

EN LA OTRA ISLA

REVISTA DE AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO

INSURRECCIONES

MIGUEL VALDERRAMA ¿QUÉ ES UNA IMAGEN?/LUIS VALENZUELA
ZONAS OSCURAS. LA PROTESTA SOCIAL IMPOSIBLE EN CRÓNICA DE UN
COMITÉ, DE CAROLINA ADRIAZOLA Y JOSÉ LUIS
SEPÚLVEDA/FERNANDA ALARCÓN ¡ESTALLEN, ANIMEN, FUEGO!/CLAIRE
ALLOUCHE NO ELEGÍ SER "GRINGA". NOTAS PARA PENSAR UN LUGAR
DE ESCUTA AL MOMENTO DE ESCRIBIR SOBRE LOS CINES PERIFÉRICOS
DE AMÉRICA DEL SUR/SOFÍA CECCHI RESEÑA DE PUSHING PAST THE
HUMAN IN LATIN AMERICAN CINEMA. DE CAROLYN FORNOFF Y GISELA
HEFFES/NICOLÁS PODHORZER RESEÑA DE EL DESEO DE DESOBEDECER.
LO QUE NOS LEVANTA I. DE GEORGES DIDI-HUBERMAN/ESMERALDA
REYNOLTH LA MIRADA COMO CONCEPTO DE JUSTICIA CRÍTICA DE MI
AMIGO ÁNGEL (SAMI KAFATI, 1962)/
MARIANO VÉLIZ ENTREVISTA A IVÁN PINTO/

NÚMERO 6

MAYO/2022
ISSN 2796-9924



DIRECTOR

MARIANO VELIZ (IAE-UBA)

COMITÉ EDITORIAL

DÉBORA KANTOR (IAE-UBA, IDAES-UNSAM/CONICET)

MARIELA STAUDE (IAE-UBA, UNA)

MATÍAS MARRA (IAE-UBA)

MERCEDES ALONSO (IAE-UBA)

COMITÉ CIENTÍFICO

BEATRIZ TADEO FUICA (UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY)

CLARA KRIGER (IAE-UBA)

DANUSA DEPEs PORTAS (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

DAVID OUBIÑA (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

EDUARDO RUSSO (UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA)

ERIKA THOMAS (UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LILLE, FRANCIA)

IDELBER AVELAR (TULANE UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

JENS ANDERMANN (NEW YORK UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

LAURO ZAVALA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA DE XOCHIMILCO, MÉXICO)

MARCELA CROCE (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

MARÍA LUISA ORTEGA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, ESPAÑA)

MARIANO MESTMAN (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

NADIA LIE (KU LEUVEN, BÉLGICA)

PABLO CORRO (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, CHILE)

TAMARA FALICOV (UNIVERSITY OF KANSAS, ESTADOS UNIDOS)

XIMENA TRIQUELL (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, ARGENTINA)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

DÉBORA KANTOR

CON AUSPICIO DEL INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTACULO (IAE-UBA)

ÍNDICE

DOSSIER

¿QUÉ ES UNA IMAGEN?.....5

MIGUEL VALDERRAMA

ZONAS OSCURAS. LA PROTESTA SOCIAL IMPOSIBLE EN CRÓNICA DE UN COMITÉ, DE CAROLINA ADRIAZOLA Y JOSÉ LUIS SEPÚLVEDA.....15

LUIS VALENZUELA

¡ESTALLEN, ANIMEN, FUEGO!.....25

FERNANDA ALARCÓN

NO ELEGÍ SER "GRINGA". NOTAS PARA PENSAR UN LUGAR DE ESCUTA AL MOMENTO DE ESCRIBIR SOBRE LOS CINES PERIFÉRICOS DE AMÉRICA DEL SUR.....41

CLAIRE ALLOUCHE

RESEÑAS

RESEÑA DE PUSHING PAST THE HUMAN IN LATIN AMERICAN CINEMA. DE CAROLYN FORNOFF Y GISELA HEFFES.....61

SOFÍA CECCHI

RESEÑA DE EL DESEO DE DESOBEDECER. LO QUE NOS LEVANTA I. DE GEORGES DIDI-HUBERMAN.....67

NICOLÁS PODHORZER

CRÍTICAS

LA MIRADA COMO CONCEPTO DE JUSTICIA CRÍTICA DE MI AMIGO ÁNGEL (SAMI KAFATI, 1962).....	71
ESMERALDA REYNOTH	

ENTREVISTAS

A Iván PINTO.....	77
MARIANO VÉLIZ	

¿QUÉ ES UNA IMAGEN?¹

POR MIGUEL VALDERRAMA

EN LA

OTRA ISLA

NÚMERO

6

MAYO DE

2022

Resumen

Este artículo pretende estudiar la relación entre la imagen y el duelo. ¿Qué es una imagen? La pregunta, formulada por el Extranjero en su diálogo con Teeteto sobre la naturaleza del sofista, sirve de punto de partida a una indagación en torno a la imagen, al ser de la imagen. Indagación que se confronta con la herencia platónica para pensar, contra esta herencia, otro pensamiento de la imagen. Un pensamiento atravesado por el duelo, por la semántica del duelo, y por los sentidos contrapuestos y contradictorios que se despliegan en una comprensión de la imagen atravesada por el corte y la mimesis.

Palabras claves: Imagen, duelo, stasis, posición, aposición, Gegensinn, Platón, Freud, Lacan

Abstract

This article seeks to study the relation between image and mourning. What is an image? The question, formulated by the Eleatic Visitor in his dialogue with Theaetetus on the nature of the sophist, serves as a starting point for an inquiry into the image, the being of the image. An inquiry that confronts the Platonic inheritance in order to think, against this inheritance, another thought of the image. A thought traversed by mourning, by the semantics of mourning, and by the opposing and contradictory meanings that unfold in an understanding of the image traversed by cutting and mimesis.

Keywords: Image, mourning, stasis, position, apposition, Gegensinn, Plato, Freud, Lacan

1 “¿Qué es una imagen? forma parte de un trabajo en curso sobre la imagen stasis que será publicado por Editorial Palinodia durante el segundo semestre del presente año.

Se dice que el secreto de la imagen es la castración, que ella no se da sin una cierta falta o sin un cierto exceso. Esta afirmación, que reúne secreto y castración en la imagen, en aquello que la imagen vela en su aparecer, encuentra en Jacques Lacan su referencia más próxima y célebre. En su inscripción primera, el enunciado dicta el propósito de un homenaje, de una despedida que parece rehusarse en el umbral, en la memoria de una palabra que no se puede decir sin lastimar otra vez. Publicado en el número especial 184/185 de *Les Temps Modernes*, el 01 de septiembre de 1961, bajo el título “Maurice Merleau-Ponty”, la colaboración del psicoanalista francés es un texto *in memoriam*, un escrito de duelo que recogiendo sobre sí mismo renuncia a la lógica del homenaje para llevar la palabra más allá de ella, a pesar de ella. El movimiento es doble, pues al tiempo que declara una renuncia al género del homenaje, adelanta una interrogación que no tiene en la palabra su referencia inicial, sino que encuentra en la imagen el medio en que recortar la memoria de una desaparición.

El pretexto declarado por Lacan para tal movimiento no es otro que el último escrito publicado por Merleau-Ponty. Impreso ese mismo año en *Art de France*, “L’oeil et l’esprit” [“El ojo y el espíritu”] sirve al psicoanalista y amigo para introducir la figura de la castración en lo visible, para advertir en ella “lo que no se sabría ver”, “lo que no se podría ver”¹, como si con esas expresiones buscara alojar en el género del homenaje algo de lo que se da a ver sin jamás ser visto, la pizca de una realidad indeterminada cuya identidad no se conoce o no se especifica. Las fórmulas en que la representación se abre a una dimensión autorreferencial en la que lo visible se muestra a sí mismo como visible, como una representación que sostenida en el plano de la representación se abisma en una falta de ver, son fórmulas que anuncian lo que se ve sin verse, lo que es del orden de lo que no se soporta al verse.

Si se ha de reconocer en lo visible el secreto de la castración, si se ha de advertir en este texto de duelo, en este escrito *in memoriam*, un testimonio de lo que se pone en juego o movimiento en una teoría de la imagen, es por lo que anuda en el homenaje las figuras de la *imago* y de la máscara fenomenológica, de la amistad y la hostilidad, de la identificación y el deseo de separación. Estas figuras del anudamiento adelantan en la imagen, en las palabras que parecen anticiparla, un *duelo*, una relación que se constituye en medio del conflicto y la muerte, haciendo de la imagen aquello que bajo la figura del amigo y del enemigo se expone como violencia originaria, como “guerra inadmisibile contra uno mismo”².

Amistad y enemistad se encuentran así íntimamente ligadas a la lengua de la guerra como lengua de duelo, al punto de confundirse y casi identificarse con ella, en una forma que no es del todo ajena a la manera en que Lacan se identifica con la *imago* de Merleau-Ponty, con la imagen de un otro que ha perdido la guerra contra sí mismo.

