



## Hacia una imagen-evento. El 'estallido social' visto por seis colectivos audiovisuales (Chile, octubre de 2019)<sup>1</sup>

*Por Jorge Iturriaga e Iván Pinto*

### **Resumen**

Este artículo se centra en el trabajo realizado por colectivos audiovisuales en el marco del estallido social surgido en Chile en octubre de 2019. Se revisa el surgimiento de agrupaciones como Colectivo Cinematográfico Pedro Chaskel, OjoChile y Colectivo Registro Callejero, así como la reactivación de otros de existencia previa como CaosGermen, Escuela Popular de Cine y Mapa Fílmico de un País (MAFI). A partir del análisis de varios cortometrajes, en términos de discurso y operaciones materiales, se buscará comprender cuál es su rol en el marco del estallido social. Se sostiene que, lejos del uso objetivista, acrítico y saturado de imágenes propuesto por los medios masivos y las redes sociales, estas obras se plantean como intervenciones y eventos a partir de la acentuación de las características formales de la imagen. El análisis se organiza asignando cada grupo audiovisual en una modalidad específica de intervención, a saber, mostrar, estimular y resignificar, cada una impulsando una determinada política performativa de las imágenes.

**Palabras clave:** Chile, estallido social, octubre de 2019, colectivo audiovisual, redes sociales

## **Abstract**

The article focuses on the work done by audiovisual collectives in the context of the social explosion that emerged in Chile in October 2019. It reviews the emergence of groups such as Colectivo Cinematográfico Pedro Chaskel, OjoChile and Colectivo Registro Callejero, as well as the reactivation of others that had previously existed such as CaosGermen, Escuela Popular de Cine and Mapa Fílmico de un País (MAFI). From the analysis of several shorts, in terms of their discursive and material operations, we will seek to comprehend their role in the context of the social explosion. It is argued that, far from the objectivist, uncritical and saturated use of images proposed by the mass media and social networks, these works are presented as interventions and events based on the accentuation of the formal characteristics of the image. The analysis is organized by assigning a specific modality of intervention to each audiovisual group, namely, to show, stimulate and re-signify, each one promoting a certain performative politics of the images.

**Keywords:** Chile, social explosion, October 2019, audiovisual collectives, social network

## **Resumo**

O artigo focaliza o trabalho realizado por grupos audiovisuais no contexto da explosão social que surgiu no Chile em outubro de 2019. Revisa o surgimento de grupos como o Colectivo Cinematográfico Pedro Chaskel, Ojo Chile e o Colectivo Registro Callejero, bem como a reativação de outros que já existiam anteriormente, como CaosGermen, Escuela Popular de Cine e Mapa Fílmico de un País (MAFI). A partir da análise de várias peças curtas, em termos de discurso e operações

materiais, procuraremos entender qual é o seu papel no quadro da explosão social. Argumenta-se que, longe do uso objetivista, acríptico e saturado de imagens proposto pela mídia de massa e redes sociais, esses trabalhos são apresentados como intervenções e eventos baseados na acentuação das características formais da imagem. A análise é organizada pela atribuição a cada grupo audiovisual de uma modalidade específica de intervenção, a saber, mostrar, estimular e re-significar, cada um promovendo uma certa política performativa de imagens.

**Palavras-chave:** Chile, explosão social, outubro de 2019, coletivo audiovisual, redes sociais

## Résumé

Cet article est consacré au travail effectué par les groupes audiovisuels dans le contexte de l'explosion sociale qui a émergé au Chili en octobre 2019. Il passe en revue l'émergence de groupes tels que le Colectivo Cinematográfico Pedro Chaskel, Ojo Chile et Colectivo Registro Callejero, ainsi que la réactivation d'autres groupes qui existaient auparavant comme CaosGermen, l'Escuela Popular de Cine et Mapa Fílmico de un País (MAFI). À partir de l'analyse de plusieurs courts métrages nous chercherons à comprendre, en termes de discours et d'opérations matérielles, quel est leur rôle dans le cadre de l'explosion sociale. On montrera que, loin de l'utilisation objectiviste, non critique et saturée des images proposée par les médias de masse et les réseaux sociaux, ces œuvres sont présentées comme des interventions et des événements basés sur l'accentuation des caractéristiques formelles de l'image. L'analyse est organisée en attribuant à chaque groupe audiovisuel une modalité d'intervention spécifique, à savoir,

montrer, stimuler et re-signifier, chacune promouvant une certaine politique performative des images.

**Mots-clés:** Chili, explosion sociale, octobre 2019, collectif audiovisuel, réseaux sociaux

## **Datos de los autores**

Jorge Iturriaga es doctor en Historia (PUC) y profesor asistente en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Investiga la historia del cine y los medios de comunicación con foco en los fenómenos de recepción social. Es autor de *La masificación del cine en Chile 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya* (LOM, 2015). Actualmente encabeza un proyecto de investigación Fondecyt Iniciación titulado "Censura Cinematográfica en Chile, 1960-2000". Contacto: [jorge.iturriaga@uchile.cl](mailto:jorge.iturriaga@uchile.cl)

Iván Pinto Veas, crítico de cine, investigador y docente, es doctor en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Chile, licenciado en Estética de la Universidad Católica de Chile, y de Cine y Televisión en Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente desarrolla el proyecto FONDECYT Posdoctorado 2020 "El documental performativo en Argentina, Chile y Brasil (2000-2020)", en el Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

