

LA POLÍTICA DEL STENCIL.
RETÓRICA VERBAL Y VISUAL DEL STENCIL
EN SANTIAGO DE CHILE

VÍCTOR BRAVARI BECERRA
MIGUEL RUIZ STULL



¹ La cooperación interpretativa es el acto comunicativo requerido, en el curso del cual se elaboran estrategias cooperativas, sobre la base de inferencias abductivas, se proponen *topics*, rutas de lectura e hipótesis de coherencia, sobre la base de una competencia enciclopédica pertinente. Esta iniciativa es, en cierta medida, propuesta por el texto. Lo esencial para la cooperación interpretativa es referir permanentemente el texto a la enciclopedia.

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo pretende presentar el problema de la producción de sentido de *Los Stencil en Santiago de Chile*. Nuestro propósito es identificar un marco de desplazamientos semánticos en su producción aparentemente heterogénea y caótica, incorporando una estrategia de lección en cada obra o una serie de estas. Un análisis de este tipo exige que intervenga una competencia específica¹, a saber, un dispositivo de producción de sentido que posibilite la selección de los rasgos pertinentes de un contenido ulteriormente correlacionable.

Se infiere que si hay una serie de estrategias de manipulación que actúen sobre la expresión y el contenido² de cada objeto, *stencil*, entonces, estas estrategias estarían orientadas por la acción del idiolecto estético³.

Esto se funda en la idea de que las estrategias de producción pertenecen a un campo de producción particular que se expresa en el delineamiento de una serie simbólica específica (cf. Bourdieu: 1967)

2. STENCIL, CONTINGENCIA E IRONÍA

El stencil es un tipo de grabado, emparentado con la serigrafía. Se realiza con una matriz de cartón piedra, radiografías en desuso o micas. El stencil se graba en las paredes de la ciudad. Se reconocen porque son monocromáticos, figurativos y generalmente tienen inscritos textos verbales que complementan o refuerzan, estableciendo redundancia, un mensaje irónico con una inclinación ideológica precisa respecto a la contingencia política, económica y social, sea esta nacional o bien mundial.

Creemos que existe una unidad establecida por una serie de estrategias seriales que permiten reconocer patrones de redundancia y de desviación. Esta unidad está informada por el idiolecto estético.

La unidad producida por el idiolecto estético se incorpora en cada unidad visual y verbal de las obras encontradas. Así, se puede enfrentar la dispersión de obras como una totalidad y como una compilación de fragmentos textuales incorporados en la cohesión del espacio público o como textos autónomos que emplean modos análogos de producción.

La unidad semántica surge de dos sistemas incorporados con naturalezas distintas, uno espacial y continuo (icónico) y el otro lineal e hipersegmentado, inscrito como fragmentos de sintagmas más generales e incorporados como trozos discursivos. El hecho que sea analógico, alude en la actualización

² Estas operaciones no solo pasan a ser tematizadas por las estrategias de producción, sino que, además, pasan a ser estructuralmente incorporadas a los enunciados, en su disposición lineal, sintáctica y lexemática, o como lo expresa el Groupe μ (1993): "la retórica es la transformación reglada de los elementos de un enunciado, de tal manera que en el grado percibido de un elemento manifestado en el enunciado, el receptor deba superponer dialécticamente un grado concebido... La operación presenta las fases siguientes: producción de una desviación que se llama alotopía, identificación y nueva evaluación de la desviación." (232).

³ "El Idiolecto estético puede ser considerado como un código que correlaciona las unidades ya segmentadas de diversos planos y mensajes. En otras palabras, es un sistema de sistemas, es el patrón que regula las desviaciones de las normas de uso, y posibilita la institución de los códigos que va a regular" (Bravari 2002: 86)

de la lectura a un elemento de intemporalidad y de irrealdad a cada texto. Pero también, permite establecer referencias intertextuales y contextuales; en la medida en que la *composición* espacial conforma una articulación suprasegmental en cada texto; se constituye, si se quiere, un significativo base, o mejor, un significativo basado en un *tipo* –regulado– introducido junto al mismo significativo icónico, que permitirá modificarlo intertextualmente y que configurará su referencialidad.

Son estas estrategias las que delínean la redundancia, constituida co–operativamente de lo visual a lo verbal, es decir, una doble redundancia, espacial y continua y, a su vez, lineal y discontinua. No hay jerarquización de un sistema sobre otro, de un sentido sobre otro, sino una equivalencia significativa que converge productivamente en su propia referencia.