1 Jacques Lacan, “Maurice Merleau-Ponty”, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 175-184 [p. 183].

2 La expresión es de Tucídides, y es retomada por Nicole Loraux a partir de la traducción de Denis Roussel del texto tucidideano para la edición de Gallimard, publicada bajo el título de *La Guerre du Péloponnèse* en la colección “Folio classique” el año 2000. Cf. Thucydide, IV, 71, 1. Para la referencia y comentario del pasaje, véase, Nicole Loraux, “L’inadmissible guerre contre soi-même”, *La tragédie d’Athènes. La politique entre l’ombre et l’utopie*, Paris, Seuil, 2005, p. 38 y ss. Las traducciones castellanas consultadas del pasaje en cuestión no ofrecen un equivalente traslaticio de la expresión usada por la helenista francesa.

Que el objeto de esa guerra este desde siempre perdido, y que ese traumatismo organice una definición de lo político donde el hecho primario y determinante sea la enemistad, es menos importante que el hecho que la imagen sea anunciada por una palabra que es palabra de duelo, representación enduelada del amigo y el enemigo. Esta identificación en duelo de la imagen hace de ella un campo de fuerzas atravesado por la *stasis*, por ese vocablo de origen griego que inscribe en su superficie los rasgos singulares de la discordia, la sublevación, la insurrección y el disturbio, al mismo tiempo que reconoce en esos mismos rasgos propiedades comunes a la fijeza, la estabilidad, el levantamiento y la posición. Rasgos sin los cuales no se constituiría ningún estado de situación, ningún principio de estatalidad o representación.

El término *stasis* contamina la imagen, introduce el movimiento y la posición en los esfuerzos destinados a determinarla. Determinación doble, contradictoria, que se advertirá cada vez que se intente identificar aquello que la imagen presuntamente es, y que hará de toda pregunta por la imagen el pretexto de una disensión, de una separación, de una disputa que no podrá organizarse sin recurrir a una teatralidad bélica, a estrategias de mimetismo, movilización y aniquilamiento. Comentando el sentido problemático que la lengua griega reconoce en la *stasis*, la helenista francesa Nicole Loraux ilustrará en los nombres de Tucídides y Platón las posiciones que se encuentran en diálogo y tensión en el vocablo. Así observará en su ensayo sobre el *Cratilo*, que mientras para el historiador la *stasis* no conoce otro nombre que la sedición, un vuelco en la ciudad pensado mediante la categoría del movimiento [*kinesis*], para el filósofo, en cambio, que ha de enfrentarse a la doctrina heracliteana de la *coincidentia oppositorum*, la *stasis* señala la posición y pasa por ser la designación canónica de la inmovilidad. Por medio de una lectura atenta y cuidadosa del lugar de la *stasis* en la estrategia de diálogo, lugar determinado por una apropiación neutralizadora del significado del vocablo, Loraux advierte que interesarse por la función de la *stasis* en el *Cratilo* equivale a interesarse por algo así como un contrasentido, un *Gegensinn*³.

El vocablo invita, en otros términos, a pensar conjuntamente la posición inmóvil y el movimiento, el escándalo de un “movimiento inmovilizado” [*kinesis stasimo*], el acto imposible “de mirar a la vez hacia adelante y hacia atrás”⁴. El contrapunto establecido por Loraux entre Tucídides y Platón da lugar a un juego de contrasentidos, de sentidos contrarios, que se inscribe en el lenguaje haciendo de cada nombre el lugar de una relación quiasmática, el índice de una especie de frente de guerra interno que, imposibilitado de penetrar en el enemigo, instala en la propia lengua la paradójica unidad que caracteriza la insurrección simultánea de las dos mitades de un todo⁵.

El quiasma de la *stasis* es el quiasma de un pensamiento de la imagen atravesado por una problemática que se enuncia de modo radical en el duelo, en ese pensamiento de la suspensión y la caída que se habilita a través del paso de una guerra desatada en lo propio, en la impropia propiedad de lo propio. De este pensamiento de la imagen pareciera no apartarse Lacan en su homenaje a Merleau-Ponty. Casi no es necesario recordar que el escrito *in memoriam* consagrado al amigo desaparecido se verá reafirmado

3 Nicole Loraux, “Cratyle à l’épreuve de stásis”, La tragédie d’Athènes, op. cit., pp. 109-123 [p. 110].

4 Platón, *Cratilo*, 428d8.

5 Platón, *Sofista*, 255a-b. Asimismo, Nicole Loraux, “Le lien de la division”, La cité divisée. L’oubli dans la mémoire d’Athènes, Paris, Payot, 1997, pp. 90-120 [esp. pp. 102-106].

tres años más tarde, en el seminario de 1964⁶, mediante una extensa explicación crítica desarrollada con motivo de la publicación de *Le visible et l'invisible*, escrito póstumo de Merleau-Ponty impreso ese mismo año al cuidado de Claude Lefort⁷. Retomando una expresión que Lacan utiliza en el seminario, en la sesión del 19 de febrero, y que sirve de introducción al detallado comentario del libro, se podría decir que no es mero azar⁸ que la confrontación del psicoanalista con el filósofo se de a partir de la publicación de dos textos póstumos, de dos textos de duelo que giran en torno a la imagen, al problema que se desata en la imagen, en tanto pregunta por el ver y pregunta por la imagen. Tampoco lo es que Lacan adelante una interrogación de la imagen que se sirve de la posición, del mimetismo y de la diferencia al momento de confrontarse con Merleau-Ponty. Esta interrogación, que recuerda el procedimiento militar de captura narrado por Platón en el *Sofista* bajo la figura del avance de un frente de combate en territorio enemigo⁹, no solo advierte de una incursión militar, de una guerra que Lacan precisará bajo el término de “guerra humana”, sino que además da cuenta de una cierta comprensión de la imagen atravesada por la *stasis*, por una disensión interior que descubre en la sintaxis del duelo un medio en el que expresar una lógica de la identificación del amigo y del enemigo que está lejos de organizarse por referencia a la figura o la identidad de un otro.

Una indagación de la imagen orientada por la cuestión del ser de la imagen se impone principiar por la mediación de aquella otra que se nombra oscuramente en la figura del enemigo, en los procedimientos de captura, neutralización y aniquilación de un otro que se presenta primeramente como un otro interior, como disensión interior. Esta otra indagación se adelanta enmascarada en una retórica de la guerra, en una economía de la guerra que encuentra en el *Sofista* un punto de condensación ejemplar de una tradición de pensamiento que no deja de identificar en Platón y el platonismo el nacimiento de la teoría de la imagen¹⁰. La referencia al movimiento y la detención, al ser múltiple que se enseña como “enemigo de sí mismo”¹¹, sirve de indicación en el diálogo a una determinación de la imagen que no puede ser aprehendida sin referencia a los procedimientos de guerra y captura, al teatro bélico que organiza el modo de la interrogación. En este sentido, al elevar la imagen a punto de comparación paradigmático

6 Seminario publicado diez años después, al cuidado de Jacques-Alain Miller. Véase, Jaques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

7 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

8 La expresión usada por Lacan para introducir el comentario de Merleau-Ponty es: “Ce n’est point ici simple hasard”. Véase, Jacques Lacan, “La schize de l’oeil et du regard”, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., pp. 65-74 [p. 68].

9 Procedimiento evocado en el *Sofista*, y que refiere a un frente de combate constituido por una formación en línea que penetra en territorio enemigo. Véase, Platón, *Sofista*, 235b10. El procedimiento militar recordado por Platón es descrito en Heródoto, *Historias*, III, 149; VI, 31.

10 De la extensa bibliografía, cito, a modo de ejemplo, Horst Bredekamp, “El fundamento del acto icónico de Platón”, *Teoría del acto icónico*, trad. Anna-Carolina Rudolf Mur, Madrid, Akal, 2017, pp. 23-28; Emmanuel Alloa, “Entre la cosa y el signo: la hybris de la imagen”, *La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales*, trad. Niklas Bornhauser, Santiago de Chile, Metales pesados, 2021, pp. 27-84; Carlos Másmela, “La concepción de la imagen en el *Sofista*”, *Dialéctica de la imagen. Una interpretación del *Sofista* de Platón*, Barcelona, Anthropos, 2006, pp. 47-83; Maria Villela-Pettit, “La question de l’image artistique dans le *Sophiste*”, Pierre Aubenque (dir.), *Etudes sur le Sophiste de Platon*, Napoles, Bibliopolis, 1991, pp. 53-90.

11 Platón, *Sofista*, 243a.

de la pregunta filosófica por el ser, Platón no hace más que introducir la *stasis* en el ser de la imagen, desplazando la indagación filosófica en torno al no-ser por otra de raíz imaginal sobre el estatus ontológico de las imágenes. En efecto, al intentar responder a la pregunta planteada por el Extranjero sobre “qué es una imagen”¹², Teeteto junto con introducir en la misma definición de imagen la tesis de que el no ser está entrelazado con el ser mediante una insólita combinación¹³, hace visible, además, una estrategia militar que no solo conduce el curso de la indagación, sino que contamina toda la problemática de la imagen, haciendo de ella una figura de la disensión. El uso mismo del vocablo *stasis* por parte del Extranjero tiene por función introducir la división en el ser uno de la imagen¹⁴. De igual manera, la utilización de la expresión *epallaxis*,¹⁵ de innegable acento bélico, e inadvertida por los principales traductores y comentaristas en castellano del *Sofista*, que traducen la expresión como “cambio vertiginoso” (Néstor Luis Cordero), “entrecruzamiento” (Antonio Tovar), o “intercambio de palabras” (Juan David García Bacca), apunta a destacar que en rigor tan solo son posibles dos posiciones en un campo de batalla, posiciones que se comportan simétricamente una respecto de la otra. Emmanuel Alloa, comentando este pasaje, observa que la expresión *epallaxis* es homérica y describe el vaivén de la cuerda bélica, la fortuna de la guerra. Expresión que los editores latinos renacentistas de la *Iliada* traducen como *alternatio*, y que resume el vértigo de la posición en combate, la extrema movilidad y detención que afecta a las partes de un todo¹⁶. El *Sofista*, en otras palabras, expone una “batalla inacabable” (según la expresión homérica utilizada por Platón)¹⁷, que al mostrar la imagen como algo no-unitario tanto como algo no-deficitario, llega a la afirmación extraña de que la imagen pertenece al mismo tiempo al mero no ser y al puro ser.