**Fecha de recepción:** 6 de junio de 2020

**Fecha de aceptación:** 4 de noviembre de 2020

## Introducción

A partir del 18 de octubre de 2019 Chile vivió una explosión de la protesta social, la cual tenía como denominador común el rechazo a la desigualdad y la explotación, y la crítica a las condiciones estructurales y precarizantes de la vida cotidiana, tan centrales en el modelo económico-social chileno de los últimos 30 años (Araujo, 2019: 10). Conceptualizado masivamente como 'el estallido social', el fenómeno se extendió transversalmente por todo el país, con inusitados niveles de masividad, transversalidad, violencia y espontaneidad. El movimiento puso de cabeza los hábitos y las certezas con las que la sociedad chilena venía funcionando, transformando no solo el nivel político (generando un proceso constituyente) sino también, y quizás sobre todo, la dimensión cultural. Una de las caras más visibles del Chile del estallido fue la activación y multiplicación de las expresiones culturales y artísticas que dieron voz a una población tradicionalmente sub-representada en términos políticos. Se trató de una revuelta sin grandes partidos políticos asociados, producida por una multitud de agrupaciones que encontraron un cauce de malestar que empezó con la protesta por la subida del pasaje del metro y terminó estallando en múltiples direcciones apuntando al modelo económico que rige al país. Para algunos teóricos se trató de pensar un "momento destituyente"<sup>2</sup>.

En el plano audiovisual, la ubicuidad de las cámaras en los teléfonos móviles y la rapidez de su distribución vía redes sociales permitieron evadir los estrictos sesgos de los medios de comunicación masivos. En un país con una altísima concentración en la propiedad de los medios (siendo además posesiones de *holdings* con intereses en diversos sectores de la economía) y con un débil pluralismo en sus contenidos (señalado por organismos nacionales e internacionales)<sup>3</sup>, la

## Cine Documental

sola circulación de estas 'imágenes ciudadanas' constituyó un evento político. Quizás la mejor ilustración de ello sea la esquiva imagen panorámica de la zona cero (Plaza Baquedano, rebautizada Plaza Dignidad), cuya porfiada masividad fue generalmente omitida por los canales dominantes, mas siempre transmitida por la cámara alternativa de la galería de arte CIMA. Sin embargo, este 'despertar de Chile' (como algunos prefieren llamarlo) también acuñó una visualidad más elaborada y menos inmediata. Se trata de una realización audiovisual en la que la imagen logra escapar a la interpretación prefijada, codificada y diríamos 'emojizada', tan típica de la comunicación instantánea vía redes sociales. Se trata, nada menos, de una producción en la que la imagen adquiere valor visual, polisémico y abierto, por sobre el valor de código unívoco de la información.

Efectivamente, la rebelión social se benefició de y promovió el trabajo de una serie de colectivos audiovisuales. Algunos se han formado bajo el alero de la urgencia, como OjoChile, Colectivo Registro Callejero y Colectivo Pedro Chaskel. Otros, con trayectoria previa, supieron enfrentar y aprehender la coyuntura, como Mapa Fílmico de un País (MAFI), Escuela Popular de Cine y CaosGermen, entre otros. Estos grupos han intervenido el paisaje audiovisual con premisas como la omisión de la autoría individual, la colectivización de los medios y recursos, y la viralización en redes sociales. Estas características tensionan, sin duda, una determinada línea de producción más industrial del documental, disolviendo las estructuras argumentales, expositivas y estéticas más hegemónicas, y saliendo del circuito habitual de distribución (festivales, salas de cine), en busca de una conexión más directa y viral con los espectadores. En algunos casos el rechazo a la nominación tradicional es tal que abundan las piezas sin título (siendo solo identificables por la fecha o por la etiqueta o *hashtag* con que fueron publicadas en sus

redes). Y fundamentalmente estos colectivos han ejercido un rol visual que va más allá de la mera denuncia o registro de determinado evento, buscando profundizar y evidenciar la mirada, con una segunda o tercera capa de sentido.

Resulta interesante pensar aquí el impulso hacia una imagen más móvil, fragmentaria y centrada en la interacción. Una imagen-efecto o imagen-acto que se vincula con las ideas relativas al "acto icónico" pensado por Horst Bredekamp (2017) en términos de gesto y potencia, energía que no procede del poder mimético de las imágenes ni de su capacidad para suscitar empatía en el observador, sino de una vida intrínseca a ellas mismas<sup>4</sup>. Se vincula, desde otro ángulo, a la problemática ético-estética relativa a la "exposición", tal como ha sido planteada por Georges Didi-Huberman, en el sentido de "cómo hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición" (2014: 11). Siendo este precisamente un 'estallido' del colectivo, ¿qué rol estético-político debe cumplir el cine? Estas piezas audiovisuales interrogan este sentido ético-epistémico que se juega en estas interrogantes<sup>5</sup>. Dentro de esas coordenadas, hemos agrupado estas propuestas en tres campos: el registro documental (mostrar), la agitación y propaganda (estimular) y el remontaje (resignificar). En esta coyuntura pareciera que la imagen quisiese comportarse con la versatilidad de los punteros láser en las manifestaciones del estallido: señalando y mostrando algo; obstaculizando y oponiéndose al trabajo de las fuerzas represivas; y reconfigurando la experiencia sensorial tradicional de las manifestaciones.

## **Mostrar**

Funcionando desde el año 2012, el Colectivo MAFI consiste en un proyecto encabezado inicialmente por Pablo Núñez,

# Cine Documental

Antonio Luco, Ignacio Rojas y Christopher Murria<sup>6</sup>. Desde el inicio se caracterizó por desarrollar una metodología colaborativa que elaboraba cápsulas documentales en un plano fijo, que servía a modo de "cartografía visual" del país a partir de determinadas temáticas sociales. Tal como señalan en el descriptor de su web:

La mirada MAFI se caracteriza por capturar fragmentos documentales que invitan a detenerse a mirar, reivindicando el valor expresivo de la imagen como forma de pensar la realidad. Para ello MAFI trabaja con una red de realizadores nacionales que aportan su mirada en la construcción de este mapa fílmico del país (Mafi.tv).