⁴ Las imágenes registradas pertenecen a dos grupos de stencilistas, se mantienen en contacto principalmente a través de una página web (www.santiagostencil.cl). Los grupos son Contra–Golpe y Al Abordaje Stencil, ambos grupos mantienen como referente los muralistas latinoamericanos y, particularmente, a la Brigada Ramona Parra, que mantuvo una presencia relevante en la escena de avanzada, durante la dictadura militar chilena. Ideológicamente cohesionados, pretenden posicionarse dentro de las artes visuales nacionales, realizando eventos, recitales y murales públicos. Como explica uno de sus principales cultores, esta homogenización la denomina Antipublicidad: “*La Antipublicidad* se trata básicamente de tomar una *marca* o *símbolo* reconocido mundialmente y *alterar* un par de detalles en *su forma*, para poder *cambiar su mensaje*, muchas veces invirtiéndolo en su *contra* o creando uno totalmente nuevo.” (Arancibia, Sebastián: www.contragolpe.org/acuario/sten2.htm. Página consultada el 12 de Noviembre de 2005)

3. ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN⁴

La Unidad Global de la Obra es producida, entonces, por la unidad superior entre imagen y estructura discursiva. La estructura lineal del texto se vuelve espacial. La iconografía introducida segmenta espacialmente cada texto.

Las Unidades locales establecen coherencias y estrategias específicas de producción de sentido. A partir de este enfoque, se revela como fundamental el papel del lector y de las actividades que exige el texto, mediante sus modificaciones, ya sea introducidas por el código global de la obra como de cada objeto individual. Es en esta actividad cooperativa que es posible abducir el idiolecto estético. En este caso, la introducción de redundancias y modificaciones de manera intertextual.

En términos del Groupe μ , es lícito observar una desviación entre el grado percibido y el grado concebido, ambos son introducidos por la obra, ora como regla, ora como desviación de la propia regla: esto ocurre por la inscripción y la relación que se estable-

ce entre sistema visual y verbal en la obra misma, lo que permite reconocer las mediaciones que efectúan tanto la redundancia como su posibilidad de lectura y reconocimiento⁵.

Nuestro propósito es definir en un grado de positividad mayor esta desviación, desvinculándola así de un principio de orden, de regla o de norma previamente establecido: esto es equivalente a decir que el idiolecto estético es el principio activo y eficiente de la emergencia de un estilo⁶.

3.1. CONTEXTUALIDAD: REFERENCIA A LA CONTINGEN- CIA POLÍTICA

Este stencil (p. 83, arriba) se compone de un doble enlace referencial: la imagen, el rostro de la candidata oficialista —que terminó siendo la única candidata de la concertación, por simpatía manifiesta de la gente; conmutada por la intervención verbal del apellido de la candidata, asimilado por cercanía fónica y gráfica con un programa de televisión por cable (WARNER). Se desprende de este doble movimiento del sentido de la figura, una clave sintetizadora de ejes ideológicos, que configura una evaluación que enlaza el quehacer político con el proceso de *operación mediática* de los agentes políticos.

En el caso de este stencil, (p.83 fig.2) la posición ideológica se cris-

⁵ Veamos como lo expone el Groupe μ : “el hecho de que tal mancha roja corte una superficie azul no convierte en retórico el enunciado plástico. Solo se convertiría si este enunciado incluyese un acontecimiento rojo”—el grado percibido— en una posición en la que el destinatario debiera esperarse que se encontrara un enunciado azul —el grado concebido—, y para que sea así, es necesario que un dispositivo plástico cualquiera haya introducido una regularidad, una regla en un enunciado.” (239). Con respecto a esto podemos agregar que, lo que interesa ver, específicamente en los Stencil es el juego que establecen con las expectativas que generan las imágenes familiares, como son los logotipos de las marcas, los rostros de famosos, pero también incorporar imágenes que refuercen la redundancia introducida por la serialidad. (sigue p.70)

Más adelante continúa el texto: “Recordemos que en un enunciado que incluya figuras, podemos teóricamente distinguir dos partes: la que no ha sido modificada—la base— y la que ha sufrido operaciones retóricas —el elementos figurado—, detectable gracias a ciertas marcas. La parte que ha sufrido operaciones (el grado percibido) conserva una cierta relación con su grado cero (el grado concebido). Es esta relación la que podemos llamar mediación. (...) La redundancia es producida por la superposición de varias reglas en una misma unidad del enunciado. En el campo lingüístico..., en un mismo morfema se cruzan, por ejemplo, reglas fonéticas, sintácticas, morfológicas y semánticas” (ibidem)

