



Hasta nuevo aviso: aproximación a la modificación de la vida cotidiana por las imágenes del estallido chileno

Por César Castillo

Resumen

En este artículo se realiza una aproximación a un conjunto de imágenes documentales producidas en el contexto del estallido social chileno desde octubre de 2019 con un énfasis en lo cotidiano: ¿Qué lugar ocupan las imágenes en momentos de cotidianidad intersticial? ¿Pueden las imágenes modificar la vida cotidiana? Desde de sus operaciones político-estéticas y suponiendo que los registros modifican una forma-de-vida a partir de la interrupción de un trayecto cotidiano, se convocan como materiales: un sueño, las primeras imágenes de evasiones masivas, registros de las masas en Plaza de la Dignidad y dos registros nocturnos de la protesta. Se sostiene que las imágenes introducen una fisura en la vida cotidiana que se configura en torno a la identificación con el traspaso de barreras autoritarias, a la posibilidad de la masa como coordinación y ocupación del espacio, así como a la construcción de pequeñas victorias frente al poder.

Palabras clave: Estallido social chileno, vida cotidiana, registro, acontecimiento, masa.

Abstract

This article approaches a set of documentary images produced

Cine Documental

in the context of the Chilean social outbreak since October 2019 with an emphasis on the quotidian: What place do images occupy in the interstitial moments of daily life? Can images modify daily life? From their political-aesthetic operations and assuming that the recordings modify a way-of-life through interruption of a trajectory, the materials to be analyzed are: a dream, the first images of public transport evasions, recordings of the masses in Plaza de la Dignidad, and two nightly videos of the protest. It is argued that the images introduce a fissure in everyday life that is configured around the identification with the trespassing of authoritarian barriers, the possibility of the mass as coordination and occupation of space, and the construction of small victories against power.

Keywords: Chilean Social Outbreak, everyday life, record, event, masses.

Resumo

O objetivo deste artigo é abordar um conjunto de imagens documentais produzidas no contexto do surto social chileno desde outubro de 2019, com ênfase no cotidiano: que lugar as imagens ocupam nos momentos intersticiais da vida cotidiana? As imagens podem modificar a vida cotidiana? A partir de suas operações político-estéticas e assumindo que os registros modificam um modo de vida através da interrupção de uma trajetória, os materiais para a análise são: um sonho, as primeiras imagens de sonegações de taxas de transporte, registros das massas na Plaza de la Dignidad e dois vídeos noturnos do protesto. Argumenta-se que as imagens introduzem uma fissura na vida cotidiana que se configura em torno da

Cine Documental

identificação com a transferência de barreiras autoritárias, a possibilidade da massa como coordenação e ocupação do espaço e a construção de pequenas vitórias contra o poder.

Palavras-chave: Surto social chileno, vida cotidiana, registro, evento, massa.

Résumé

Le but de cet article est une approche d'un ensemble d'images documentaires produites dans le contexte de l'épidémie sociale chilienne depuis octobre 2019 en mettant l'accent sur le quotidien: quelle place occupent les images dans les moments interstitiels de la vie quotidienne? Les images peuvent-elles modifier la vie quotidienne? De leurs opérations politico-esthétiques et en supposant que les registres modifient un mode de vie par l'interruption d'une trajectoire, les matériaux de l'analyse sont: un rêve, les premières images d'évasions de frais de transport, les registres des masses de la Plaza de la Dignidad, et deux vidéos nocturnes de la manifestation. On soutient que les images introduisent une fissure dans la vie quotidienne qui est configurée autour de l'identification avec le franchissement de barrières autoritaires, la possibilité de la masse comme coordination et occupation de l'espace et la construction de petites victoires contre le pouvoir.

Mots clés: Éclosion sociale chilienne, vie quotidienne, inscription, événement, masse.

Datos del autor

Cine Documental

César Castillo Vega. Psicólogo. Magister en Psicología Clínica de Adultos. Estudiante del Doctorado en Filosofía, mención estética y teoría del arte de la Universidad de Chile. Becario Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) Doctorado Nacional / Doctorado Becas Chile / 2019 - 21191085.

Fecha de recepción: 24 de mayo de 2020

Fecha de evaluación: 31 de mayo de 2020

El Estallido Chileno: cotidianidad e imagen

Desde el 18 de octubre de 2019 un conjunto de protestas y manifestaciones estallaron en todo Chile. La semana previa, un aumento en el pasaje del metro de 30 pesos chilenos originó un movimiento organizado por estudiantes secundarios que llamaban a la evasión masiva con progresivo éxito y adhesión en la población. Frente a varios de estos llamados, el metro de Santiago cesó sus operaciones el 18 de octubre, dejando a gran parte de los habitantes de la capital desplazándose para buscar formas de volver a casa. Durante la tarde se iniciaron cacerolazos masivos y protestas violentas en distintos lugares, junto a saqueos, incendios en varias estaciones de metro y el despliegue de un importante contingente policial en las calles (Flores, 2019: 8). Algo había reventado.

Rápidamente las protestas tuvieron réplicas en otras ciudades de Chile que no se encontraban afectadas por el alza del pasaje. Al día siguiente, y en respuesta a las

Cine Documental

movilizaciones, el presidente Sebastián Piñera establecería un estado de excepción constitucional por 9 días, incluyendo toque de queda, suspensión del alza del pasaje y militares patrullando las calles. El 21 de octubre del 2019, Piñera le declaraba la guerra al pueblo chileno, señalando estar frente a un "enemigo poderoso e implacable". Por su parte, en la ciudadanía el significativo "Chile Despertó" unificará una demanda profunda sin un reflejo en una orgánica o en un petitorio. El gobierno ofreció como respuesta una agenda "social" de medidas. Pero las demandas se volverían cada vez más estructurales: "No son 30 pesos, son 30 años", se leía en las calles. Se trataba ahora del modelo socioeconómico en sus distintos ámbitos: salud, pensiones, trabajo, etc.