Durante los últimos años han desarrollado dos largometrajes, *Propaganda* (2014) y *Dios* (2019), en los que la metodología colaborativa da paso a una mirada más global a determinadas temáticas 'país', en el primer caso vinculada al desprestigio de la política a manos del mercado, en el segundo, a las instituciones religiosas y su lugar en la sociedad a partir de la visita del Papa Francisco.

En el marco del estallido de octubre, MAFI retomó su trabajo inicial con el objetivo de obtener capturas y registros de lo que estaba sucediendo, encontrando ese equilibrio esquivo entre la expresión propia de la escena y el desarrollo de un estilo audiovisual. Su abordaje es conocido: planos fijos con trípode, capturando generalmente de manera oblicua pero calculada algún evento en no más de 50 segundos, en una suerte de retorno a las 'vistas' de los hermanos Lumière. Por lo general, evitan el testimonio, el rostro y el plano cerrado, dejando que la realidad se exprese 'indirectamente' mediante el plano general y una mirada no invasiva. Estos trabajos devuelven al espectador la dimensión tangible del punto de vista de cámara, en el sentido que no da lo mismo si la cámara está a este lado de la acción o al frente. A diferencia de piezas con más trabajo de montaje,



## Cine Documental

donde el punto de vista pasa a ser un abstracto ideológico flotante, MAFI utiliza a su favor la ubicación, altura y angulación del registro. Los planos adquieren una composición volumétrica y cromática de interés, haciendo aparecer la dimensión concreta y tangible de la realidad.



Figura 1. *Ladrones, devuelvan los millones* (MAFI, 2019)

Por ejemplo, en la pieza *Ladrones, devuelvan los millones* (fig. 1), cinco militares de espaldas a cámara son encarados por una multitud compacta y ruidosa en Quilpué. La composición enfatiza la tensión entre ambos grupos y sugiere la inferioridad numérica de los militares<sup>7</sup>. En cambio, en *#RenunciaChadwick* (fig. 2) un puñado de manifestantes, de espaldas a cámara, cacerolean desde un mirador en Valparaíso con el imponente edificio del Congreso Nacional como telón de fondo y por encima, fuera de cuadro, suena un ruidoso helicóptero, configurando una escena de impotencia ciudadana y omnipoder oligárquico. MAFI no documenta los momentos edificantes de la multitud (marchas, lienzos, discursos), sino que apunta especialmente a la presentación descoordinada de la realidad, a las impensadas coreografías y accidentes resultantes de las relaciones colisionantes entre las personas, y entre ellas y el espacio urbano. Una de las piezas más interesantes de la colección es *Bandera quemada*<sup>8</sup>, donde vemos una barricada nocturna en Valparaíso mientras oímos

fuera de cuadro una animada discusión sobre el modelo político chileno. De pronto, aparecen dos manifestantes que hacen arder una bandera chilena, cosa que genera una expresión de sorpresa y linda perplejidad de parte de uno de los conversadores ("mira, mira... la bandera al revés, quemaron la bandera al revés")<sup>9</sup>.



Figura 2. #RenunciaChadwick (MAFI, 2019)

Si bien a veces, por ese mandato de buscar las cosas de refilón y evitar la centralidad de la acción, se da la sensación de que la imagen es distanciada y aséptica (que no se ensucia), el dispositivo también permite que la centralidad se venga a los márgenes. En *Váyanse*<sup>10</sup>, un plano frontal a tiendas de comercio es de pronto llenado por una fila de blindadísimos carabineros montados a caballo, escapando nerviosamente de una multitud que primero oímos y después vemos. A pesar del fuerte barullo, es una multitud breve y autocontrolada (el único acto de agresión es una patada a la reja de un comercio). El plano termina vaciado de gente, tal como empezó.

## Cine Documental

En muchos de los planos se pone al centro el paisaje y el gesto solitario perdido en el anonimato. Es el caso de la iza de una bandera de Víctor Jara en *Víctor Jara presente*<sup>11</sup> en medio de una batalla campal entre la llamada 'primera línea' (manifestantes que protegen con escudos al conjunto de los asistentes) y las fuerzas de choque policial.

Se podría discutir si en MAFI la estetización (la atracción por el encuadre y la composición) se come a veces al potencial contenido político de las escenas. Sin embargo, no es el caso general. El colectivo observa mayoritariamente la dinámica social en base a la existencia de fuerzas en pugna, describiendo el despliegue general de los cuerpos enfrentados a fortalezas simbólicas y concretas. De la misma manera, sus piezas siempre ponen en valor el fuera de cuadro, invitándolo a formar parte de la imagen. Esto es particularmente cierto en relación con las voces, protagonistas y audibles aun encima de la cacofonía general.

Otro de los colectivos que hemos observado es Colectivo Registro Callejero, que empieza a publicar en sus redes sociales el 21 de octubre de 2019 (centralmente en su canal Youtube y en Instagram). Su configuración comparte con MAFI algunos participantes -aunque su génesis está vinculada más bien a la Asociación de Productores Independientes- concentrándose en el registro de lo que estaba aconteciendo en nuestro país, bajo el lema "lo que la tele no muestra"<sup>12</sup>.

Dentro de un tratamiento formal funcional a lo mostrado, se ofrecen dos tipos de registro. Por un lado, encontramos testimonios de actores sociales que participan de la revuelta. Particularmente relevantes son los registros testimoniales de víctimas y familiares de víctimas de la represión: sobrios, centrados en la voz y en la perspectiva del entrevistado, con una duración suficiente para que el testimonio se despliegue

con calma. Sin embargo, el resultado es altamente perturbador en ese contraste entre la sobriedad formal y la brutalidad del relato.