La actual revisión y reformulación de este conocimiento paradójico de la imagen, permite justamente no solo advertir la fuerza de las imágenes, la fuerza icónica que hace de ellas un “ser vivo” capaz de interactuar con el espectador o espectadora¹⁸, sino avistar además en esta misma revisión y reformulación el índice de una disensión propia al ser de las imágenes, el develamiento de una guerra interior que compromete la unidad imaginal de las imágenes, haciendo de estas seres inmersos en una guerra sin principio ni fin.

En razón de los atributos contradictorios que Platón advierte en la imagen, en esa determinación de la imagen que la aprehende como *stasis*, puede adelantarse la observación de que la imagen está en el centro de toda stasiología, de todo pensamiento de la guerra, de la guerra civil y del duelo. Pensamiento atravesado por la inmovilidad y el movimiento, por la posición y la aposición, por la división y la unidad, por el ser y el no ser. La definición de la imagen ofrecida por Teeteto en el *Sofista* tiene así el mérito de explicitar una división en la unidad del ser de la imagen. División que las interpretaciones establecidas del diálogo describen como una paradoja, pero que no es más que el anuncio

12 Platón, *Sofista*, 240a7.

13 Platón, *Sofista*, 240c.

14 Platón, *Sofista*, 228a4.

15 Platón, *Sofista*, 240c4.

16 Emmanuel Alloa, “El carácter atópico de la imagen”, *La imagen diáfana*, op. cit., p. 35.

17 Antonio Tovar, “Introducción” a Platón, *El sofista*, edición bilingüe, Madrid, Instituto de Estudios políticos, 1970, p. VII.

18 Horst Bredekamp, “El acto de habla y el acto icónico”, *Teoría del acto icónico*, op. cit., p. 36.

de una disensión en la vida de las imágenes.

La simbología de la revuelta, de la sedición y de la disensión se introduciría en el orden mismo del ser imaginal, dividiéndolo y enfrentándolo consigo mismo, agujereando aquello que se presenta como apariencia, fenómeno o manifestación.

Aprender esta doble determinación de la imagen, leer correlativamente en la *stasis* el paradigma político imaginal de un tiempo que ya no se identifica con las nociones modernas de historia o de presente histórico, obliga necesariamente a examinar en la imagen aquello que hace de ella no una imagen de guerra sino la guerra misma, la puesta en acto de una hostilidad que amenaza con perder toda identificación con el enemigo, con aquello que definía una determinada relación de amistad y enemistad, de reconocimiento de fuerzas enfrentadas a partir de un principio basado en la posibilidad eventual o real de distinguir una hostilidad *exterior*. Bajo la figura del enemigo, pensada en un movimiento de autoidentificación que no rechaza la hipérbole de lo absoluto y de lo verdadero, se reconocería, en efecto, la imposibilidad de un principio de demarcación *interior* al ser de la imagen, principio que anudaría el vínculo de semejanza y desemejanza que despunta en el *Sofista* en la cripta de la *stasis* o de una stasiología imaginal.

La idea de una iconología política, aprehendida como una iconología posthistórica, obliga no solo a distinguir entre guerra, guerra civil y guerra natural, figuras a partir de las cuales la modernidad de la imagen reparte la divisoria entre *stasis* y *polemos*, sino que, atendiendo a la misma naturaleza imaginal del conflicto, a aquello que se puede identificar como el duelo o el combate de las imágenes, obliga además a apuntar una escenificación de la imagen del yo, y del yo de la imagen, en tanto imagen del otro enclavada en esa cripta que vela y desvela la imagen en las formas inauditas de la guerra civil, del duelo y la disensión. La referencia a la castración que introduce Lacan en la imagen tiene así la función de introducir la negatividad en el ser de la imagen, haciendo de ella un ser que no siendo en cierto modo es, desatando en la imagen una stasiología, una guerra interna a su nominación.

Barbara Cassin, a propósito del lugar que ocupa la referencia al *Sofista* en la enseñanza de los seminarios, ha sostenido que Platón es el alter ego oficial de Lacan¹⁹. Esta identificación de Lacan con Platón se redobra en el homenaje póstumo que Lacan brinda a Merleau-Ponty, duplicando en espejo la relación del sofista con el filósofo, abismándola en una sobreidentificación que observa en la imagen, en la cuestión de la imagen, y acaso en el narcicismo de muerte que despunta en la imago de las imágenes, un problema que no cesa de no escribirse, que no cesa de no escribirse ahí donde la imagen trae a presencia aquello que en el inconsciente no puede inscribirse y que remite al duelo, al trabajo de duelo. Refiriéndose a los presocráticos, Lacan mismo transcribirá este problema bajo el término de ciframiento, de lo que siendo del orden del síntoma y de lo que se ve demanda sin embargo una retirada de la mirada, un desplazamiento²⁰.

Sin duda, estos no son los únicos sentidos asociados a la *stasis* de la imagen, a lo que se podría llamar la fuente griega de las imágenes. Lacan lo sabe con el saber del síntoma, es decir, con un saber que sirviéndose del rodeo o de la actualidad de la sofística, tomando de la palabra aquello que se enuncia como obstáculo o desquiciamiento de la

19 Barbara Cassin, "La présence du sophiste à notre époque", Jacques le sophiste. Lacan, logos et psychanalyse, Paris, EPEL, 2012, pp. 47-78 [p. 57].

20 Jacques Lacan, "Introduction à l'édition allemande des Écrits", Autres Écrits, Paris, Seuil, 2001, pp. 553-559 [p. 558].

verdad, no hace más que servir de protección o principio a una operación de ciframiento de la que las imágenes no son ajenas.

El *Gegensinn*, el sentido contrario o antitético mentado por Loraux al momento de abordar la *stasis* que contamina todo principio de nominación en el *Cratilo*, es también aquí el de las palabras que buscan dar cuenta de la imagen, de la naturaleza de las imágenes, de una naturaleza que las exhibe como una especie de tumoración o enfermedad que no cesa de inscribirse en el cuerpo propio del ser.

La referencia al *Gegensinn* permite advertir no solo que no es posible transcribir la *stasis* griega en la *seditio*, la *secession* o el *bellum civile* latino²¹, que la traslación automática o maquinal de *stasis* por guerra civil constituye una limitación de lo que resuena en suspensión en el vocablo griego como contrasentido o sentido contrario de las palabras. La referencia al vocablo germano para denotar la tensión que despunta en la *stasis* entre agitación y detención, entre unidad y división, es una referencia que se quiere pacificadora, acaso un principio de inmunización contra una violencia que toca a las puertas de la propia casa, y que referida al *oikos*, la familia y la diferencia de los sexos no hace más que testificar de un movimiento inmovilizado en medio de la *polis*, la erección de una posición que no deja de pensarse en la figura del quiasma, de ese espaciamiento a que da lugar la *epallaxis*, la actividad vertiginosa de dos partes que al mismo tiempo son una en el campo de batalla.

Gegensinn, trasladado al castellano en las expresiones de “sentido contrapuesto”, “sentido antitético” o “sentido contradictorio”, es el vocablo que escoge Sigmund Freud al momento de dar cuenta de la significación de las palabras primitivas y de su vínculo con las categorías de oposición y contradicción en el trabajo del sueño. En efecto, “Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas” [*Über den Gegensinn der Urworte*]²², es la denominación que el padre del psicoanálisis da a una reseña aparecida en 1910, en el *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschung*, y que tiene como objetivo comentar el estudio que el lingüista Carl Abel publicara en 1884 bajo un título homónimo²³. Estudio que tomando por testimonio arqueológico la antigüedad de la lengua egipcia, advierte que en ella se encuentran un considerable número de palabras con dos significados, cada uno de los cuales designa exactamente lo contrario del otro. Cabe advertir que la referencia a la paleonimia de las palabras sirve a Freud para pensar la función de la negación en el inconsciente y, a través de ella, el juego de sustituciones y superposiciones a que da lugar la rítmica de dos estados ni siquiera enumerables que se ordenan de acuerdo a la relación del deseo con lo negativo. Retomando una tesis ya anticipada en trabajos como *La interpretación de los sueños* (1900) o *Tres ensayos de la teoría sexual* (1905), según la cual los pensamientos oníricos tienen una notable predilección por componer los opuestos en una unidad o figurarlos en idéntico elemento, de modo que en el sueño no parece existir la contradicción o la oposición, Freud observa

21 La referencia obligada para esta distinción sigue siendo el artículo de Paula Botteri, “Stasis: le moc grec, la chose romaine”, *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 4, núm. 1, 1989, p. 87-100.