Ni la represión ni la agenda social calmarán las protestas ni menos sacarán a las personas de la calle. Esos días abundaron las imágenes de enfrentamientos entre manifestantes, policías y militares, con violentos registros sobre la represión y las heridas causadas por perdigones y balas. Sin embargo, también tendrán espacio registros sobre la ocupación de los espacios, vecinos reuniéndose en cabildos para discutir, apropiaciones de plazas y juntas de vecinos, marchas y reuniones masivas, así como barricadas y resistencia callejera. La vida cotidiana y la normalidad chilenas, ese largo sueño del que se decía habían despertado, se interrumpió.

Lo cotidiano ha sido caracterizado, por una parte, como el espacio de reproducción de cierta "forma-de-vida" (Agamben, 2001). Así, la vida cotidiana presupone una "actitud natural", según la cual el mundo resulta apromblemático, confiando en la validez del acervo de conocimiento acumulado y su constancia "hasta nuevo aviso",

Cine Documental

es decir, como fundamento de todo lo que experimentamos como incuestionable hasta que ciertas circunstancias lo pongan en tela de juicio (Schutz y Luckman, 2001: 29)

Humberto Giannini (1987: 41) caracterizó esta reproducción de lo cotidiano como una estructura configurada por un trayecto entre el domicilio y el trabajo, mediada por la calle, lugar en que las imágenes pueden extraviar la "conciencia desprevenida del transeúnte", acechándola con la invasiva y sofisticada técnica de la propaganda. En la vida cotidiana, las imágenes ordenan un consumo que aprovecha el esfuerzo obligatorio del trayecto humano en su desplazamiento diario. Pero también la calle es superficie de inscripción de una evanescente opinión pública, ya sean palabras trazadas en los muros o una protesta furtiva.

Para Bruce Bégout (2008: 10) la vida cotidiana implica un carácter categórico como fatalidad absoluta que transforma cada gesto en un potencial monótono, cada práctica en un acto que contiene su continua permanencia. Entonces, lo cotidiano alberga todo lo que puede ser repetido. De allí que las imágenes encuentren una acción en el mundo, de consumo o de política, entre lo repetido y lo nuevo, a través de su sinergia con la máquina cotidiana.

Pero ese trayecto un día es interrumpido: una breve transgresión, un colosal acontecimiento. ¿Qué significa presuponer una vida como dada hasta nuevo aviso? ¿Cómo se presenta la notificación de un cambio? Sergio Rojas (1999: 246), ponderando la relación entre cotidianidad e historia, dice que la primera pareciera pasar al margen de la segunda, como un fuera de campo que jamás podría presentarse como relato. Dado que el acontecimiento pertenecería al orden de la historia, la vida cotidiana puede experimentarse en medio

Cine Documental

de esa condición de interrupción como un esfuerzo de conservación, un movimiento que trata de preservar la forma-vida, ahora interrumpida, que se había reproducido hasta ese instante y que puede resultar incluso modificada por esta irrupción. Entonces, ¿qué lugar ocupan las imágenes en esos momentos de cotidianidad intersticial? ¿Pueden las imágenes modificar la vida cotidiana?

En este texto se pretende un acercamiento a las imágenes, principalmente de prensa y redes sociales, que han documentado los hechos desde el 18 de octubre del 2019 en Chile. Por ello no se trata de una revisión sistemática, sino guiada por el impacto que los registros seleccionados han tenido en mi propia memoria de los eventos. La mayoría de estas piezas no tienen una intencionalidad artística ni una pretensión de totalidad. En estos se documenta el evento en su desenvoltura, sin editar y con una "sobrecogedora sensación de presente" (Skoller, 2018: 2, traducción propia). Se busca cuestionar lo que las imágenes pueden introducir en la vida cotidiana considerándolas como fragmentos sueltos en un potencial registro del acontecimiento.

Estas perspectivas no serían solo aperturas conscientes del trayecto cotidiano, sino también inscripciones maquinales derivadas de la masificación de la tecnología de registro audiovisual, que al modo de huellas se agregan al tesoro de imágenes de una cultura, a ese inconsciente óptico que nos señalara Walter Benjamin (1972: 7) en relación con la fotografía, ahora expandido en la ubiquidad de los aparatos de registro. Siguiendo a Jacques Rancière (2018: 204), se trata de construir breves fábulas, frente al exceso de las imágenes circulantes y como metodología en la emergencia, que

Cine Documental

levanten la posibilidad de una memoria contrapuesta a la sobreabundancia de informaciones o a su escasez.

En ese sentido, se pretende ponderar lo que la imagen introduce en lo cotidiano, describir el modo en que la operación de registro puede modificar una forma-de-vida en la mediación por la imagen. Imágenes urgentes que producirían re-estructuraciones de la relación entre los espacios del trayecto cotidiano, revelando los lugares posibles de una ocupación subjetiva e insertando el acontecimiento en el transcurrir de lo cotidiano.

Necesidades y barreras

Volví al cine en diciembre, casi dos meses después del estallido. En el Festival Internacional de Documentales en Santiago de 2019 la gente se aglutinaba en la entrada del cine conversando en pequeños grupos. Si por la calle pasaba algún vehículo policial, aprovechaban de insultarlo. Yo venía de comprar mi entrada en la boletería cuando un amigo, que no veía hace mucho tiempo, me saluda. Me cuenta que venía llegando a Chile luego de probar suerte, sin éxito, en el extranjero. ¿Cómo te ha tratado la situación?, le pregunto, y él me habla de las dificultades que tuvo para volver a Chile en medio del estado de excepción. De repente, se detiene y me cuenta algo que encuentra raro: días antes del 18 de octubre había experimentado un tipo de sueños que en el momento le resultaron extraños. Uno de estos era así: él quería agarrar algo que necesitaba y que tenía al alcance de la mano, por ejemplo, una manzana para calmar su hambre, pero al realizar el movimiento, el trayecto era interrumpido por alguien que

Cine Documental

le impedía tomar lo que quería. A pesar de que le parecía injusto, en el sueño se mantenía callado. Es como si hubiera soñado con lo que iba a pasar, me dice.