Por otro lado, se registran distintas acciones simbólicas (performance, protesta, activismo artístico) que forman parte del engranaje discursivo de la revuelta. En esta línea se sitúa *Mujeres de Luto 1 de noviembre de 2019*<sup>13</sup> (fig. 3), registro de una protesta silenciosa a propósito de las mutilaciones oculares a manos de la policía. En esta pieza, los jadeos, las respiraciones entrecortadas y los rostros temblorosos de las manifestantes impactan, quizás, más que cualquier otro registro vociferante. Con un tipo de edición precisa y un registro sin alarde, estos trabajos constituyen una suerte de 'documento grado cero', que los realizadores buscan establecer a modo de una memoria que se proyecta como un archivo. En este sentido, se hace énfasis en la documentación y el archivo de la manifestación, ocupando el cine como un dispositivo de registro y memoria social, dejando en segundo plano la dimensión más interactiva o problemática sobre lo representado.



Figura 3. *Mujeres de Luto 1 de noviembre de 2019*  
(Colectivo Registro Callejero, 2019)

## Cine Documental

Quizás uno de sus énfasis esté dado por las manifestaciones culturales que lidian con la performance y el activismo. Es el caso del video *Niña tocando un violín, frente a barricadas del GAM, grabado domingo 4 de noviembre*<sup>14</sup> (en el que se registra, en medio de la manifestación, a una violinista que, frente a toda la represión policial, sigue tocando su violín en un plano secuencia sin corte); el video *La calle está diciendo*<sup>15</sup> (en el que se montan diversas fotografías de pancartas de protesta al son del caceroleo); y el registro de una de las intervenciones de “Un violador en tu camino” del colectivo feminista Lastesis<sup>16</sup> (fig. 4). En todas ellas se registra un acto cultural como señal de protesta frente a la represión, un documento cultural que busca establecer un contra-archivo que construya una memoria alternativa a la oficial.



Figura 4. Performance del colectivo Lastesis “Un violador en tu camino” (Colectivo Registro Callejero, 2019)

Fundada el año 2010, y relacionada inicialmente con el Festival de Cine Social de La Pintana y los realizadores José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola, la Escuela Popular de Cine está vinculada al trabajo de base en poblaciones periféricas y el acceso a la creación de cine para sectores marginados por la educación ‘oficial’. A lo largo de sus años

## Cine Documental

de existencia la Escuela ha logrado sostener una producción constante, de bajo costo y de circulación alternativa, alejada de circuitos comerciales y de festivales de cine. Tal como es comprendido en sus ciclos formativos, el taller-escuela va más allá de un cine descriptivo de lo social. Busca, en cambio, un tipo de documental activista, experimental y políticamente combativo. Como otros colectivos en el marco de la revuelta de octubre, desarrollaron diversos trabajos que apuntaron a distintas estrategias: agit-prop, parodia y documentación social.

En esta última línea, sus trabajos se meten de lleno en el conflicto social, mediante una cámara intrusiva, participante y sucia, características que evidentemente recuerdan el sello estético de Sepúlveda y Adriazola, responsables de largometrajes como *El Pejesapo* (2007) o *Mitómana* (2009). Sus trabajos se sitúan por lo general en los barrios populares de la zona sur de Santiago (territorio generalmente invisibilizado en los medios dominantes), particularmente durante los toques de queda. El foco no son los enfrentamientos con la policía ni la represión, sino la complejidad de un tejido social que lucha por ser protagonista de los acontecimientos. El cortometraje *14 noviembre incendio Alvi Maipú*<sup>17</sup>, por ejemplo, si bien tiene la espectacularidad del incendio de un supermercado que amenaza con expandirse a una villa, en realidad es el registro de cómo esos residentes reaccionan al siniestro, cómo buscan reducir los daños y coordinarse entre sí, todo en medio de una multiplicidad de opciones. Está el vecino individualista, el colaborativo, la vecina que encara a bomberos, el que los felicita, etc. En *12 noviembre Paro Nacional*<sup>18</sup> (fig. 5), el foco recae en una vecina que pide a cámara una acción más enérgica de los militares contra el saqueo y el "lumpe" (*sic*). Lo interesante es que no hay una connotación negativa en cómo es filmado ese personaje, sino la búsqueda de mostrar aristas conflictivas de un

## Cine Documental

acontecimiento. No es la cobertura optimista de la movilización que ininterrumpidamente camina hacia su destino, ni la marcha ciudadana que solo tiene como obstáculo a Carabineros. Es la comunidad que en sus micropoderes encierra todas las dimensiones del conflicto. Se agradece especialmente este abordaje, si pensamos que en esta coyuntura el audiovisual ha preferido documentar más las expresiones de despliegue unitario que las instancias de deliberación, como cabildos y asambleas (muy numerosos, pero al parecer, no tan atractivos visualmente). Esa misma diversidad social está en *Toque de queda en San Ramón y La Granja*<sup>19</sup>. Al calor de la barricada nocturna se expresan una mujer lúcida y argumentativa (sorprendida por un breve y hermoso remolino de arena), un joven radical furioso, personas disfrazadas y un predicador evangélico apocalíptico. Posteriormente vemos cómo un grupo de residentes de un condominio se organiza para defender sus viviendas ante rumores de saqueo.