22 Sigmund Freud, “Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas”, *Obras completas*, vol. XI, edición, comentarios y notas de James Strachey, traducción José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1986, pp. 143-153.

23 Carl Abel, “Über den Gegensinn der Urworte”, *Sprachwissenschaftliche Abhandlungen*, Leipzig, Verlag von Wilhelm Friedrich, 1885, pp. 311-342.

la preeminencia del mismo recurso figurativo a prescindir de la negación en las lenguas más antiguas conocidas. Citando ampliamente el trabajo de Abel, la reseña se da a la tarea de traer al presente los tesoros de la lengua egipcia. Actualizando esa “reliquia única de un mundo primitivo”, la lectura invita a concebir “el patente absurdo de que la palabra *stark* (fuerte) en la lengua alemana significara tanto *stark* como *schwach* (débil); que el sustantivo *Licht* (luz) se usara en Berlín para designar tanto *Licht* como *Dunkelheit* (oscuridad); que un ciudadano de Munich llamara *Bier* (cerveza) a la cerveza, mientras que otro empleara la misma palabra para referirse al agua: si tal se imagina, se tendrá una idea de la práctica a que habitualmente se entregaban los antiguos egipcios en su lengua. [...] En vista de este caso y de otros muchos parecidos de significado antitético, no puede haber ninguna duda de que por lo menos en una lengua existió una multitud de palabras que designaban una cosa y lo contrario de esa cosa al mismo tiempo”²⁴.

Dando vueltas en torno al *Gegensinn der Urworte* de Abel, Freud observa que para la comparación del trabajo del sueño resulta instructivo advertir igualmente que en latín *altus* puede significar “alto” y “profundo”, *sacer* puede aludir a un ser “sagrado” y “maldito”, *without*, que literalmente en inglés puede leerse como “sincon”, expresa la partícula “sin”, y en el orden de las secuencias sonoras de la lengua el egipcio antiguo enseña que las palabras pueden invertir su ordenación fónica tanto como su sentido, de manera tal que, por ejemplo, si la palabra alemana *gut* fuera egipcia podría querer decir además de “bueno”, “malo” y sonar *tug* además de *gut*. Inventariado el conjunto de casos que provee el estudio de las *Urworte*, reconocida la importancia del *Gegensinn* para el estudio de la oposición, la contradicción, la negación y la represión en el trabajo de sueño, el psicoanalista no se atreve a circunscribir el conjunto de explicaciones que el comparativista berlines expone al momento de explicar la peculiaridad de estas palabras primitivas, le basta con señalar que en el trabajo del sueño las inversiones más profundas se dan en el material figurativo. “Aquí ya no son letras, sino imágenes la secuencia que se trastoca”²⁵.

De igual manera, la fuente griega del concepto de imagen es un *Gegensinn*, cuya definición no se da más que a través de un empleo polémico del vocablo *stasis* por parte de Platón. Las formas del asedio, de la operación militar, de la redada y de la captura, los cambios vertiginosos de posición, la identificación y diferenciación con un otro interior o exterior, forman parte de una problemática más general que encontraría en la mimesis y el corte su determinación primaria. El sentido contrario, el contrasentido, la antítesis que anima la imagen daría cuenta así menos de una *Ur-bild* que atestiguaría de un momento de transición figural, que de una relación quiasmática sin la cual las imágenes no tendrían lugar. Pensar la división, el dos en el uno y el uno en el dos, es pensar la *stasis* de la imagen según la figura retórica del quiasmo. Al menos, en el modo de una imagen que piensa la imagen en la superposición de una doble violencia, de una disensión que superpone la cuestión de la posición y la aposición, de la detención y el movimiento, con aquella otra que por economía se asocia a la suspensión del dos en el uno, o del uno en el dos.

En otras palabras, la fidelidad a la fuente griega de las imágenes obliga a recordar

24 Sigmund Freud, “Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas”, Obras completas, op. cit., p. 148.

25 Ibid., p. 152.

que para hablar de *stasis* sería necesario inventar una lengua que no sea romana²⁶, una lengua atrapada en el *Gegensinn* de las palabras, en la prótesis de sentidos en la que la significación busca abrirse paso hacia lo real, al duelo inscrito y no inscrito en los nombres y en las imágenes.

La declaración no vuelve solo a inscribir la *stasis* en la memoria de la lengua, no vuelve solo a recordar que cada acto de habla, que cada nominación, es un acto de guerra, sino que reactualiza al mismo tiempo en el seno de la lengua, en ese lugar tenido por propio, natural o familiar, una disensión en las palabras mismas. La imagen de la lengua atravesada por una guerra interior, por la imposibilidad de distinguir en la lengua misma un orden interno y otro externo a la significación, se impone por sobre aquella que reconoce en la lengua el medio con que llevar la guerra fuera de casa. Atendiendo a esta dificultad, que transfigura *polemos* en *stasis*, Tucídides observó en el libro III de la *Historia de la guerra del Peloponeso* que en la guerra civil se modifican los significados habituales de las palabras, pasando la audacia irreflexiva por valiente lealtad al partido, la prudente cautela por cobardía enmascarada, la medida por disfraz de felonía²⁷. Esta advertencia, propia a un modo de razonamiento historiográfico que se ejerce en la moderación de los vencedores, tiene el mérito de reconocer en la guerra civil un desorden de significación que es común al desorden de las imágenes, a los modos en que la presencia de las imágenes parece anunciar una disensión al interior del ser. Disensión que suspende, en primer lugar, el uso común de las palabras “guerra”, “guerra civil”, “guerra familiar”. Disensión que en su misma agitación mezcla *polemos* y *stasis*, y que al suspender la comunidad de sentido que se da a la tarea de separar y distinguir una realidad de otra, introduce en la *stasis* el fantasma de lo indivisible, de la unidad.

Stasis en el lugar de *polemos*, *stasis* como figura del quiasmo que identificándose con la separación, el corte y la división, introduce un valor doble, contradictorio, indecible en la sintaxis de la imagen. Valor que encripta un duelo, un juego de significaciones incompatibles y complementarias la doble escena de su representación.

La semántica del duelo, que es semántica de pérdida y confrontación, batalla imaginal que pone en movimiento una imposibilidad de ver en la imagen, es igualmente la semántica de la oración fúnebre, modelo paradigmático sobre el que se erige el sentido de la democracia²⁸. La elegía, el lamento, se confunden con el clamor de la guerra, con una idea y exaltación de la democracia en tanto práctica de justificación de una comunidad política que tiene en el duelo, y en la imagen de duelo, su referencia primera, y que al identificarse con ella busca desesperadamente la reunión en la separación, como si girando sobre sí misma desencadenara todos los sentidos posibles del duelo y de la imagen, de una imagen de sí y del otro que se busca conjurar por medio de un movimiento de neutralización y participación. Atendiendo a esta semántica de sentidos contrapuestos, no habría que desestimar la respuesta que Carl von Clausewitz dio a la pregunta: ¿qué es la guerra? “En lugar de enunciar una definición literaria y petulante de la guerra —apunta el autor de *Vom Kriege*—, habría que ir directamente al corazón del

26 Observa Nicole Loraux: “para hablar de la stásis habría que inventar una lengua que no sea romana. Quiero decir: que pudiera evitar el pasaje obligado por la noción de ‘guerra civil’, a la que, a falta de un término más apropiado, recurrí y recurriré”, La cité divisée, op. cit., p. 105.

27 Tucídides, III, 82.

28 Juan Pablo Arancibia, “Tragedia y democracia griega: el in-fortunio de la stásis”, Revista de filosofía, vol. 77, Santiago de Chile, 2020, pp. 19-39.

asunto: el duelo. La guerra no es más que un duelo a gran escala. La guerra se compone de innumerables duelos”²⁹.

Volver sobre una escena de duelo, sobre el lamento fraternal de Lacan ante la muerte de Merleau-Ponty, es volver sobre ciertas palabras que hoy han perdido toda su fuerza de significación al momento de designar aquello que se identifica tranquilizadamente con las nociones modernas de política y democracia. Nociones que recubren otras nociones que se abrevian en las de soberanía, guerra y guerra civil.

Abrir una indagatoria en torno al conjunto de estas nociones supone necesariamente un ejercicio de extrañamiento interior; una especie de íntimo exterior que permita revisar manifestaciones artefactuales que se imponen a la vista en forma de estallidos, revueltas o levantamientos. Esta práctica de una intimidad crítica encuentra en la imagen el medio en que pueden traducirse las cuestiones entreabiertas en la pérdida de significación moderna de la política y la democracia. La imagen, la cuestión de la imagen, aprehendida a través de la cuestión de la *stasis*, introduce la paleonimia, la necesidad estratégica de pensar la imagen a partir del sentido antitético de antiguas palabras, de viejos nombres. El quiasmo de la imagen, ahí donde la forma del quiasmo adelanta un entrecruzamiento y un ciframiento imaginal, es el de una disensión que se da a leer en significaciones contradictorias (continuidad y discontinuidad, interior y exterior, identidad y diferencia, posición y aposición, unidad y división, movimiento y detención, vida y muerte).