Este sueño pareciera adelantarse a una lectura de lo que empezó a ocurrir el 18 de octubre: la explicitación de una modificación en las relaciones con la legitimidad del orden. En el sueño, por un lado, la certeza de una necesidad se contrapone a la arbitrariedad de una restricción. Pero más aún, la restricción limita lo que está al alcance de la mano, aquello de lo que sería razonable disponer sin ningún tipo de mediación. Si para Sigmund Freud (1976) todo sueño es una realización de un deseo reprimido que ha sido deformada en su contenido manifiesto, en este sueño parece haber sido impedido un deseo. O quizás, siguiendo la pista de la modificación a la teoría del sueño que a raíz de la Gran Guerra introduce Sigmund Freud (1976b), este sueño, en su carácter repetitivo, estaría elaborando una violencia vivida pero no pensada. Por otro lado, el soñante en este caso no duda en darle una dirección hacia el futuro estableciendo una lectura de un estado de cosas, constatación de un modo de administrar necesidades, que se le presentaba en ese momento como lo que tendría que venir a vivir a Chile.

Como se ha mencionado antes, el carácter disruptivo del 18 de octubre se contrapone al diagnóstico de continuidad histórica que en diversas expresiones la ciudadanía realiza sobre el mismo ("no son 30 pesos, son 30 años"). El sueño de un chileno que volvía a su patria mostraba, días antes del comienzo de este colapso de legitimidad, una especie de línea base del malestar, así como una capacidad para soportar este orden. Cierta *ethos* neoliberal fue configurado en el Chile postdictatorial en torno al silencio y la obediencia a las

Cine Documental

normas, un esquema de espera que suponía que la satisfacción llegaría meritoriamente a través de un proceso de acumulación de éxitos (Araujo, 2017: 4). En este esquema, los objetos del mercado se han encontrado dispuestos para su consumo visual, como ideales imaginarios de una posible consumación que tendría que llegar y que llegó muchas veces a través del endeudamiento. De allí que cierta interdicción no violenta rondara la subjetividad neoliberal chilena, la figura de una servidumbre voluntaria que se sostenía en la capacidad de espera.

Para Sigmund Freud (1976) los sueños le construyen una salida a un deseo que anda rondando con los restos perceptivos del día a día. La imagen, onírica en este caso, puede leer una situación, establecer un status quo y encauzar un deseo. Pero también hay imágenes que preparan una situación. En los días posteriores a la llegada al poder de Hitler en Alemania, cuando la periodista Charlotte Beradt (2019) comenzó a recolectar los sueños de sus vecinos, se encontró con imágenes que antecedian lo que estaba por pasar, una suerte de dictamen que el régimen ejercía sobre esos aparatos psíquicos en una elaboración de las consecuencias de exterminio que en ese momento adquiriría la política del aparato de Estado. Jean-Max Gaudillière (2010: 93) dirá que los sueños que recogía Beradt contenían imágenes que buscaban describir la estructura de una realidad a punto de volverse pesadilla, bajo la hipótesis de que hay ciertos momentos de falla en lo social que impiden la inscripción de la objetividad histórica bajo los instrumentos usuales de la representación. Un rol premonitorio cercano le daba Sigfried Kracauer (1985: 14) a las películas, en su famoso estudio sobre el cine de la República de Weimar, donde más allá de

Cine Documental

sus contenidos explícitos se podría leer en aquel un estrato profundo de la mentalidad colectiva y sus tensiones cambiantes que terminan inscritas en las imágenes cinematográficas. Podemos preguntarnos entonces por imágenes, como este sueño, que se anteponen al acontecimiento, estableciendo desde antes su organización básica en lo cotidiano.

Estas reflexiones permiten situar los registros previos al 18 de octubre. Uno de los videos que circularon en redes sociales y medios de comunicación durante esos días corresponde a una de las tantas evasiones masivas en el metro de Santiago, organizadas por estudiantes secundarias. Resulta interesante contraponer uno de estos registros al sueño relatado, en función de sus elementos comunes. El video que analizaremos a continuación tiene diversas versiones en redes sociales, siendo el fragmento elegido uno de amplia circulación.

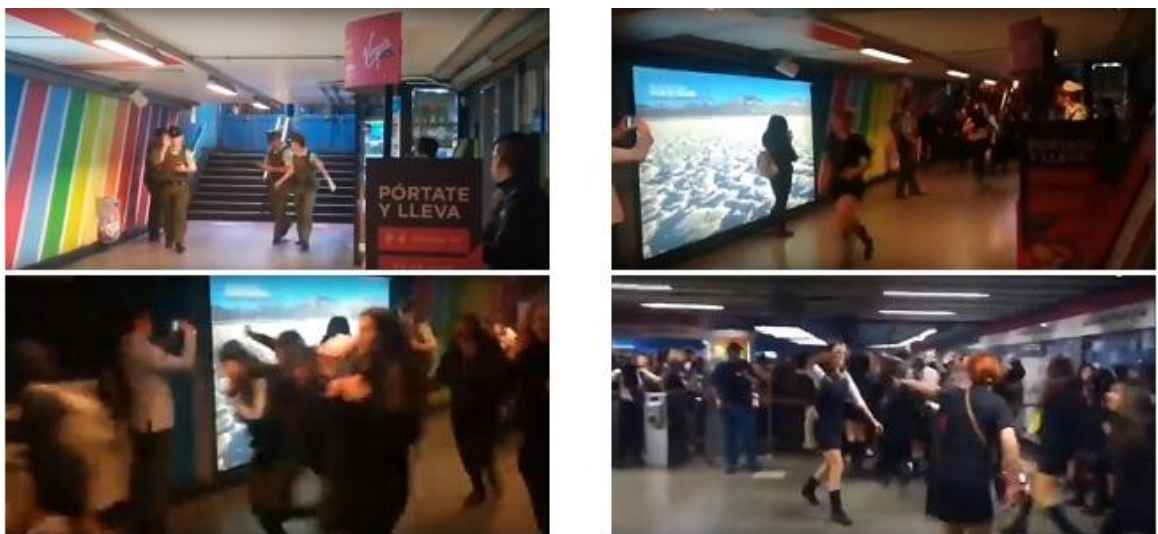


Figura 1. "Evasión masiva en metro de Santiago"

(Mago_deleon, 2019)

Cine Documental

Al inicio vemos un grupo de policías formado frente a una reja metálica que se mueve porque un conjunto de personas está del otro lado intentando ingresar a la estación. Al ceder las rejas, los cuatro policías rompen formación y se empiezan a retirar hacia atrás y hacia la orilla del andén. Las puertas se abren y un conjunto de adolescentes en sus uniformes escolares comienzan a ingresar al metro corriendo, sin interactuar con los policías. Hay otras personas en el andén y algunas levantan sus celulares y graban la acción. Las estudiantes ingresan hasta el sector de la boletería, pasando por las barreras de cobro del pasaje y tomándose ese espacio para iniciar una protesta (fig. 1).