⁶ “El idiolecto estético puede ser entendido como principio respecto del estilo, en la medida que su actividad se reconoce en la eficiencia productiva que opera bajo los rasgos de una radical diferenciación del sentido de cada una de las actualizaciones: “El estilo, entonces, no es reductible a una definición configurada a partir del desvío de una norma establecida, ni tampoco podemos hallar su génesis en una espontaneidad afectiva de un hablante en particular. Nuestra óptica acerca del estilo, por tanto, apuesta tanto a la disolución de un cierto objetivismo sistemático y conceptual vinculado a una idea estricta de gramática y de lengua, como también a un subjetivismo ligado a una cierta noción oscura de genio y espontaneidad: la espontaneidad está alojada en la potencia misma del sistema que se expresa en específicas actualizaciones; el problema del estilo, sostenemos, reside justamente en el tránsito en donde lo virtual se efectúa en lo actual.” (Ruiz Stull 2005: 3)



taliza en esta *anticonsigna*. La ideología que expresa este objeto pende de la convergencia de dos mensajes: (i) el catolicismo extremo que es postulado por la personalidad pública del personaje y (ii) la vinculación que trae a la memoria la participación activa de este político con el gobierno de la dictadura. Estas dos líneas de sentido son sintetizadas por el uso consistente de un estilo gráfico *metal rock*, que efectúa coherentemente la redundancia, haciendo así eficiente su comprensión. Esto se hace más evidente si correlacionamos este caso con otro stencil que confirma esta lectura:



Este es el stencil (izquierda) que representa a Pinochet con cuernos en un urinario, estableciendo una referencia icónica con imágenes estereotipadas de Lucifer. De este modo es organizado todo un discurso que sintetiza figuras emblemáticas de la política de derecha con caracteres y símbolos propiamente demoníacos.

Este stencil (abajo) refiere a otro de los candidatos, enfatizando la relación de este personaje en su faceta de empresario de sospechado éxito, definiendo así un grado mayor de inhabilidad para su postulación presidencial, estableciendo un grado mayor de censura entre poder económico y poder político.



3.1.1 CORPORATIVISMO

Ahora bien, este tipo de stencil no solo compromete la conjunción de espacios públicos como soporte, sino que también se hace extensible a otros órdenes de discurso de mayor implicación política y de mayor extensión discursiva. Es el caso, de estas figuras, (p. 85) que se componen en base a la intervención de la imagen o marca corporativa con una modificación semántica incorporada por el orden del discurso. A ambas corporaciones se les atribuyen connotaciones perversas, y se asocian con maneras violentas de establecer relaciones. En un caso la empresa mundial de alimentación se vincula con el acontecimiento terrorista del 11 de Septiembre en New York. Se relaciona el modelo económico del que se sustenta la franquicia con las reacciones en contra del país. En el segundo caso, se modifica levemente el nombre 'HELL' y se correlaciona con el logotipo modificado, desde la inocente concha emerge una expresión demoníaca, subvirtiendo así el beneficio utilitario propio del producto.



3.2. INTERTEXTUALIDAD E IRONÍA: PATRIMONIO NACIONAL Y ENCICLOPÉDICO

La característica más reiterativa de este set de stencil, (p. 86) es que representan una serie de personajes pertenecientes a la enciclopedia popular. Arturo Prat, héroe nacional. Es el nombre de una de las brigadas de Stencil. La consigna que refuerza la imagen, alude al supuesto grito de guerra, "Al abordaje



muchachos”, que se le habría escuchado antes de arrojarlo solo, al barco enemigo en busca de una muerte segura.

El segundo Stencil representa a Papelucho, personaje de la narrativa local, su autora, Esther Huneeus (1902–1985), conocida como Marcela Paz, ganó el premio nacional de literatura en 1982 por reflejar—*fielmente* la realidad infantil chilena. El énfasis puesto en un aspecto jamás abordado por el oficialismo, de la índole que sea, señala una realidad nacional insoslayable. La existencia de un porcentaje importante de la población infantil viviendo en la calle, adictos a drogas como el kerosene o pegamentos industriales, o bien, dedicados a la prostitución.

El tercer y cuarto Stencil representan personajes ficticios de televisión. El primero, del programa mexicano el “Chavo del Ocho”, el segundo repre-

senta a Mickey Mouse, ambos se encuentran decenas de veces en las calles y muestran el carácter serial de los stencil. Refuerzan la reiteración de las imágenes inscritas en los stencil, con el propósito de quedarse en los transeúntes, o que se detengan a interpretarlos.

Esta actividad se establece paulatinamente en los peatones de Santiago: detenerse frente a un stencil, hacer una pausa en la agitada jornada, comentarlo si se está acompañado, relacionarlo con otros.