Figura 5. 12 noviembre Paro Nacional (Escuela Popular de Cine, 2019)

En los escasos cinco o seis minutos que duran las piezas más largas, se alcanzan grados importantes de complejidad. Por ejemplo, en *Madre feria, Santo Tomás, La Pintana*<sup>20</sup> (fig. 6), las intervenciones de los feriantes cumplen el rol de desmentir la información oficial ("no hay desabastecimiento"),

se cambia el eje semántico de la discusión ("también existen las ferias") y se levanta la dimensión moral del comerciante popular ("mismos precios... sin sinvergüenzura"), todo en un tono lúdico y festivo que hace olvidar la seriedad de tantos registros sesenteros y setenteros cargados a la visión miserabilista del conflicto social. El trabajo de la Escuela Popular de Cine escapa tanto a la heroificación del sujeto popular como a su victimización, restituyendo la belleza de las dinámicas barriales y locales, en un contexto en el que la mayor parte de los equipos audiovisuales se han interesado en el policlasismo de la zona cero (Plaza Dignidad, ex Plaza Baquedano).



Figura 6. *Madre feria, Santo Tomás, La Pintana*  
(Escuela Popular de Cine, 2019)

### **Estimular**

OjoChile es otro colectivo formado a partir de los acontecimientos de octubre con la misión de crear formas alternativas de comunicación en el marco de la revuelta. Tal como nos señalaba uno de sus integrantes en entrevista para este artículo, el colectivo se empieza a aglutinar en las primeras asambleas "Por un nuevo pacto social", que luego



## Cine Documental

serían experiencias basales para los cabildos desarrollados de forma sectorial y territorial. El grupo está constituido por un grupo más heterodoxo del medio audiovisual, donde es posible encontrar cineastas con bastante trayectoria en el medio: Sergio Castro San Martín, Macarena Aguiló, Alejandro Fernández Almendras, Elisa Eliash y Niles Atallah, entre otros. Constituido inicialmente como un grupo que buscaba abordar temáticas de malestar social en el marco de la revuelta, poco a poco fue ampliando su abordaje a distintos temas, entre ellos la represión policial y luego la demanda por una nueva Constitución. El grupo inicial se fue disgregando, pero se ha mantenido publicando materiales en sus redes sociales.



Figura 7. #Vemosmejorquenunca (OjoChile, 2019)

Centrando su estrategia en la red social de Instagram, el énfasis estuvo puesto especialmente en la dimensión corporal, musical y poética de la movilización. Su trabajo, caracterizado por la imagen 'limpia' y de alta definición, se ha expresado en productos diversos, como spots, videoclips, cápsulas documentales y piezas experimentales de animación. En

## Cine Documental

el marco de las marchas, desarrollaron diversas piezas breves que tienen como motivo la celebración de la sublevación de los cuerpos, así como testimonios que reflexionan sobre el acontecer social, para ser distribuidas viralmente. En series como *#YoTambiénDesperté*, o piezas como *Juntos somos más*, *Únete al baile* o *El impacto de "Un violador en tu camino"*<sup>21</sup>, la imagen es trabajada con técnicas de animación experimental a partir de la segmentación del movimiento, la descontextualización gráfica de los volúmenes y la intervención artesanal con colores, logrando construir un nuevo tipo de imaginario sobre los cuerpos, la coreografía y la celebración de la comunidad.



Figura 8. *#nomasbalines* (OjoChile, 2019)

Parte de sus trabajos se ha vinculado a la denuncia de las mutilaciones oculares ocurridas en el marco de la represión policial (350 casos en poco más de un mes, lo que motivó la destitución del Ministro de Interior, Andrés Chadwick). En piezas como *#Vemosmejorquenunca*<sup>22</sup> se percibe un vínculo con el clip y el trabajo artesanal, bajo una canción de la artista Camila Moreno. Particularmente, este trabajo fue desarrollado

# Cine Documental

en un taller de rotoscopia convocado por el propio colectivo durante la marcha. En el montaje-denuncia *#nomasbalines*<sup>23</sup>, se montan varios ojos sobre una serie de textos que denuncian la situación de los mutilados durante los días de octubre y noviembre. Se trata aquí de una metáfora que ha movilizado, finalmente, parte relevante de su trabajo: el ojo amenazado, el ojo que logra ver, renovar la mirada. Un 'despertar' que busca, en sus mejores momentos, su traducción en las operaciones materiales de los filmes apuntando a una mirada activada frente al proceso. Se trata, en definitiva, de un trabajo con el estímulo visual y la innovación formal en el plano plástico.

El trabajo de OjoChile buscó mostrar los abusos y celebrar el acto de la manifestación, centralmente bajo el lema *#YoDesperté*, con el objetivo de tener un efecto viral durante los meses de protesta. Durante los últimos meses centraron su trabajo en una dimensión más didáctica respecto al proyecto de una nueva Constitución y actualmente desarrollan videos divulgativos sobre el estado del 'boletariado cultural' (trabajadores de cultura en régimen de precariedad) en el marco de la crisis del coronavirus.

## **Resignificar**

CaosGermen es un colectivo más informal o con una base menos instituida como colectivo: se trató más bien de un espacio convocado por un grupo de realizadores donde la invitación era proyectar obras en proceso. El grupo fue liderado en gran parte por exalumnos del Magíster en Cine Documental del Instituto de Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile, y empezó a funcionar el año 2018 con sesiones semanales que buscaban socializar borradores, ideas, fragmentos de carácter más bien experimental y ensayístico,