Se trata de un registro ciudadano ampliamente difundido por los medios de comunicación en los días previos al estallido, imágenes en las que el poder no leía ningún peligro. Como la mayoría de los registros de esos días, un teléfono celular graba a la altura de la cabeza, en una toma subjetiva sin otro movimiento de cámara más que un breve seguimiento al grupo. En la secuencia, la cámara no es partícipe de la movilización, quedando en la posición de un testigo lateral. Tal como comenta Jeffrey Skoller (2018: 2) en relación a otros registros similares, se trata de una secuencia en la que la temporalidad del presente predomina, destacando la apertura a la contingencia del evento.

Esta secuencia remite al sueño en tanto ambas imágenes forman parte de un mismo discurso por las posiciones interiores que se repiten en ellas: un objeto de deseo, una trayectoria de acceso, una autoridad que actúa como barrera. Podemos interpretar el registro como una respuesta al material onírico, en un diálogo con el ethos neoliberal cotidiano que se anuncia en aquel. El registro audiovisual le

Cine Documental

da concreción a la barrera autoritaria que impide el acceso, a ciertos servicios en este caso, mostrando que esta barrera puede ser quebrada y que la autoridad no se ejercerá en la medida en que se la desborde.

Donde la autoridad y la restricción quedaban interiorizadas como un silencio, el registro audiovisual, desde la posición testimonial, re-sitúa la mirada en un intermedio, un lugar que no asume el riesgo de la protesta (lugar imposible para una subjetividad culpabilizada, de lo que es signo su quedarse en silencio en el sueño) pero que permite a esta mirada gozar, en cambio, del espectáculo de esos seres juveniles, enérgicos y uniformados, que corren a la ocupación del espacio desplegados en un tiempo presente continuo e impredecible. Se trata de una imagen que ofrece una completitud en torno a lo que le falta a la subjetividad inscrita en lo onírico, una completitud cercana a esa asunción jubilatoria de la que habla Lacan (1985) con relación al estadio del espejo, en un ideal de tomar las cosas con las propias manos, traspasar las barreras.

Estas imágenes ofrecían entonces no un encauzamiento del deseo en un espectáculo imaginario al modo de la publicidad, sino su tramitación para un tiempo posterior, un tiempo que requería la inscripción del encuentro humano en el trayecto cotidiano como apertura política para un testigo (la cámara, todavía como actor no involucrado), previa a la posibilidad de identificarse como parte de un conjunto que pusiera en movimiento lo político.

La masa detiene la rutina

Cine Documental

Para Ágnes Heller (1987: 74), la masa es ese acto de reunirse muchos cuerpos, muchas personas, durante una acción determinada. En la masa, los objetivos e intereses de cada participante pasan a primer plano por ser compartidos, siendo reforzados y sostenidos en el eco afectivo que encuentran en los demás. Así como la historia de las masas puede ser la historia de su representación en los dispositivos mediáticos (Spigel, 2013: 25), la imagen cinematográfica desde sus inicios estuvo atraída por capturarla (Aguilar, 2015: 182).

En Chile, la masa ya venía siendo el objeto de las imágenes de protesta y movimientos sociales, desde películas emblemáticas sobre el proceso de la Unidad Popular, como *La Batalla de Chile* (Patricio Gúzman, 1975-1979), registros sobre las manifestaciones contra la dictadura de Pinochet como *Somos +* (Pedro Chaskel y Pablo Salas, 1985), hasta recientes documentales que abordaron las protestas en el contexto del movimiento estudiantil del 2011, como *De la sala de clases a la lucha de clases* (Renato Dennis, 2016) o *Ya no basta con marchar* (Hernán Saavedra, 2016). Salvando sus diferencias, en todas ellas la marcha ha entregado a la manifestación chilena su representación privilegiada. Ya en estas obras la reunión de muchas personas en un movimiento compartido y una dirección establecida ordena lo que era posible mirar como imágenes de un proceso de movilización.

Si volvemos al esquema que ha sugerido Humberto Giannini, en éste la experiencia de lo cotidiano tiene como eje la trayectoria de una individualidad. Un cuerpo atraviesa un espacio y un tiempo ya configurados, con las certezas de un retorno seguro al espacio domiciliar. En el cotidiano acontecido que intentamos pensar en sus imágenes, pareciera

Cine Documental

que las masas encontradas y detenidas entraron a trancar la rutina de una vida anterior en crisis.

Si bien la historia reciente de las manifestaciones en Chile implica siempre considerar un componente performativo, es decir, modos de producir en el espacio público una negatividad de lo cotidiano, una experiencia fuera de lo común (barricada, flashmob, etc.), algunas de las imágenes que se hicieron con las multitudes durante los primeros meses del estallido indican un modo de mirar que se concentró en una rutina de ocupación intensiva de un lugar junto a la apertura de un reconocimiento en la coordinación de ese proceso de llenado espacial.

Consideremos que el epicentro de la movilización en Santiago de Chile ha sido la Plaza Baquedano, rebautizada durante las manifestaciones como Plaza de la Dignidad. En este lugar (históricamente punto de partida de cualquier marcha o manifestación que, por lo general, se movía hacia La Moneda, la casa de gobierno, colocando al Estado como destinatario de las demandas), las personas han estado juntándose masivamente sin necesariamente marchar. Masivas concentraciones como la del 25 de octubre de 2019, bautizada como "La marcha más grande de Chile" (fig. 2) o una de las intervenciones de *Un violador en tu camino* convocadas por el colectivo feminista *Lastesis*, han sido desarrolladas en este espacio (fig. 3).



