de ver imágenes que a otros podrían ofender. El contexto influye de forma significativa en la lectura de estas imágenes, y de ello depende en realidad qué tan ofensivas pueden llegar a ser (2005, p.142). Pero en política se debe agregar una nueva dimensión, ya que las imágenes de protesta no significan simplemente la perspectiva de las movilizaciones, sino que participan en una lucha de poder entre quienes gobiernan y quienes se manifiestan, un choque entre dos fuerzas que buscan sumar integrantes y propagar sus ideales. Son herramientas de cambio que funcionan en base a oposición, deben relacionarse con ideas exteriores a ellas para *vivir*. Así, las imágenes expuestas son incapaces de responder a una realidad o una verdad general, sino que se adhieren a verdades compartidas por segmentos de la población (Kress y van Leeuwen, 2006, p.155), y opuestos a otros segmentos.

Este grupo de imágenes utilizan la ofensa y la violencia de forma dramática, el ridículo y la muerte, la comedia y la tragedia. Y aunque no hay duda de la hostilidad de los mensajes, estas imágenes son las que presentan mayor una complejidad retórica, sus recursos gráficos son más evolucionados que los anteriores y los que vienen, específicamente en el uso tipográfico y el uso del *collage*, al igual que en sus juegos lingüísticos.

4.4 La comparación



Figura 5. Retratos intervenidos de carácter comparativo. *Fotografías propias.*

El último grupo se enfoca en la comparación del presidente Sebastián Piñera con Augusto Pinochet, dictador chileno desde 1973 hasta 1990, fallecido en 2006. Las primeras tres imágenes muestran a ambos personajes a un mismo nivel (Figura 5.a, 5.b y 5.c), en la primera ambos construyen un mismo cuerpo, en la segunda y tercera se ubican uno al lado de otro. Las tres imágenes relacionan al presidente chileno como continuador del legado del dictador, y además son acompañadas por textos anclando ese significado. En la última imagen se ve el rostro sonriente del retratado con la exclamación dictador sobre sus ojos (Figura 5.d).

Este recurso necesita a *otro* a quién relacionar con el retratado. Este otro debe pertenecer a un contexto distinto, para que el rescate de su figura genere el significado deseado. En este caso, se recurre a un pasado reciente de la historia de Chile. La acusación, la satanización y la hostilidad podrían funcionar en otros países, de hecho, probablemente lo hacen, pero la comparación con un personaje de la historia reciente del país con tal carga de rechazo, con tanta violencia asociada y, más aun, cuando ambos personajes compartieron espacio como aliados en la escena política es particular del caso chileno y latinoamericano. La carga de la palabra *dictador* significa mucho más que el líder de un sistema autoritario de gobierno.

5. El contexto de exposición



Figura 6. Retratos con doble intervención. Autor Figura 6.d identificado como maoh_psd.
Fotografías propias.

Las imágenes de protesta plasmadas en los muros de las ciudades quedan expuestas en dos sentidos: a la vista de los transeúntes y sus acciones sobre ellas. De cierta forma, quedan a merced de quién quiera intervenirlas o eliminarlas. Los lugares en donde son ubicadas son, generalmente, de fácil y rápido acceso, ya que el pegarlas o pintarlas es un riesgo por ser considerado en contra de la ley. Eso significa que el acceder a ellas es igual de fácil y rápido. Por supuesto, esto no es exclusivo de las imágenes de las manifestaciones, sino de aquellas que son ubicadas a un fácil alcance de la población, como las expuestas en paraderos de locomoción colectiva o afiches callejeros, no así con las imágenes digitales o de avisos camineros. El acceso a ellas marca la diferencia.

Aun así, los retratos presentes en este trabajo han sido intervenidos antes de su publicación, por lo que su instalación en la vía pública los expone a una doble intervención, o sea, un nuevo cambio de significado en el mensaje. En la primera imagen (Figura 6.a) se aprecia el rostro del presidente chileno impreso en un papel con tinta azul, sobre ella se ve una equis como signo de *cancelación* y las frases *#renunciapiñera* y *#milicosalcuartel* como rechazo a sus decisiones. Pero sobre ella se ven, o presumen, dos intervenciones: pintura roja en lo que podríamos creer que se relaciona a la pérdida de globos oculares por manifestantes, y dibujado con plumón negro los cuernos del diablo con el mensaje lingüístico *asesino*. Así, es posible que los mensajes de las imágenes surjan desde un enfoque acusativo y sean potenciados con la satanización (Figura 6.b, 6.c), o surjan desde la hostilidad y sean reenocados hacia la acusación (Figura 6.d). Así, aunque los mensajes son evidentemente contrarios al retratado, tanto el mensaje como su retórica van cambiando a medida que se le van agregando elementos. Con brochas, plumones, papeles, adhesivos, esténciles, entre otros, se puede editar la imagen, adicionar, eliminar o cambiar el contenido o sus atributos simbólicos en el mismo lugar. Quedando, al mismo tiempo, libres e indefensas. Características que facilitan la posibilidad de construir mensajes públicos de forma conjunta y, a la vez, anónima.