## Cine Documental

que sirvieran para abrir un debate. En el marco del estallido hicieron el llamado "Ya no basta con grabar", que buscaba resaltar la importancia de la post-producción y el re-montaje. En relación con el paisaje de los medios dominantes, constituye una invitación a cuestionar y deconstruir la infinita captura de imágenes que circulan en redes sociales. En ese sentido, funciona como una suerte de alegato contra la 'saturación' del registro y la insuficiencia del acto (casi automático) de grabar y compartir, sin un grado de elaboración/reflexión suplementario. El llamado fue bastante exitoso, y sus piezas se publicaron a lo largo de los meses de octubre y noviembre en su red social de Instagram. En general se trató de tomar imágenes ya viralizadas en redes sociales y transformarlas mediante intervenciones diversas en el reencuadre o en la velocidad. En la pieza *Ahora sí!*<sup>24</sup>, por ejemplo, se llega a transfigurar el registro de una manifestación hacia la estética del videojuego. Destacan trabajos como *3 Apuntes*<sup>25</sup> que edita tomas de acciones represivas, cuestionando la forma naturalizada de representación, o *Cueca y camuflaje*<sup>26</sup>, donde las escenas de contacto amable entre ciudadanía y militares son contrastadas con acciones represivas. Otras piezas (varias sin título) reutilizan imágenes de archivos de periodos históricos anteriores anteponiendo audios o información vinculadas al acontecer de octubre de 2019<sup>27</sup>. Su operación subvierte el sentido de la relación imagen/texto/sonido, otorgando una mirada irónica, por ejemplo, al audio filtrado de Cecilia Morel (esposa del presidente Sebastián Piñera) donde se refería a la "invasión alienígena" que vivía el país. O a la inversa, también se usaron imágenes actuales con audios del pasado, como en el caso de la imagen de un militar disparando en el pie a un manifestante, que es acompañada con una locución de la campaña por el 'No' del plebiscito de 1988 ("Este hombre desea la paz; este hombre es chileno").

De alguna manera, hay aquí una reivindicación de la palabra 'montaje', tan castigada en términos coloquiales, en su acepción de manipulación al servicio del poder. Efectivamente, en estos meses circularon con fuerza, bajo la etiqueta "Todo es montaje"<sup>28</sup>, una serie de videos que se situaban en la lógica del desmentido, buscando *fakes* organizados por la policía para criminalizar a manifestantes, en una batalla binaria de propaganda y contrainformación. El trabajo de CaosGermen busca salir de esta lógica binaria para, a través del montaje, ensayar un acceso más complejo al conocimiento de la realidad a través del medio.

Otro de los colectivos que destacó por la claridad de su operación resignificante fue el Colectivo Cinematográfico Pedro Chaskel (CCPCH), grupo que mantuvo su existencia durante los meses de protesta pero que luego dejó de actualizar su *feed* desde su cuenta de Instagram. De forma completamente anónima y sin mayor énfasis en algún tipo de adscripción institucional, con su nombre buscaban homenajear al cineasta y montajista chileno. Pedro Chaskel es un nombre fundamental para pensar la historia del cine político en Chile, principalmente vinculado a obras de carácter militante de los años 60 y 70, donde el montaje encontraba un nuevo nivel de expresión. Una las piezas del CCPCH que tuvo mayor circulación consistía abiertamente en un homenaje a su obra y a su figura. No hay más información del colectivo y no se pudo tomar contacto con nadie del grupo durante la investigación para este artículo.

El colectivo ofrece un trabajo sobre los archivos no a partir del desmentido sino a partir de un reciclaje de imágenes tomadas de las redes sociales y difundidas durante la manifestación. Se trata de materiales de muy diverso origen editados sin ofrecer conexiones demasiado evidentes, dejando que cada fragmento exprese su voz y al mismo tiempo colabore

## Cine Documental

en una narrativa mayor. De esta forma, se suspende la mostración de la 'verdad de hecho' para trabajar sobre la superficie de los gestos. Son, al mismo tiempo, trabajos con un fin estético y un fin político. En ese marco, el colectivo ofrece pocas piezas pero con un alto nivel de sofisticación y un impacto difícil de olvidar. *Las manos*<sup>29</sup>, por ejemplo, reutiliza fragmentos de filmes de Pedro Chaskel de distintos períodos combinándolos con registros de la revuelta actual y, tomando prestada la lógica de montaje de *Le Fond de l'air est rouge* de Chris Marker (1977), establece una continuidad entre las luchas pretéritas del pueblo chileno y la rebelión social presente. En *Las cuerdas vocales*<sup>30</sup> proponen la similitud visual, discursiva y sonora de los diferentes presidentes de la postdictadura, desde un análisis comparativo de la gestualidad. En *Los ojos*<sup>31</sup> las manifestaciones son precedidas por una serie de archivos en los que la oligarquía chilena se expresa sin filtros sobre la desigualdad social. En ese sentido, hay una noción dialéctica de la realidad: los movimientos sociales no solo a favor de algo y alguien, sino también en contra de algo y alguien. Este precepto alcanza un nivel conmovedor en el pequeño relato *Los huesos*<sup>32</sup> (fig. 9), pieza que consiste en la pausada exhibición de las radiografías de un manifestante penetrado por numerosos perdigones policiales. Los *tweets* insertados al inicio condicionan fuertemente el visionado de ese trabajo. En el primero, la pareja del herido informa sobre el hecho y su ingreso a la clínica. En el segundo, un usuario le responde: "¿Y por unos perdigones armái tanto escandalo...?". En *Los cráneos*<sup>33</sup>, secuencia en la que se muestra el derribamiento de diversos monumentos coloniales en varias plazas del país, también se insertan *tweets* reaccionarios, contrarios a la movilización. Es este rechazo a la unilateralidad, a la simple oposición vertical entre acción y represión, lo que hace este material tan valioso. Al insertar cierta justificación

ciudadana de la represión y, del mismo modo, al incluir el conflicto horizontal entre posiciones sociales y políticas, el audiovisual ayuda a pensar que estamos ante un enfrentamiento estructural y no solo ante un estallido fugaz. Ello se traduce en esta última pieza en la lucha por el monumento al interior de la imagen, transformándola en una nueva arena para la disputa entre posturas antagónicas, de carácter abiertamente iconoclasta.