Figura 2. "La marcha más grande de Chile" (fotografía de Samir Viveros, 2019)



Figura 3. "Un violador en tu camino" (Matamala, 2019)

Los relatos de la marcha del 25 de octubre enfatizaron la imposibilidad de movimiento: el lugar quedó tan repleto con personas que ya no resultaba posible ni avanzar ni retroceder. En este evento, las imágenes privilegiaron planos aéreos que intentaban capturar en una sola toma la magnitud

Cine Documental

de la reunión, la cantidad de espacio ocupado. A una semana del día de inicio del estallido, esta 'marcha' marcó una cúspide en las manifestaciones e inauguró una ritualidad en la ocupación del espacio de Plaza de la Dignidad. La inconmensurabilidad que inserta la imagen de la reunión masiva desde el plano distante (fig. 2) no nos remitiría a un manejo gubernamental de la población como podría ser la función de esa representación para la mirada policial, sino más bien a una dinámica de inserción imaginaria de la experiencia individual en una experiencia colectiva, a través del intento de domeñar de un solo vistazo la totalidad del encuentro. En la imagen hecha para la mirada de un dios, lo colectivo es reencontrado como un mito posible de habitar.

De allí también que la intervención feminista *Un violador en tu camino* del colectivo *Lastesis* (fig. 3), replicada a nivel mundial, no solo destaque como registro audiovisual por su performatividad, sino por lo que este evento le agregaba al encuentro en términos de una coordinación que la mera aglomeración no poseía. *Un violador en tu camino*, implicando una letra y una coreografía ensayadas de antemano a través de convocatorias para mujeres y sexualidades disidentes, multiplicaba la intensidad del gesto de reunirse a través de la presentación de una reiteración coordinada, marcada además por la fuerza experiencial de la denuncia a la violencia de género. Si la imagen de la gran marcha ofrece un espacio para abrir en lo cotidiano el lugar de la interrupción del trayecto a través de la concentración, la performance feminista le agrega a esa rutinización un plus identificatorio en la coreografía de los cuerpos (Aguilar, 2015: 183), en la posibilidad de asistir a la ruptura de lo cotidiano sostenida por la existencia de un saber previo,

Cine Documental

común y marcado por la posición subjetiva de género, que ordena en este caso esa experiencia.

Podría pensarse que las imágenes de las masas aglomeradas ofrecen una representación que introduce en lo cotidiano una transformación de la calle, otorgándole un valor propio no remitido a un destino de llegada. Un nuevo acervo de conocimiento se abre como actitud natural y abriéndose abre la calle como un espacio no instrumental.

Las imágenes de las masas además remiten a la reunión como ausencia de liderazgos o direcciones. El estancamiento de la aglomeración en la Plaza de la Dignidad no es una confusión (confusión de demandas, confusión de una dirección en la que iniciar un movimiento de exigencia), sino un modo de llenar el espacio que critica radicalmente, en concordancia con lo estructural y lo monumental de las demandas, la posibilidad de dirigirlas a alguna parte que no sea hacia la misma masa, hacia el poder que se sospecha en su capacidad de ocupación del espacio.

De allí que también el consumo en vivo de la imagen de la masa haya adquirido una importancia vital para la movilización, en una necesidad de ponderar lo que estaba ocurriendo sin ser televisado por las emisoras públicas. Harun Farocki (2013: 108), comentando un corte ambiguo en una emisión de la televisión alemana que relataba la noticia de un accidente aeronáutico, plantea que la tarea de las noticias televisivas es traducir continuamente hechos en acontecimientos, pero que también hay hechos que no son fáciles de transmitir y que no todos los hechos se pueden transformar en acontecimientos. La progresiva desaparición en la cobertura televisiva de lo que ocurría en Plaza de la Dignidad da cuenta de que la magnitud de la aglomeración

Cine Documental

sostenida no era capturable para la prensa, en particular para el formato del "en vivo" televisivo y su comentario.

Al contrario, el cartel de Galería CIMA que decía "Canales de tv colgándose a nuestra señal sin autorización" aparecido en medio de una transmisión de la estación privada Canal 13 el 25 de octubre, señalaba ya que la referencia para conocer la situación de la Plaza de la Dignidad eran en ese momento los medios de comunicación alternativos. La transmisión continua y en vivo de la protesta desde dicha galería, ubicada en un edificio con vista privilegiada a la plaza (fig. 4), ofrecía un espacio virtual para asistir y corroborar cierta rutina del acontecimiento¹. Encontrar la plaza llena en la imagen cobraba un valor simbólico, el valor de la reafirmación de un estado de cosas suspendido: en concreto, el desplazamiento vehicular en una de las intersecciones más importantes de la ciudad.