Además, como los retratos son una parte importante de la carga cultural de las sociedades occidentales, parecen ser más fáciles de intervenir —en cuanto a recursos simbólicos— que otro tipo de construcciones significativas como imágenes de bombas del siglo XVIII o de alienígenas —ambos presentes en las manifestaciones—. Una de las primeras cosas que dibuja un niño es un rostro, como también es común ver rostros rayados con cejas gruesas, anteojos o bigotes en revistas antiguas.

Por otra parte, al estar basadas en fotografías, los retratos intervenidos pueden ser considerados como parte de la realidad más que un objeto creativo con un autor definido, por lo que no se percibe la idea de respeto a la obra, como sucede con grafitis o murales.

Finalmente, el retrato del presidente, como ícono —la fotografía— del símbolo —el individuo— del sistema social, económico y político (Peirce, 1931-1958), es un objeto capaz de concentrar una gran cantidad de significado en sí mismo, por lo que atacarlo simbólicamente es parte de la misma manifestación.

6. Conclusión

Las imágenes revisadas son la totalidad de los retratos del presidente Sebastián Piñera que pudieron ser vistas en los muros del territorio abarcado por este análisis. Muchas de ellas se repitieron a lo largo de las calles decenas de veces, sobre todo las hechas en esténcil. Cada una es posible de agrupar en, al menos, una de las cuatro categorías revisadas. La diversidad de posibles lecturas en muchas de ellas es evidente, este ensayo busca asentar algunas ideas encontradas en los retratos intervenidos, pero de ninguna manera están presentes todas las posibilidades de significado de las imágenes. Aun así, fue posible observar en ellas el funcionamiento de las convenciones culturales de nuestra sociedad (Lister y Wells, 2001/2008, p.71). Por un lado, sobre la producción técnica de las imágenes, y por otro, sobre los imaginarios sociales. Resulta evidente la preferencia por el esténcil y el pegado de impresiones caseras como forma de socialización de las imágenes. Como también el uso de imágenes de archivo para representar al presidente

chileno. Además, resulta curiosa la redundancia que se puede observar en el uso de los cachos del diablo como expresión de la maldad, y también cómo el discurso generado como resistencia política es que el líder del gobierno es malvado. Evidencia rastros de conservadurismo religioso en un movimiento que pareciese estar más inclinado al progresismo. Por otra parte, resulta algo sorprendente, aunque comprensible, que las imágenes más creativas sean aquellas que llegan a los extremos de lo permitido moral y legalmente.

Finalmente, entendemos que la suma de las estéticas y contenidos de las piezas visuales expuestas son capaces de construir un código (Lister y Wells, 2001/2008, p.73), si bien simple, regido por rasgos históricos y limitado a las necesidades técnicas de la exhibición de imágenes en la vía pública, un código que responde a una fase inicial de un estallido social latinoamericano del siglo XXI.

Referencias

- Barthes, R. (1977). "Rhetoric of the image [La retórica de la imagen]". *Image, Music, Text*. Pp 32-51. Hill and Wang, New York.
- Chandler, D. (2005). *Semiotics: The Basics* [Semiótica: Lo Básico]. Routledge, New York. (Original publicado en 2002).
- Gombrich, E. H. (2003). El uso de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual. Fondo de Cultura Económica, México. (Original publicado en 1999).
- Kress, G. y Van Leeuwen, T. (2006). *Reading images. The Grammar of Visual Design* [Leyendo imágenes. Gramática del Diseño Visual]. Routledge, New York. (Original publicado en 1996).
- Lister, M. y Wells, L. (2008). "Seeing beyond belief: Cultural Studies as an approach to analyzing the visual [Viendo más allá de las creencias: Estudios Culturales como aproximación al análisis de lo visual]". *Handbook of Visual Analysis*. pp. 61-91. Sage, London. (Original publicado en 2001).
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo* (Pablo Hermida Lazcano, trad.). Paidós, Barcelona. (Original publicado en 2015).
- Mitchell, W.T.J. (2005). *What Do Pictures Want. The Lives and Loves of Image* [Qué quieren las imágenes. Las Vidas y Amores de la Imagen]. The University of Chicago Press, Chicago.
- Peirce, C. S. (1931-1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* [Documentos recolectados de Charles Sanders Peirce]. C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds.). Harvard University Press, Cambridge.