Figura 9. *Los huesos* (Colectivo Cinematográfico Pedro Chaskel, 2019)

## Conclusiones

En primera instancia, destacamos de este corpus audiovisual el uso estratégico de la distribución en redes sociales: se trata de su inserción en plataformas para un desvío del uso con fines políticos. El objetivo es la viralización del mensaje, una estrategia molecular y multipolar, similar a la utilizada por los movimientos sociales al momento de aglutinarse en Plaza Dignidad. Se trata, en definitiva, de una imagen sin centro, que apunta a diversas estrategias para reinventar el sentido de lo político en la imagen. Su

## Cine Documental

estrategia multipolar avanza hacia nuevos sentidos: el reciclaje de los medios, la utilización de narrativas breves y no grandilocuentes, la precariedad como recurso, la experimentación formal, autorreflexiva y su carácter viral, en términos de materiales que se pueden compartir y ver desde distintas plataformas, soportes y mensajería instantánea. Son piezas casi pensadas para ser compartidas y vistas en el celular, por ejemplo, que inquietan y desordenan un paisaje todavía muy centrado de la producción cinematográfica y audiovisual.



Figura 10. *Las manos* (Colectivo Cinematográfico Pedro Chaskel, 2019)

A partir de la inmersión en las tres funciones audiovisuales mencionadas (mostrar, estimular y resignificar) podemos afirmar que el trabajo de los colectivos audiovisuales aporta fundamentalmente, por encima del sentido meramente informativo o de denuncia, una reflexión y un desplazamiento en torno a qué es una representación. Desde la evidencia empírica del poder del encuadre y la ubicación hasta la libertad movедiza de los juegos de re-montaje, los audiovisualistas en esta coyuntura han puesto el foco en las condiciones y atributos de la construcción de las imágenes,



# Cine Documental

invitando a pensar su rol en términos epistémicos y políticos. Se trató de pensar aquí su rol en el marco del estallido más allá de los medios hegemónicos, como hemos mencionado, pero también de la viralización irreflexiva de las redes sociales, sometiendo a escrutinio esas dos matrices, desmontando sus regímenes de verdad y representación. Los énfasis mostrados logran salir de la doctrina ideológica así como del sensacionalismo voyeurista apuntando a lo que hemos denominado su 'efecto' performativo, cuestión que es patente tanto en la lógica del estímulo como en el de la postración, o más abiertamente en la función iconoclasta. Nos acercamos, entonces, a la pregunta por la imagen como 'evento' o, como ha querido pensarlo Raquel Schefer (2017), como forma-acontecimiento.

Cambiando el formato habitual de producción y recepción, pero utilizando a su favor las redes para su viralización, estos trabajos invitan a pensar la imagen como artefacto y ruptura, buscando romper con el flujo a-crítico de las imágenes. La pregunta por este poder crítico de las imágenes, su efecto de violencia (simbólica y sensible), sitúa así una problemática que, en el marco de una sociedad inmersa de lleno en una cultura visual-digital, debe vérselas en términos de fuerza y correlación, siendo las propias imágenes parte de una batalla mediática que las incluye y utiliza.

## **Bibliografía**

- Araujo, Kathya (ed., 2019), *Hilos tensados. Para leer el Octubre chileno*, Ediciones Usach, Santiago.
- Becerra, Martín (2015), *De la concentración a la convergencia. Políticas de medios en Argentina y América Latina*, Buenos Aires, Paidós.

# Cine Documental

Boehm, Gottfried (2012), "Iconoclastia. Extinción-superación-negación", en *Iconoclastia: la ambivalencia de la mirada*, Carlos Otero (ed.), Madrid, La oficina, 37-54.

Bredenkamp, Horst (2017), *Teoría del acto icónico*, traducción del alemán de Anna-Carolina Rudolf, Madrid, Akal, col. "Estudios Visuales", primera edición: 2010.

Didi-Huberman, Georges (2014), *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, traducción del francés de Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, primera edición: 2012.

Bartholeyns, G., A. Dierkens y T. Golsenne (eds., 2010), *La Performance des images*, Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles.

Pinto, Iván (2019), "Imágenes que importan: movimientos sociales, malestar y neoliberalismo en documentales chilenos post 2011", en *Revista de Humanidades*, 39, 349-378.

Schefer, Raquel (2017), "A forma-acontecimiento", en *Demarcaciones*, 5, 1-22.

## Filmografía

Cajas, Edison (2013), *El vals de los inútiles*, Cusicanqui Films y La pata de Juana (Chile), 80 min.

Colectivo Mafi (2014), *Propaganda*, Colectivo MAFI (Chile), 62 min.

Marker, Chris (1977), *Le Fond de l'air est rouge*, Dovidis, Institut National de l'Audiovisuel e Iskra (Francia), 240 min.

Saavedra, Hernán (2016), *Ya no basta con marchar*, Escuela de Cine de Chile, Kitral Producciones, Sinestesia y Santiago Independiente (Chile), 71 min.

Sepúlveda, José Luis, y Carolina Adriazola (2014), *Crónica de un comité*, Mitómana producciones (Chile), 100 min.

## Notas

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT Posdoctorado 2020 n.º 3200557: "El documental performativo en Argentina, Chile y Brasil. 2000-2020", a cargo de Iván Pinto Veas, en el Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.

<sup>2</sup> Rodrigo Karmy, "Momento destituyente", en *eldesconcierto.cl*, 26 de octubre de 2019 (en línea).

<sup>3</sup> Véase Becerra (2015: 63).