Cine Documental

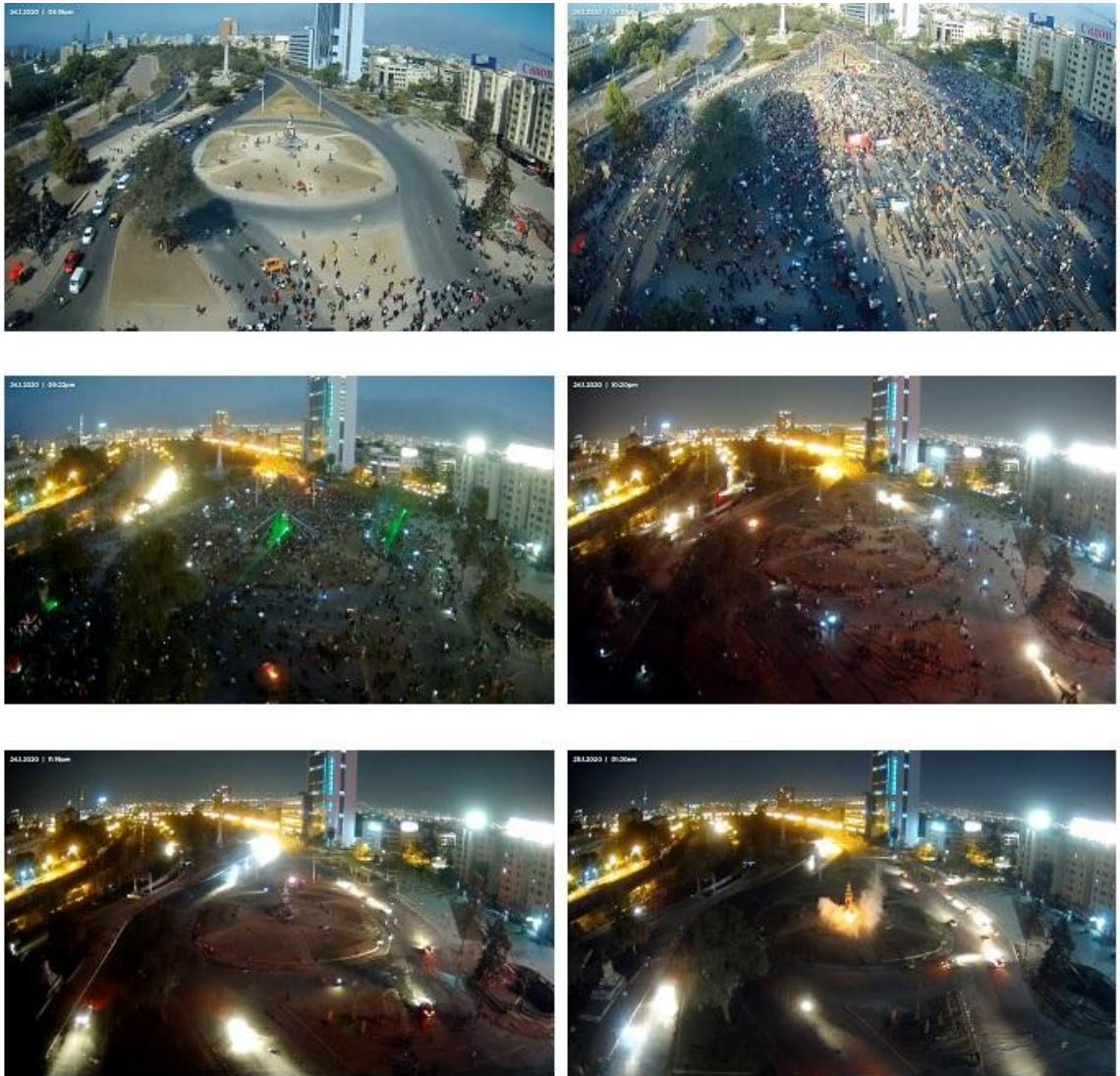


Figura 4. Fotogramas de transmisión n° 2 del 24 de enero 2020
(Galería CIMA, 2020)

El gesto del *streaming* de Galería CIMA, intento de cubrir la totalidad de los hechos, no solo debe remitirnos a un acto de documentación sino a un énfasis en la temporalidad del presente. Dice Jeffrey Skoller (2018: 4) que las imágenes en *streaming*, en tiempo real y con larga duración, le entregan una dimensión ética al registro destacando la materia temporal del evento en curso: el presente se entrega como un continuo flujo de tiempo sin cerrar, que obliga al espectador

Cine Documental

a decidir el sentido de los acontecimientos. Estos registros del presente son contingentes, algo nuevo puede ocurrir o no en cualquier momento. De allí que se oponen a la mirada policial (pudiendo trabajar con imágenes idénticas) en tanto aquellos no producen un saber técnico y cerrado sobre la masa, sino que sostienen su carácter efímero, sin límites, abierto. Por ello, la modificación que estas imágenes de la masa introducen en la vida cotidiana refieren al tiempo libre desde un tiempo muerto, en la experiencia de una masa que no iba a ningún lugar sino a intensificar la afección de su propio encuentro.

Ceguera operativa

Tal como ocurrió en las protestas de Hong Kong de ese mismo año, en Chile la especialización técnica de la resistencia callejera a la represión llevó a la utilización de antiparras balísticas, cascos, escudos improvisados, hondas, piedras y láseres verdes, utilizados estos últimos para cegar a los efectivos policiales. La aparición de láseres con estos fines representa una novedad en el imaginario de la protesta chilena, que estaba acostumbrada a llenar su ocurrencia nocturna con fuego o bengalas. Dos registros de este anochecer de la masa reunida en Plaza de la Dignidad pueden funcionar como plano y contraplano de un mismo mito que abre la imaginación de una victoria posible.

Primero el plano:



Figura 5. Manifestantes usan láseres contra helicóptero policial
(RT, 2019)

La secuencia parte con una toma aérea de la ciudad en medio de la noche. Vemos algunas luces de Santiago desde el aire y escuchamos el sonido de un rotor, que junto al movimiento lateral de la cámara nos hace comprender que se

Cine Documental

trata de un helicóptero (fig. 5). Desde la oscuridad de la ciudad destaca un sector de luces verdes, sus haces se proyectan hacia el cielo de manera azarosa, pero progresivamente empiezan a llenar el campo visual. Pronto las luces verdes dominan lo que la cámara ve, hasta el punto de que no vemos otra cosa que una pantalla verde o una pantalla blanca. Es una secuencia captada desde un helicóptero de la policía chilena. En las redes sociales de la institución, este video es publicado advirtiendo los peligros de la acción de cegar al conductor del vehículo aéreo y las consecuencias legales para quienes sean sorprendidos.

Ahora el contra-plano:

Cine Documental



Figura 6. Manifestantes chilenos derriban dron policial usando láseres (Alex Boge, 2019)

Se trata de un plano general desde un costado de la Plaza de la Dignidad. Es de noche y hay una gran cantidad de gente reunida. Al fondo, un dron sobrevuela por encima de la masa, a la altura de un edificio. De repente, haces de luces verdes salen de la gente y se interceptan en el aire buscando capturar al dron. Hay vitoreo, los láseres persiguen al dron y este empieza a perder altura como si las luces verdes fueran cuerdas que lo tiran hacia abajo. El dron lucha, vuelve a subir un poco, pero las luces no cesan: ahora son muchas más y el dron vuelve a caer. Pierde altura de manera irreversible, la gente empieza a saltar celebrando y el dron desaparece en el horizonte de la masa (fig. 6).