En este sentido, la imagen de Lacan comentando los textos sobre la imagen que ocuparon el último periodo de la actividad filosófica de Merleau-Ponty, es menos una imagen de consolación de una escena filosófica de raíz europea, que una imagen que se arriesga en la estela de un duelo que no renuncia a examinar las condiciones y consecuencias de la identificación del amigo y del enemigo que se cifra en la imagen. Imagen de una escena imaginal que gira sobre sí misma, de un umbral trópico que desdibuja toda referencia anterior; y que en una relación imposible vuelve una y otra vez sobre la imagen, sobre esa distinción que se interrumpe en el ser de la imagen, y que aquí se introduce por medio del duelo de la *stasis*.

Miguel Valderrama (Instituto de Filosofía, Universidad Diego Portales)
miguelvalderramac@hotmail.com

Historiador. Doctor en Filosofía, mención estética y teoría del arte (Universidad de Chile). Investigador adjunto al Instituto de Filosofía de la Universidad Diego Portales. Desde su fundación integra el equipo editorial de la revista de cultura Papel Máquina. Entre otros libros ha publicado, *Antonio Gramsci. Artes del retrato* (2021), *Sublime histórico* (2021) y *Prefacio a la postdictadura* (2018).

29 Carl von Clausewitz, “What Is War?”, *On War*, ed. y trad. Michael Howard y Peter Paret, Princeton, Princeton University Press, 1989, pp. 75-89 [p.75]. La edición original se publicó en alemán, en 1832, bajo el título de *Vom Kriege*.

ZONAS OSCURAS. LA PROTESTA SOCIAL IMPOSIBLE EN CRÓNICA DE UN COMITÉ DE CAROLINA ADRIAZOLA Y JOSÉ LUIS SEPÚLVEDA POR LUIS VALENZUELA

Dark areas. The Impossible Social Protest in *Crónica de un comité*,
by Carolina Adriazola and José Luis Sepúlveda

Resumen

Este artículo busca analizar el documental *Crónica de un comité* de Carolina Adriazola y José Luis Sepúlveda, a partir de la disputa del territorio político y público neoliberal, en el cual el sujeto social residual tiene escasas posibilidades de reparar la muerte a manos de carabineros (policía). En este contexto, la protesta encuentra escasa potencia y posibilidades de sostenerse como forma de vida política en torno a la justicia social. En torno a esta discusión se proponen dos objetivos. El primero, analizar las formas y los modos de vida neoliberales, los cuales devienen en acciones de sujetos residuales que disputan el territorio político. El segundo, analizar la protesta social como búsqueda de justicia y futuro. Se plantea, entonces, que estas tensiones y dispositivos se sitúan y despliegan en una territorialidad neoliberal, la cual convoca espacios periféricos, tanto en su especificidad como en su totalidad, articulando un presente difuso entre el residuo (pasado) y el futuro.

Palabras claves: residuo, futuro, neoliberalismo, protesta social, cine chileno.

Abstract

This article intends to analyze the documentary *Chronicle of a Committee*, by Carolina Adriazola and José Luis Sepúlveda, from the dispute of the political territory and the neoliberal public, in which the residual social subject has scarce possibilities to redress the death at the hands of police agents. Within this context, protest has little power and few possibilities of remaining as a form of political life regarding social justice. Two objectives are proposed in relation to this discussion. First, to analyze both forms and manners of living in neoliberal contexts, which derive into in actions from residual subjects disputing the political territory. The second one is to analyze social protest as a means to search for justice and a future. It is proposed, then, that these tensions and devices take place and are deployed within a neoliberal territoriality, which summons the presence of peripheral spaces, both in their specificity and their totality, articulating a hazy present between the residue (the past) and the future.

Key words: residue, future, neoliberalism, social protest, Chilean cinema.

1. Este proyecto forma parte del Proyecto Fondecyt Regular, N°1211970, Residuo y futura-bilidad. Imaginación y territorio en la novela y cine en Chile. 1981-1920, del cual soy Investigador responsable.

1. La protesta en el documental en Chile

Una definición simple de la protesta, sitúa su origen en el malestar y en la necesidad de disentir. Esa misma acción deviene hacia o desde una acción colectiva, que, en el análisis de Mario Garcés, “reúne a la gente para actuar a favor de sus quejas, esperanzas e intereses compartidos” (34), lo que permite “a los individuos reconocerse como miembros de una colectividad” (39). Garcés, en *El despertar de la sociedad. Movimientos sociales*, articula las bases de un movimiento social en una acción conjunta, la cual “se constituye desde la sociedad civil, o desde lo social, para hacer visible el malestar y diversas demandas al Estado y sus instituciones o representantes, o a un oponente en la propia sociedad civil” (10). De este modo, encontramos en el movimiento social una cadena de acciones que derivan, pronto, en “alguna forma de organización y redes de organizaciones sociales, así como de recursos culturales e identitarios que se irán modificando según se desenvuelve la propia acción colectiva” (Garcés 45), lo que desemboca en vínculos y complicidades de otros colectivos sociales que, como comenta el mismo Garcés, en Chile siempre encuentran eco en los estudiantes, la juventud, en general, como base concreta para sostener tal organización.

La protesta, o movilización social, encuentra ecos importantes durante el siglo XX chileno. La novela *Subversivos*, de Nicolás Vidal, publicada el año 2020, recupera ecos de los movimientos sociales de los años treinta y cuarenta. La novela *Hijo de ladrón*, de Manuel Rojas, deja ver una escena importante de la movimientos sociales y huelgas, en la primera mitad del siglo XX. Por su parte, *Sumar*, de Diamela Eltit, escenifica una gran marcha que pareciera estar en el origen del malestar del estallido social de 2019 en Chile:

Una marcha múltiple, la más numerosa del siglo XXI. Una gesta inusual de nosotros, los ambulantes, porque tomamos una decisión radical en nuestras vidas, avalada solo por nuestro ingenio. Es que ya estamos absolutamente cansados de experimentar toneladas de privaciones. Hastiados de los golpes que nos propinan las oleadas de desconsideración y de desprecio” (Eltit, 18).

Me desvío hacia la literatura porque, literaria o cinematográfica, incluso “real”, toda movilización social implica una puesta en escena, una performática que, parafraseando a Judith Butler, nos dice: “nosotros, el pueblo”. En esa línea, una movilización, múltiple, de sujetos cansados, muestra y enuncia desde el cuerpo.¹

La protesta social no es una instancia separada de lo que podríamos denominar política de Estado. En nuestro pasado reciente, el golpe militar en Chile, en 1973, dio paso a la instalación del modelo económico neoliberal que desplegó una economía de mercado hasta el día de hoy. Para Luis E. Cárcamo-Huechante, en *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*, hay actores variados en el entramado del mercado: “La elite militar y tecnocrática chilena, de un modelo resuelto y resolutivo, a partir de 1975, pondría en acción el modelo

2. En otro artículo desarrollo este tema, performatividad y protesta en el cine y novela en Chile y Argentina.

de libre mercado en las pasarelas del sórdido y humeante escenario chileno post-Golpe. Se trata entonces de la ‘aplicación’ de un modelo que —en la singularidad de su *performance*— se tornó excepcional” (17). Actores y *performance* de un modelo que despliega un modo de vida como política propia del modelo. El disenter y el malestar sociales, acallados y reprimidos en primera instancia por la dictadura, alcanza un lugar público en los años ochenta, con masivas manifestaciones, las que pueden ser vistas, por ejemplo, en los archivos audiovisuales de *Teleanálisis* y en los documentales *Actores secundarios* (Pachi Bustos y Jorge Leiva, 2008) y *La ciudad de los fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2006). La vuelta a la democracia en los años noventa, acalló, o atenuó, cualquier forma de protesta social, porque se instaló la idea de un bienestar social amparado en la bonanza económica del primer lustro de la década (Chile era el tigre y el jaguar de Latinoamérica, en referencia al imaginario asiático). No obstante, la crisis asiática del año 98 y la detención de Pinochet, además de incipientes manifestaciones en contra de la APEC, pusieron de manifiesto cierto malestar social finisecular. Las dos primeras décadas del siglo XXI en Chile trajeron consigo una sostenida movilización colectiva, la protesta escolar, universitaria, ecologista, de AFP, feminista, social que se da durante estos años, encuentran un espacio audiovisual en los documentales: *Ciudad de papel* (Jorge Garrido Barros y de Claudia Sepúlveda, 2007), *El vals de los inútiles* (Edison Cajas, 2013), *ANDHA Chile* (Enrique Veloso), *Ya no basta con marchar* (Hernán Saavedra, 2016), *Tres instantes un grito* (Cecilia Barriga, 2013), *Propaganda* (Colectivo MAFI, 2014), y *Si escuchas atentamente* (Nicolás Guzmán, 2015).

El punto más alto es el estallido social de octubre de 2019, en el que, pareciera, convergieron diversas formas de malestar social. Se trata de una amplia producción documental de protesta o de movilizaciones sociales, la cual, según Iván Pinto, revisa “problemas en relación con las políticas de la subjetividad, el neoliberalismo y el clima político post 2011”, en torno a ejes como “la posibilidad del disenso y la propuesta de una política expuesta de los cuerpos y las intimidades” (372), pero también en el marco de un cine social de sujetos residuales, cuya parte descartada es resignificada o “termina por resignificar el territorio en las películas chilenas recientes en forma de sujeto o comunidad desechados, entramando su complejidad y riqueza del espacio y de la visualidad que cruzan sus operaciones y materialidades, transitando hacia lo legible como ejercicio que inscribe y escribe sobre los territorios, marcando el devenir y porvenir de los personajes” (Valenzuela).