<sup>4</sup> Tal como señala Bredekamp, la relación entre las imágenes y la cuestión de lo político adquiere en el universo contemporáneo una implicación cada vez mayor a partir de la proliferación de medios y soportes visuales, así como su circulación a escala global. Bredekamp señala, por ejemplo, el rol que tuvieron los teléfonos móviles en los disturbios iraníes del 2009 en producir determinado efecto político. Hoy, quizás a diferencia de otras épocas, señala, las imágenes no sólo buscan "representar al poder" o ser aliadas con él, sino que "también pueden traicionarlo" (Bredekamp, 2017: 8). Además, la dimensión discursiva de la imagen, en tanto estatuto diferenciado del decir, produce otro punto de conflicto, debido a las dimensiones paradójales, contradictorias y definitivamente ambivalentes de su régimen de especificidad (su discutida "impresión de realidad", su efecto de presencia/ausencia, su anacronismo, etc.). Es este estatuto el que produce un efecto performativo, pues ellas "circulan, actúan, engañan, gustan o convencen" (Bartholeyns et al., 2010: 16). Visto así, la relación entre imagen y política considera la dimensión específica de su artefactualidad y su efecto en la cultura, en términos de un poder y un acto, una especificidad de su "acto performativo" distinta al "acto de habla" (Bredekamp, 2017: 34) que la considera a partir de una "diferencia icónica" (Boehm, 2012: 39).

---

<sup>5</sup> En un artículo anterior (Pinto, 2019) hemos planteado la discusión en que se inserta esa producción del documental político del malestar, abordando el corpus del cine documental chileno de los movimientos sociales post-2011. En ese análisis situábamos el problema en términos de una política de la exposición y de una lucha por los derechos de imagen que era posible encontrar en filmes diversos del período 2011-2019: *Propaganda* (2014), *El vals de los inútiles* (2013), *Ya no basta con marchar* (2016) y *Crónica de un comité* (2016).

<sup>6</sup> Este proyecto fue mutando a lo largo de los años y se aloja en la web (en línea).

<sup>7</sup> Publicado en Instagram el 22 de octubre de 2019. Plano realizado por Felipe Morgado y editado por Tamara Uribe (en línea).

<sup>8</sup> Publicado en Instagram. Plano realizado por Felipe Morgado y editado por Josefina Buschmann (en línea).

<sup>9</sup> Publicado en Instagram el 24 de octubre de 2019. Plano realizado por Felipe Morgado y editado por Josefina Buschmann (en línea).

<sup>10</sup> Publicado en Instagram el 28 de octubre de 2019. Plano realizado por @vale.valentina.vale y Pamela Cebrero, editado por Alba Gaviraghi y Tamara Uribe (en línea).

<sup>11</sup> Publicado en Instagram el 25 de octubre de 2019. Plano de Catalina Alarcón, Royerliz García, Gabriel Aránguiz y Rebeca Gutiérrez, editado por Tamara Uribe (en línea).

<sup>12</sup> La API fue formada en 2016 aglutinando a un grupo de productores, directores y realizadores que quisieron armarse al margen de la Asociación de Productores de Cine y Televisión (APCT), estructura histórica asociativa del medio chileno. Entrevistada para este artículo, la actual presidenta de la Asociación de Productores Independientes comenta que la convocatoria inicial fue realizada por gente de la propia asociación, sumada al colectivo Nosotras Audiovisuales (que busca visibilizar el rol de la mujer en la industria), pero que, luego de esta convocatoria, "se abrió, y empezó a colaborar gente de diversos lugares" (palabras de Isabel Orellana en una entrevista inédita realizada por los autores de este texto el 1 de junio de 2020).

<sup>13</sup> Publicado en su canal Youtube el 7 de noviembre de 2019. Sin créditos de autoría (en línea).

<sup>14</sup> Publicado en su canal Youtube el 7 de noviembre de 2019. Realización: Dominga Sotomayor (en línea).

---

<sup>15</sup> Se trata de una selección de fotografías de varios autores desde el inicio de las movilizaciones. Fotografías: Charlotte Blanchard, Víctor Cárdenas, Niles Atallah, Cristopher Conejeros. Edición: Macarena Ortiz (en línea).

<sup>16</sup> En línea.

<sup>17</sup> Publicado en su canal Youtube el 30 de diciembre de 2019 (en línea).

<sup>18</sup> Publicado en su canal Youtube el 30 de diciembre de 2019 (en línea).

<sup>19</sup> Publicado en su canal Youtube el 25 de octubre de 2019 (en línea).

<sup>20</sup> Este video fue publicado originalmente 1 de noviembre de 2019 en su canal Youtube, pero ya no se encuentra disponible.

<sup>21</sup> Consultables en su cuenta de Instagram (en línea).

<sup>22</sup> Publicado el 17 de noviembre de 2019 (en línea).

<sup>23</sup> Publicado el 17 de noviembre de 2019 (en línea).

<sup>24</sup> Publicada el 4 de noviembre de 2019, realizada por Benjamín Pérez (en línea).

<sup>25</sup> No disponible en su web, realizado por Daniela Sabrovsky.

<sup>26</sup> Publicado el 6 de noviembre 2019, realizado por Daniela Sabrovsky (en línea).

<sup>27</sup> Véase, por ejemplo, el video subido el 25 de octubre de 2019, realizado por Sebastián Arriagada (en línea).

<sup>28</sup> Publicado en Youtube el 23 de octubre de 2019 (en línea).

<sup>29</sup> Publicado en su red social el 11 de noviembre de 2019 (en línea).

<sup>30</sup> Publicado en su red social el 22 de noviembre de 2019 (en línea).

<sup>31</sup> Publicado en su red social el 5 de diciembre de 2019 (en línea).

<sup>32</sup> Publicado en su red social el 18 de noviembre de 2019 (en línea).

<sup>33</sup> Publicado en su red social el 25 de noviembre de 2019 (en línea).