4. PROYECCIONES

4.1. REFLEXIVIDAD: AUTORREFE- RENCIAY SERIALIDAD TÉCNICA



Si bien el stencil presenta una imagen convencionalizada, con variaciones formales reconocibles y, en ocasiones con textos verbales que establecen una unidad, existen dos elementos complementarios que configuran un componente reflexivo: (i) la reiteración serial de los stencil, a través de la estrategia del molde y (ii) el emplazamiento de las series en el espacio público. Esto permite reconocer el empleo de matrices y la intención de intervenir espacios públicos mediante la unidad establecida por los stencil entre imagen modificada y texto reforzante. De esta manera,

es posible evaluar esta serie de stencil, aludiendo al estallido visual que pretenden provocar las brigadas que los realizan para manifestar una crítica desazonada contra la cultura contemporánea, invirtiendo con eficacia persuasiva los rasgos discursos propios de la retórica publicitaria. En este caso, (izquierda) fue utilizado como soporte el costado de un paradero de micros, predeterminado para poner carteles publicitarios y, de acuerdo a esto, saturar ese cuadro imprimiendo y sobreimprimiendo el repertorio de matrices.



Es posible ver también que las matrices presentan variaciones en su disposición. Como puede verse en esta serie de stencil “inestable” (arriba). En este se ve el icono de un rostro humano con expresiones que representan estados de afecto diversos.

La disposición variada de la leyenda “inestable” en una posición correlativa respecto a las *caritas*, refuerza el sentido variable de la expresión.

5. IDIOLECTO ESTÉTICO: AL MODO DE UNA CONCLUSIÓN

El idiolecto estético preliminarmente atribuible al stencil, se configura por medio de la implantación de una especie de discontinuo frente a la normalidad visual del paisaje de la ciudad. Evidentemente su propósito es inscribir una línea de heterogenei-



dad en un cuadro que se plantea a partir de un principio de homogeneidad, que habitualmente llamamos espacio público.

Esto lo enuncia con la recolección y disposición de sintagmas visuales y verbales. De esta manera tematiza la condición problemática en que se vinculan distintos sistemas sígnicos entre sí y el mundo. Estas estrategias conforman la retórica textual de *los stencil*: Inscriben palabra e imágenes sin relación aparente para desarrollar metáforas conceptuales que se vuelven, cínica y escépticamente, hacia sí mismas, hacia un contexto programático y, principalmente, hacia otros discursos sociales.

La elaboración de este idiolecto estético, produce dispositivos intertextuales provenientes de diversos códigos y sistemas, tanto visuales como verbales; fragmentando la continuidad de las referencias artísticas, modificándolas y ampliándolas en el contexto del espacio público. Es lícito especular que los contenidos correlacionables de los stencil son metapolíticos, pues realizan metáforas conceptuales sobre el arte y la política, estableciendo a partir de los rasgos de serialidad e iteración un mensaje que problematiza los propósitos tanto de la técnica artística como de la relevancia social de lo político.

6. OBSERVACIONES

La estética a la que corresponden estos procedimientos textuales, según la terminología de Calabrese (1989) corresponde a la “práctica del detective”, pues la cooperación interpretativa exige reconstrucción. Los Stencil incorporan estos cánones, en oposición a los cánones de la modernidad –estéticas de la totalidad o de lo absoluto–, a los cánones de las vanguardias –estéticas de lo singular y lo extraordinario– y a los cánones clásicos –estéticas de lo regular y lo normal–.

La poética de los stencil es una poética de producción de fragmentos, incorporados como plano material para realizar nuevas segmentaciones y correlaciones simultáneas, de manera que exige al lector movimientos de cooperación similares. A diferencia de las estéticas de vanguardia no es la autonomía y la novedad la que se busca y anhela, sino, como hemos visto, todo lo contrario. La repetición, la ruptura de la continuidad del discurso y la proliferación de fragmentos en un espacio común, producen mediante una especie de zapping poético, una nueva disposición discursiva que establece un coeficiente de fuga y discontinuidad inscrita en la regularidad y uniformidad de las murallas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Piados, 1986.
- Bravari, Víctor. “Intertextualidad y contextualidad en la poética de Rodrigo Lira” en *Revista de Teoría del Arte* 6, vol. 2. Santiago, Facultad de Arte, Universidad de Chile, 2002.
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador” en Pouillon et al., *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1967.

- Bruhn, Klaus. *La semiótica social de la comunicación de masas*. Barcelona, Bosch, 1997.
- Calabrese, Omar; *El lenguaje del arte*, Barcelona, Ediciones Piados, 1987.
- La era Neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.
- Cómo se lee una obra de arte*. Madrid, Cátedra, 1993.
- Eco, Umberto. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987.
- Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1992.
- Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen, 1996.
- Groupe, *Tratado del Signo visual. Para una Retórica de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Lotman, Yuri 2000. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Ruiz Stull, Miguel 2005. "Ensayo sobre estilo y variación". Manuscrito.
- Verón, Eliseo 1987. *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.