Sin embargo, a diferencia de este grupo de documentales, *Crónica de un comité* surge como movilización menor, aunque cargada de elementos sociales similares, y se erige como una “radiografía social y rabiosa” (Pinto 375), a partir del asesinato de Manuel Gutiérrez, a manos del cabo Millacura de Carabineros. El documental aborda, en palabras de Iván Pinto, “las condiciones de vida” del Comité por la justicia Manuel Gutiérrez, “formado a partir del asesinato de Manuel Gutiérrez (por su hermano Gerson y su vecino y activista Miguel Fonseca) en el marco de las políticas securitarias promovidas por el ministro del interior Rodrigo Hinzpeter durante el primer gobierno de Sebastián Piñera” (272), pero, sobre todo, a partir de la impunidad con la que carga la libertad del cabo Millacura. Se trata de un comité político menor, en tanto escaso impacto y redes sociales y políticas. El crimen de Manuel Gutiérrez deja en evidencia un modo de asimilación del modelo neoliberal, el cual se proyecta en la continuación de las políticas económicas y de

otras herencias tales como las formas policiales de represión de la manifestación pública y la impunidad, en el caso de Manuel Gutiérrez. El documental pone de manifiesto una fuerte tensión entre la libertad y la autoridad, la primera, como dicotomía y paradoja opuesta planteada por el neoliberalismo, la cual no da las mismas garantías de vida libre a todos los ciudadanos; y la segunda, la cual se encuentra segura en el contexto señalado y cuya permeabilidad se hace imposible, debido a que, como sostiene Kathya Araujo, su lugar está preservado: “El lugar de la autoridad se reconoce. Incluso más: la autoridad se espera, se llama, se celebra. La autoridad se necesita y se respeta” (Araujo 22), por lo cual, lo problemático no es su debilitamiento, es su “ejercicio” (Araujo 23), el cual imposibilita la acción del subordinado. Se trata, entonces, de un documental que presenta una protesta menor, aunque no desconectada de lo que sucede en el centro de las políticas de Estado de la época.

2. El neoliberalismo. Formas y modos de vida

El neoliberalismo adopta una particular relación con la protesta, en tanto reducción de espacios de movilidad para esta. Verónica Gago y Cecilia Palmeiro, a partir de la lectura de Wendy Brown, sostienen que el neoliberalismo no es solo “econominización”, también implica “inversiones afectivas” (10), los cuales derivan en un neoliberalismo conservador, el que “apuesta así al shock como fármaco para desmovilizar la protesta social” (10). Tal tensión encuentra eco en la lectura en torno a las formas y modos de vida que desarrolla Diego Sztulwark, para quien, en *La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*, el neoliberalismo se erige como una “forma de capitalismo particularmente totalitario”, como “devenir micropolítico del capitalismo”, cuyo interés radica en los “detalles mismos de los modos de vivir”, la organización de la intimidad de los afectos (Sztulwark 61). El modo de vida, manera maquinal de vivir en relación con el mercado, se da en oposición a la forma de vida y, por consiguiente, a la manera de cuestionamiento o pregunta que desvía la norma, mediante la politización del síntoma (64) y su vínculo con la sintomatología neoliberal. Las formas y modos de vivir o habitar el mundo repercuten, en el caso chileno, en los ajustes y desajustes que conforman al sistema neoliberal que atraviesa la dictadura y que se sienta cómodamente durante la transición concertacionista de la Nueva Mayoría y el mandato de Sebastián Piñera terminado en 2022. Quienes pueden decir algo en este espacio común neoliberal, según Jacques Rancière, en *El reparto de lo sensible estética y política*, asumen la política, referida “a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (20), en relación con el “reparto de lo sensible” ranceriano, ese “sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas” (Rancière 2014, 19). Sin embargo, este común implica modos de vida maquinales que expulsan la posibilidad de cuestionar el reparto o pensar una forma de vida.

En la línea de la forma de vida que cuestiona o la política en cuanto competencia para poder ver y decir, surge, según Judith Butcher, la acción conjunta como una “forma de poner en cuestión a través del cuerpo aspectos imperfectos y poderosos de la política actual” (17), como es el caso colectivo de la “asamblea”, —pienso en el “comité” menor

del documental de Adriazola y Sepúlveda, igualmente, Butler se abre a las diversas posibilidades: “las protestas se expresan por medio de reuniones, asambleas, huelgas, vigili- as, así como en la ocupación de espacios públicos” (18)— que desafía al propio “capitalismo o al neoliberalismo”, en el caso de Chile “contra la destrucción potencial de la educación superior” (Butler 18), y su proyección posterior de octubre de 2019. La idea de poner en cuestión la política central a través del cuerpo —los cuerpos enuncian en la marcha: “nosotros, el pueblo”— encuentra eco en la pregunta que permite tensionar los modos y las formas de vida y pensar en “cómo llevar una buena vida en medio de una mala vida” (214). Se trata de una acción colectiva por sobre una individual: “Si existe lo que podríamos llamar dos vidas —mi propia vida y la buena vida, entendida como una forma social de la vida—, entonces la vida de uno está implicada en la otra. Y esto significa que, cuando hablamos de las vidas sociales, nos estamos refiriendo a la manera en que lo social atraviesa lo individual, o a cómo se establece la forma social de la individualidad” (Butler 214-5). Vemos, así, una forma imbricada en la que lo social implica lo individual, como sucede en *Crónica de un comité*, tal vez, con menos posibilidades de lograr desafiar al neoliberalismo. En ese sentido, la protesta menor del documental cuestiona el “reparto de lo sensible ranceriano” y proyecta establecer una forma de vida, por medio de los cuerpos colectivos, mínimos, no obstante, embiste con la máquina que genera modos de vida.

Entre estas dos vidas o entre los matices que oscilan los modos y las formas de vida, se cruza uno de los bastiones más complejos del neoliberalismo: la libertad como posibilidad. A partir de la lectura que hace Karl Polanyi en 1944, David Harvey da cuenta de algunas perspectivas de la libertad neoliberal, en rigor, la presencia de dos tipos de libertades, una buena y otra mala, que, si bien tienden a simplificar el problema, logran dar luces del mismo. En ese sentido, por un lado, la mala está vinculada a la “libertad para explotar a los iguales, la libertad para obtener ganancias desmesuradas sin prestar un servicio conmensurable a la comunidad” (43), mientras que la buena, lo estaría, en tanto economía de mercado, a la libertad de conciencia, de expresión, de reunión, de asociación, entre otras. En este marco, el neoliberalismo ofrece, según Harvey, derechos y libertades a un grupo social en desmedro de otro, digamos, más vulnerable, a partir de lo cual se pregunta: “¿Cómo es, entonces, que el ‘resto de nosotros’ hemos aceptado con tanta facilidad este estado de cosas?” (45). La libertad neoliberal, entonces, despliega una libertad que juega a la apariencia de dar derechos y oportunidades, sin embargo, cierra los caminos para expresar, por ejemplo, cualquier tipo de disenso. Wendy Brown sostiene que la “racionalidad neoliberal” al hacer desaparecer los “poderes sociales” desactiva cualquier posibilidad crítica, por lo que, los “reclamos críticos” son solo “llo- riquesos inofensivos sin fundamento” (58). De este modo, continúa Brown, el “ataque a lo social” por parte de la “razón neoliberal” actúa de forma consecuente como faceta propia del neoliberalismo “para construir poder corporativo, legitimar la desigualdad, y lanzar un nuevo ataque frontal contra lxs integrantes más vulnerables de la sociedad” (58).

3. Territorio, comunidad e individuos

El trabajo cinematográfico y documental de Carolina Adriazola y de José Luis Sepúlveda, compuesto por *Mitómana* (2009), *Crónica de un comité* (2014) y *Harley*

Queen (2019) —incluyo también por estética y contenido a *El pejesapo* (2007), dirigida por Sepúlveda, con la asistencia en dirección y producción de Adriazola— identifica y escenifica problemas claves que enuncian y lo emparentan con el cine social. Para el crítico y guionista Gonzalo Maza en *El pejesapo* se evidencia el dilema del “problema social como problema del cine”, sin temerle a la “poética como salida posible ante el acorralamiento de hacer cine social” (105). La poética como punto ciego que los realizadores buscan iluminar con ficción o retóricas performáticas que intentan comprender el lugar conflictivo y vulnerable de sus protagonistas. Por su parte, Pablo Corro considera que *El pejesapo* “es una fábula, una *antibindungsroman*, o antinovela de formación, pero también una antiodisea” (194), lo que deriva en una poética de lo social que Adriazola y Sepúlveda replican en sus otros trabajos, en los que el relato social exagera el malestar, la tragedia y la imposibilidad del futuro. Por ejemplo, hacia el final de *Mitómana* una cámara muestra a la protagonista y a una niña con un fondo que mezcla una suerte de basural clandestino con un campo con vacas pastando, superponiendo dos formas territoriales que desembocan en un proyecto inviable que impide pensar en formas de vida alternativas a los modos de vida. El malestar de ambas, sumado al paisaje y el territorio, son los residuos del sistema y modelo neoliberal. Por su parte, en *Harley Queen*, exageran la tensión social de los espacios abiertos y cerrados de una población marginal, Bajos de Mena, al sur de la ciudad de Santiago. Espacios cerrados reforzados centrípetamente en el departamento y las salas de ensayo y de baile. Luego, el drama y la tragedia se apoderan de la escena e imposibilitan el éxito de sus proyectos. Si bien en *Harley Queen* se dejan ver ciertos esbozos de protesta social, feminista, en la protagonista, y en la forma de relación de la comunidad con las autoridades y la prensa después de la tragedia, esta se diluye por falta, tal vez, de peso político de la protagonista y de la comunidad.