El diálogo que podemos imaginar entre estos dos planos separados nos remite a la explicitación de una batalla por el control de la imagen de la protesta. La imagen policial va a preferir el plano aéreo por su componente estratégico (de Certeau, 1990: XLIX), para planificar la dispersión y control en un espacio urbano y por la posibilidad de perseguir y ubicar a individuos específicos. El mecanismo para producir esta imagen de la protesta es el vehículo aéreo, ya sea tripulado o no tripulado. La imagen de la protesta interesa al ojo del Estado como dato de una vigilancia, una imagen operativa (Farocki, 2013: 153) que organiza una operación técnica en vez de representar un objeto para la contemplación.

El contraplano contesta a la producción de estas imágenes de la gubernamentalidad a través de su sabotaje, el

Cine Documental

enceguecimiento de la imagen operativa. El complemento de las imágenes de lejos enceguecidas son las de cerca, aquella cámara en mano que registra la caída a ras de suelo de la máquina devorada por la masa. De allí que esta tecnología novedosa en la protesta, el láser, inaugure un espacio para una mítica de aproximación, en tanto herramienta para la contestación frente a imágenes que parecen incontestables. Suerte de equivalente a esa transferencia de la conciencia a un organismo mecánico invulnerable que revisa Grégoire Chamayou (2016: 27) a propósito del uso del dron en la guerra, el láser resume la separación entre cámara del dron y masa objetivada, volviendo inoperante la mirada policial y desarticulando en ella la protección que una operación distante ofrece desde un espacio protegido.

Una máquina contesta a otra máquina; una imagen se vuelve imposible por saturación lumínica. Estos registros, especie de habla que enuncia micro-victorias, muestran que la derrota de lo policial se juega en la derrota de su imagen, sus derivas técnicas y su máquina productora. Volvemos entonces al júbilo que cierra el contraplano, donde la masa frente a la máquina se reconoce no como acumulación, contenido ocupacional del espacio detenido de Plaza de la Dignidad, sino como posibilidad de una acción coordinada y colectiva que triunfa frente al control.

Estos registros nocturnos de la protesta guardan un carácter cercano a la ciencia ficción². Es una estética lumínica que nos remite a los relámpagos habitando la imagen dialéctica en Walter Benjamin (2007), imagen donde lo que *ha sido* se vuelve irremediablemente perdido en el mismo instante de su cognoscibilidad. Así, el júbilo de la masa en la derrota del dron sería la alegría frente a algo difícil de

Cine Documental

repetir, pero también la de una victoria que señala la posibilidad de abandonar algo que ya fue: esa vida a la que las imágenes producidas por el dron servían de defensa.

Cierre

He revisado un conjunto de imágenes que han circulado desde el 18 de octubre de 2019 en Chile. Se trataba de preguntarse por la posibilidad de que las imágenes del acontecimiento hagan disponibles aperturas en el trayecto de lo cotidiano. Si Hito Steyerl (2011) plantea que la precariedad de la vida contemporánea se inscribe en imágenes inciertas, cada vez más inmediatas en función de un estado de tensión y alerta intensificado, las que aquí revisamos son documentos abiertos, donde sus direcciones narrativas continúan cambiando en el momento de su registro y en el momento actual. Las salidas y los significados de lo que refieren están por verse, porque en el corto plazo que ha pasado desde el evento central, aun en medio de su movimiento, la ponderación de este efecto será precaria e inestable.

Del mismo modo, los registros que presento pueden resultar banales: fueron producidos en el intento de capturar una memoria breve y compartirla en una instantánea, que, sin embargo, se multiplica y circula en diversas redes y plataformas. Pero si estos documentos son banales, habría que agregar que también la banalidad es un carácter esencial de la vida cotidiana y la inoculación de las imágenes del acontecimiento en aquella cobra allí su valor político, por su posibilidad de abrir en la pequeña historia la gran Historia. Como esas técnicas en las que Guy Debord (1973: 42)

Cine Documental

ponía la esperanza de una liberación de lo cotidiano, el masivo consumo de imágenes durante el estallido social da cuenta de que estas tuvieron un lugar como engranaje en la articulación del movimiento social con el movimiento de la vida. Imágenes consumidas en el espacio doméstico que instalaban, antes de partir, volver o dormir, las posibilidades asignadas ahora a la calle, a los otros, a la transgresión del trayecto.

Todo este potencial de las imágenes se define en la contestación que realizan. De allí que, en primer lugar, vimos cómo ciertas imágenes jugaron los días previos al estallido a contestar ciertos aspectos del ethos neoliberal decantado en la postdictadura chilena, articulado en el respeto silencioso a ciertas reglas autoritarias, por medio de la apertura literal de barreras y la restitución de la potencia política en la identificación con la generación juvenil. Estas primeras imágenes transcurren en el espacio del trayecto, en el metro, ahora interrumpido y apropiado en la ocupación directa por la protesta. Frente a esta primera fisura imaginaria en la subjetividad neoliberal, las imágenes de las masas en Plaza de la Dignidad agregan un énfasis a la interrupción del trayecto, ahora en la calle propiamente tal, que queda suspendida como intermedio y se transforma en el espacio donde puede acontecer una transgresión hecha rutina a través de la permanencia. Finalmente, con la llegada de la noche, las imágenes ennegrecidas del control policial y la imagen del triunfo de la masa instalan la posibilidad de la victoria frente al orden previo a partir de la ocupación y la coordinación, donde lo que parecía incontestable como ojo lejano del gobernante se vuelve contestable.

Cine Documental

A propósito de la narración de la historia y la imposibilidad de introducir el acontecimiento en aquella, Sergio Rojas (1999: 225) comenta que las imágenes pueden colmar un deseo de saber el modo en que ocurrieron los acontecimientos. Cabría agregar que ciertas imágenes habitan y moldean el tiempo presente y representan el acontecimiento ocurriendo en medio de la cotidianidad, no solo intentando domeñarlo y hacerlo disponible a la representación, sino operando una anteriorización del presente, instalando sin previo aviso la caducidad de una forma-de-vida que empuja como nueva tensión en dirección a un porvenir. La instalación de la posibilidad de victoria, el reencuentro con un orden identificatorio como conjunto, y la protesta como tiempo que puede habitar en lo cotidiano, recorren estos videos como imaginarios abiertos y en ello cierta operación de apertura política por las imágenes permanece en acción.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2001), "Forma-de-vida", en *Medios sin fin. Notas sobre la política*, traducción del italiano de Antonio Gimeno, Valencia, Pre-textos, 5-13, primera edición: 1996.