En general, el cine social de Adriazola y de Sepúlveda no permite pensar ni vislumbrar una utopía social, lo que se plasma concretamente en *Crónica de un comité*, sobre todo por el entorno que lo rodea. Esto coincide con lo planteado por Iván Pinto, para quien “Sepúlveda y Adriazola se ocupan de las zonas más oscuras de la democracia chilena. Buscan, más allá de toda fachada, exponer las contradicciones sociales en el sistema, abogando por aquellos “cuerpos que importan” en el contexto de un neoliberalismo que ha reproducido las diferencias sociales y las exclusiones políticas” (368). Zonas oscuras y contradictorias que derivan en una “política”, de este documental, “subversiva” que muestra, denuncia y asume “la irreductibilidad del conflicto social.” (368). Adriazola y de Sepúlveda trabajan sobre las bases de vidas cuyas formas no logran desarticular los modos de vida capitalistas y neoliberales. Vidas encuadradas por planos generales y conjuntos que buscan la comunidad y la ciudad; y planos cerrados (primeros y primerísimos primeros planos), que enfocan los rostros de los protagonistas y de quienes conforman la red que buscan urdir para encontrar justicia. Por su parte, Adriazola y Sepúlveda, repiten con sutileza, el gesto de ruptura de la linealidad temporal, diluyendo y desconociendo la secuencia de esta, con un seguimiento de la cotidianeidad que rodea a Gerson, pero sin remarcar la estructura de una crónica que busca recuperar la cadena de hechos y el tiempo de estos.

La construcción del espacio público en *Crónica de un comité* se articula desde una territorialidad política que combina, por un lado, lo familiar y lo barrial —la población

en la que surge y se organiza el comité—, con, por otro lado, lo público central, afuera del territorio en el que vive y muere Manuel Gutiérrez. El comité se funda como parte de la infrapolítica comunitaria, una acción política acotada al borde de lo individual o del colectivo a medio camino. Erigida desde el empeño que impregna Miguel Fonseca y su madre, para ayudar a Gerson Gutiérrez y su familia, la que no se convence de politizar la muerte desde su hijo. El territorio, entonces, ocupa un rincón de la ciudad, la Villa Jaime Eyzaguirre, en la actual Villa Los Jardines, en Grecia con Avenida Américo Vespucio, en el límite entre las comunas de Macul y Peñalolén, al oriente de la ciudad de Santiago, por debajo de las comunas de mejor posición económica. Un territorio con escaso impacto en lo que se podría denominar como centro de las políticas estatales, es escenificado con iluminación nocturna que enfatiza la zona oscura que se quiere mostrar. La lógica barrial nocturna y oscura, expuesta a partir de una imagen sombría, porosa y precaria, en ese sentido, carga con la imposibilidad del sujeto subalterno, el “miedo subalterno”, de poder alcanzar la justicia. Se vislumbra la forma de vida, pero impera el modo, el cual impone sus términos neoliberales. Se muestra, entonces, la impotencia frente a la autoridad, es decir, la no potencia hacia el futuro, en rigor, no llega la luz. ¿Qué pasa si alguien mata a Millacura o a un hijo de un político? Se pregunta Rosa Carrillo, la madre de Manuel. La respuesta es obvia, caería todo el peso de la ley. Desde esa base, la madre no cree en la justicia ni tampoco en la política de la protesta, por lo que no quiere marchas en el centro, porque él no estudiaba ni vivía ahí. Una lectura territorial impediría que la familia se perciba como parte de un centro, como parte de un territorio que no sea el que habitan, sin posibilidades de acceder a la justicia. Esto llevaría a Rosa Carrillo a no creer en la justicia, porque esta no llega a su barrio.

A contrapelo de la escena nocturna barrial, Gerson y Miguel buscan ser visibilizados en instancias mayores —iluminadas por los focos de las instituciones políticas—, como la visita al Congreso en Valparaíso, en donde se reúnen con diputados como María Antonieta Saa, Ximena Vidal y Felipe Harboe, este último, también ex subsecretario del interior; la participación en el escenario de una manifestación cerca del Mercado Central, con la vocería de Camila Vallejo, y la intención de Gerson y Miguel de llamar la atención de los medios de comunicación. La protesta en el Paseo Ahumada, que muestra un plano conjunto con buena convocatoria de manifestantes, exacerba el lema de la búsqueda de justicia: “ya van a ver, todas las balas se van a devolver”, grito que mezcla la petición de justicia con la búsqueda de venganza o justicia social, pro el descrédito de la justicia oficial. La estrategia de visibilizar la causa está en manos de Miguel, quien continuamente planifica los movimientos del comité por el barrio y la ciudad, por las distintas instituciones políticas y mediáticas, busca sacar de la oscuridad y del anonimato la causa de Manuel Gutiérrez.

En esa línea, la “existencia massmediática de las actuales sociedades de mercado” (Cárcamo-Huechante 26), hace eco del cruce entre mercancía e imágenes que proponía la sociedad del espectáculo debordiana, y queda reflejada en la visita que realiza Gerson al programa de televisión *Mentiras verdaderas*, del canal privado La Red. En este, Gerson expresa ciertas contradicciones propias entre el gesto de mostrar el caso de su hermano y las acciones que este podrá realizar en el futuro. Dice fuera de cámara televisiva, que lo atienden y le sirven una bebida en un set de televisión porque se le murió su hermano, que va a poder estudiar en la Universidad, porque se le murió su hermano. Recuerda

que hace unos días intentó escribir en Facebook un mensaje: “Estoy a punto de cumplir uno de mis grandes sueños, pero me faltas tú para compartirlo contigo”. Sin embargo, después de escribirlo borra el mensaje entendiendo la paradoja, porque si estuviera su hermano, no habría sueño. Esta contradicción es la que los medios buscan para mostrar. Por un lado, se trata de una forma massmediática de pensar las acciones cotidianas, una “creciente espectacularización y complejización de la vida ciudadana en el sistema de libre mercado” que elimina “de modo radical algunas formas en beneficio de otras” (Cárcamo-Huechante 26). Por otro, emerge una dualidad temporal que lleva a Gerson a pesar en la tragedia del pasado, y buscar justicia, no obstante, este último se manifiesta impotente, sin potencia, con escasa posibilidad en el futuro.

Miguel Fonseca, por su parte, estoico en su trabajo social solitario, cuál Sísifo del presente, afirma estar cansado, pero feliz, después de realizar un acto en homenaje a Manuel: “a la gente del sector le gustó la actividad, hay identidad con el comité”, enfatiza. Valida, incluso, la reacción ante la acción policial. Sin embargo, tras esa felicidad, se esconde un quiebre entre el Comité (Miguel y su mamá) y la familia de Gerson que busca la justicia divina. Miguel dice que Gerson, su gran aliado, es el último en la jerarquía familiar, lo que exacerba el lugar menor del comité. El primero es el padre, que no aparece en el documental hasta el final, cuando increpa a Carabineros y camina empujando la silla de ruedas de Gerson. Luego la madre, que, desde el comienzo, expresa su pesar y confusión en torno a la muerte de su hijo. La vulnerabilidad del proyecto comité, encarnado por Miguel se evidencia en dos escenas finales centradas en él. En la primera escena, en su habitación, habla con convicción de la justicia que busca. La cámara no lo enfoca a él, sino que a su sombra. Habla muy bajo, con convicción, pero su voz baja denota cierta baja en la fuerza política del comité. Observamos y escuchamos una suerte de espectralidad no corporal o una proyección visual platónica de búsqueda del conocimiento, en este caso de justicia. La sombra y la voz baja son asumidas como proyección simbólica de algo que ya no está, el cuerpo. En la segunda escena, Miguel consulta al Tarot cómo les va a ir en la causa. Es decir, deja de lado la vía política para alcanzar la justicia, para entregarse a la posibilidad de anticipar el devenir del presente en el futuro. No hay lucha ni proceso, solo el deseo de conocer lo que viene. Así la lectura del tarot, gesto ni profano ni cristiano, ni divino ni terrenal, es una acción que revierte el deseo político inicial, tal vez, como signo de la esperanza política perdida y devenida en una esperanza esotérica. Presente, dicen las cartas, es esperanza, lo que lleva a pensar en la caja de pandora; luego, en la causa judicial convergen los “locos”; no hay frutos (emperatriz a la inversa); futuro, a favor el juicio; consejo, el ahorcado, tranquilo. “El destino está a nuestro favor”, concluye. Sin embargo, los hechos no dicen lo mismo.