Aguilar, Gonzalo (2015), *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Araujo, Kathya (2017), "Sujeto y neoliberalismo en Chile: rechazos y apegos", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 1 (Junio) (en línea).

Cine Documental

Bégout, Bruce (2008), *Lugar común. El motel americano*, traducción del francés de Albert Galvany, Barcelona, Anagrama, primera edición: 2003.

Benjamin, Walter (1972), "A Short History of Photography", en *Screen*, 13 (1), 5-26, primera edición: 1928 (en línea).

—(2007), "Sobre el concepto de historia", en *Conceptos de Filosofía de la historia*, traducción del alemán de H. A. Murena y D. J. Vogelmann, La Plata, Terramar, 65-76, primera edición: 1942.

Beradt, Charlotte (2019), *El Tercer Reich de los sueños*, traducción del alemán por Leandro Levi y Soledad Nívoli, Santiago, LOM ediciones, primera edición: 1966.

Certeau, Michel de (1990), *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, traducción del francés de Alejandro Pescador, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, primera edición: 1980.

Chamayou, Grégoire (2016), *Teoría del dron: Nuevos paradigmas de los conflictos del siglo XXI*, traducción del francés de Leonardo Eiff, Barcelona, Ned Ediciones, primera edición: 2013.

Debord, Guy (1973), "Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana", en *Textos Situacionistas: crítica de la vida cotidiana*, traducción del francés de Eduardo Subirats, Barcelona, Anagrama, primera edición: 1961.

Cine Documental

Farocki, Harun (2013), *Desconfiar de las imágenes*, traducción del alemán de Julia Giser, Buenos Aires, Caja negra editora.

Flores, Matías (2019), "Cronología de un estallido social", en *Palabra Pública*, 16, 8-9.

Freud, Sigmund (1976), "La interpretación de los sueños (primera parte)", en *Obras Completas. Volumen 4 (1900)*, traducción del alemán de José Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu Editores, primera edición: 1900.

-(1976b), "Más allá del principio del placer", en *Obras Completas. Volumen 18 (1920-1922)*, traducción del alemán de José Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu Editores, primera edición: 1920.

Gaudillière, Jean-Max (2010), "Soñar en situación totalitaria", en *Espacios de tiempo. Clínica de lo traumático y procesos de simbolización*, Roberto Aceituno (ed.), Santiago, Departamento de Psicología, Universidad de Chile.

Giannini, Humberto (1987), *La "reflexión" cotidiana*, Santiago, Editorial Universitaria.

Heller, Ágnes (1987), *Sociología de la vida cotidiana*, traducción del alemán y del italiano de José-Francisco Yvars y Enric Pérez Nadal, Barcelona, Ediciones Península, primera edición: 1970.

Kracauer, Sigfried (1985), *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, traducción del inglés de Héctor

Cine Documental

Grossi, Buenos Aires, Ediciones Paidós, primera edición: 1947.

Lacan, Jacques (1985), *Escritos 1*, traducción del francés de Tomás Segovia, Buenos Aires, Siglo XXI editores, primera edición: 1966.

Rancière, Jacques (2018), "La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria", en *La fábula cinematográfica*, traducción del francés de Carlos Schilling, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 203-219, primera edición: 2001.

Rojas, Sergio (1999), "La visualidad de lo fatal: historia e imagen", en *Materiales para una historia de la subjetividad*, Santiago de Chile, Editorial La Blanca Montaña, 223-248.

Schutz, Alfred, y Thomas Luckmann (2001), *Las estructuras del mundo de la vida*, traducción del inglés de Néstor Míguez, Buenos Aires, Amorrortu editores, primera edición: 1973.

Skoller, Jeffrey (2018), "Idocument police / contingency, resistance, and the precarious present", en *World Records Journal*, 1 (enero), 1-17 (en línea).

Spigel, Lynn (2013), "Las muchedumbres solitarias de la TV norteamericana", en *Masas, Pueblo, Multitud en Cine y Televisión*, Mariano Metsman y Mirta Varela (eds.), Buenos Aires, Eudeba, 18-53.

Steyerl, Hito (2011), "Incertidumbre documental", en *Re-visiones*, 1 (en línea).

Cine Documental

Filmografía

Chaskel, Pedro, y Pablo Salas (1985), *Somos +*, ICTUS (Chile), 15 min.

Dennis, Renato (2016), *De la sala de clases a la lucha de clases*, Cordones Audiovisuales (Chile), 100 min.

Guzmán, Patricio (1975-1979), *La Batalla de Chile* (trilogía), Equipo Tercer Año (Chile) e Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (Cuba), 270 minutos.

Saavedra, Hernán (2016), *Ya no basta con marchar*, Escuela de Cine de Chile (Chile), 71 min.

Fuentes

Figura 1. Mago_deleon (2019), "Evasión masiva en metro de santiago.", Octubre, 20 2019. Video, 1:00 min. (en línea).

Figura 2. Viveros, Samir (2019), "Más de medio millón de personas en Marcha más grande de Chile", en *El Desconcierto* (en línea).

Figura 3. Tejeda, Rodrigo (2019), "Las Tesis en plaza de la dignidad 29-11-2019", Noviembre, 30 2019, Video, 2:28 min. (en línea).

Figura 4. Galeria CIMA (2020), "24.1.2020 2", Enero, 24 2020, Video, 11:54:58 hrs. (en línea).

Cine Documental

Figura 5. RT (2019), "Chilean Protesters Use LASERS Against Police Helicopter", Noviembre, 14 2020, Video, 0:36 min (en línea).

Figura 6. Boge, Alex (2019), "Chilean Protestors Take Down Police Drone Using Lasers", Noviembre, 2020, Video, 0:45 min (en línea).

Notas

¹ Al cierre de este escrito, Galería CIMA continúa transmitiendo lo que ocurre en torno a Plaza de la Dignidad.

² Ello se hizo notar a través de piezas que reúnen estos registros con clásicos del género como *Akira* de Katsuhiro Otomo o con música de *Brazil* de Terry Gilliam.