4. Conclusiones

La protesta menor de *Crónica de un comité* evidencia el cuestionamiento ranceriano del “reparto de lo sensible” a través de la búsqueda de justicia. Entiende, así, como sostiene Butler, que lo social atraviesa lo individual y lo individual se establece como forma social, sin embargo, los cuerpos colectivos de Gerson y Miguel, mínimos en el marco de una gran política de omisión de subalternidades residuales, no consiguen revertir la máquina neoliberal y estatal que genera modos de vida. De esta manera,

Crónica de un comité “fracasa en su intento por entrar en el centro mediático y político, y enfatiza su repliegue en el margen” (Valenzuela), la protesta social se hace imposible como forma de vida crítica o en cuanto horizonte social. Se clausura toda forma de vida que critique o cuestione el poder central.

La clausura del tiempo futuro para el comité se sustenta en un presente cuya escena cinematográfica, que tiende a la escasez de luz y a una imagen imperfecta, precaria y sombría, bloquea el horizonte de vida de Gerson y Miguel en una territorialidad residual resultante de los procesos políticos de neoliberalización. El traspaso de la injusticia individual, el asesinato de Manuel a manos de un carabinero, al relato colectivo, la idea de buena vida o búsqueda de una forma de vida, no consigue su objetivo, exacerbando un presente y futuro difusos. Carolina Adriaola y José Luis Sepúlveda consiguen escenificar la imposibilidad y la derrota de la búsqueda de justicia como eco de las derrotas sociales que también trabajan en otros documentales. Muestran las contradicciones al interior de la familia, escenifican la falta de apoyo por parte de la autoridad, revelan el insustancial compromiso de los medios de comunicación y exponen la falta de compromiso social y, de haberlo, la forma en que este se diluye. La crónica de un comité es la secuencia de un tiempo que no ofrece posibilidades, el tiempo neoliberal de la protesta social mínima e imposible.

EN LA

OTRA ISLA

Bibliografía

NÚMERO

6

MAYO DE

2022

- Araujo, Kathya (2016). Miedo a los subordinados. Una teoría de la autoridad. Santiago: Lom.
- Brown, Wendy (2020). En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Tinta limón.
- Butler, Judith (2017). Cuerpos aliados y lucha política Hacia una teoría Hacia una teoría performativa de la asamblea. Buenos Aires: Paidós,
- Butler, Judith. (2014). “Nosotros, el pueblo”. Apuntes sobre la libertad de reunión. ¿Qué es un pueblo? Santiago de Chile: LOM, pp. 41-60.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. (2007). Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fine del siglo XXI. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Maza, Gonzalo (2010). “José Luis Sepúlveda y Carolina Adriaola. Películas de mierda raras que nadie se interesa ver”. Eds. Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza. El Novísimo Cine Chileno. Santiago: Uqbar.
- Corro, Pablo (2013). Retóricas del cine chileno: Ensayos con el realismo. Santiago: Cuarto propio.
- Eltit, Diamela (2018). Sumar. Santiago: Seix Barral.
- Gago, Verónica y Cecilia Palmeiro (2020). “Palabras previas. Arruinar el neoliberalismo”. En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente, por Wendy Brown. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Tinta limón, pags. 9-14.
- Garcés, Mario (2012). El despertar de la sociedad. Movimientos sociales. Santiago: Lom.
- Harvey, David (2015). Breve historia del neoliberalismo. Madrid: Akal.
- Pinto, Iván (2019). “Imágenes que importan: movimientos sociales, malestar y

neoliberalismo en documentales chilenos post 2011". Revista de Humanidades 39: 349-378. Disponible en: https://repositorio.unab.cl/xmlui/bitstream/handle/ria/8162/Pinto_Imagenes-que-importan-movimientos-sociales.pdf?sequence=1&isAllowed=y
Rancière, Jacques (2014). El reparto de lo sensible estética y política. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Rojas, Manuel (2016). Hijo de ladrón. Santiago: Zig-Zag.

Sztulwark, Diego (2019.). La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político. Buenos Aires: Caja Negra

Valenzuela, Luis (2022). "Residuo, comunidad y futuro. El primero de la familia y otras escenas del cine chileno reciente". Santiago: La Fuga / Metales pesados.

Vidal, Nicolás (2019). Subversivos. Santiago: Sudamericana.

Luis Valenzuela (Universidad Andrés Bello, Chile)

luisvalenzuelaprado@gmail.com

Luis Valenzuela Prado es Doctor en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile, escritor, profesor e investigador en la Universidad Andrés Bello (Chile). Ha publicado artículos de investigación y crítica en cine y literatura, en torno a dos líneas de investigación, una, sobre retóricas del espectáculo en el cine y narrativa de Chile y Argentina recientes, y sobre residualidad y futuro en la narrativa y cine en Chile. 1980-2020. Actualmente, desarrolla el proyecto de investigación Fondecyt Regular Residuo y futuro. Imaginación y territorio en la novela y cine en Chile. 1980-2020.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

¡ESTALLEN, ANIMEN, FUEGO!

POR FERNANDA ALARCÓN

Burst, cheer, fire!

Resumen

Un modo de hacer, mostrar y pensar el cine, y una coyuntura se encuentran. Se interrogan, dialogan, se rozan. Unx de lxs que está detrás de las imágenes y que le encanta jugar a animar los archivos es Niles Atallah -aquí además traza varias alianzas, con un grupo de estudiantes que filmó las calles durante las protestas de 2019 y que intervino manualmente, cuadro a cuadro, lo filmado; y con la cantante Camila Moreno. La coyuntura es compleja, intensa y múltiple: el estallido social y el movimiento feminista en Chile. Propongo algunas reflexiones en torno a dos materiales hermanos, el cortometraje colectivo Archivos del estallido (2019) producido en el taller de animación OjoChile dirigido por Niles Atallah y el videoclip Hombre (2020) dirigido por Moreno y Atallah, realizado con muchos de los mismos videos del taller, junto con una variedad de materiales fílmicos y filmaciones de protestas feministas. Desde la contextualización y el diálogo de estas dos breves piezas audiovisuales que dibujan, colorean, rayan y re-ensamblan el estallido-social, propongo atender a cómo los registros de manifestaciones de acción colectiva frente al uso de la fuerza violenta, muestran, como sugiere Judith Butler, recursos para hacer frente de otra manera. Esto es, a través de los gestos y la acción, mediante redes, intervenciones e intercambios que redefinen estéticamente la política, recuperar la imaginación para cambiar la historia.

Palabras clave: audiovisual contemporáneo, feminismos, archivo, animación, estallido social chileno.

Abstract

A way of making, showing and thinking cinema, and a conjuncture meet. They question each other, dialogue, rub against each other. One of those behind the images and who loves to play at animating the archives is Niles Atallah - here he also traces several alliances, with a group of students who filmed the streets during the 2019 protests and who manually intervened, frame by frame, what was filmed; and with the pop singer Camila Moreno. The conjuncture is complex, intense and multiple: the social outburst and the feminist movement in Chile. I propose some reflections around two sister materials, the collective short film Archivos del estallido (2019) produced in the OjoChile animation workshop directed by Niles Atallah and the video clip Hombre (2020) directed by Moreno and Atallah, made with many of the same videos from the workshop, along with a variety of filmic materials and footage of feminist protests. From the contextualization and dialogue of these two short audiovisual pieces that draw, color, scratch and re-assemble the social outburst, I propose to attend to how the records of manifestations of collective action in the face of the use of violent force, show, as Judith Butler suggests, resources to cope in another way. That is, through gestures and action, through networks, interventions and exchanges that aesthetically redefine politics, recovering the imagination to change history.

Keywords: contemporary audiovisual, feminisms, archive, animation, Chilean social outburst.

1. Retrato sonoro de una mujer en llamas

¿*Fake news*? En un comienzo parecía un chiste, algo demasiado exagerado como para ser real. O demasiado cercano a la parodia, a la caricatura. ¿Cómo puede ser que se filtre un audio de la esposa del presidente el mismo día en que estalla la revuelta en el país? ¿Cómo puede ser que diga las cosas que dice? Sin embargo, pasan las horas y nadie lo desmiente. Efectivamente, quien emite el mensaje vía Whatsapp, al parecer teniendo como destinatarias a un grupo cercano de amigas, es Cecilia Morel, esposa del multimillonario presidente de Chile, Sebastián Piñera. El tono de la voz, las palabras elegidas y “complicadas” de decir, cada detalle que se pone en juego en la descripción y exploración de su entorno no solo hacen tremendamente audible y presente el clima sociopolítico, sino que también puede servirnos como puerta de entrada para la indagación de un imaginario, la irrupción de una cultura visual protagonista de la escena política.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

“Amiga, yo creo que lo más importante es tratar de nosotros mantener la cabeza fría, no seguir calentándonos, porque lo que viene es muy, muy, muy grave. Adelantaron el toque de queda porque se supo que la estrategia es romper toda la cadena de abastecimiento, de alimentos, incluso en algunas zonas el agua, las farmacias, intentaron quemar un hospital e intentaron tomarse el aeropuerto, o sea, estamos absolutamente sobrepasados, es como una invasión extranjera, alienígena... no sé cómo se dice, y no tenemos las herramientas para combatirlas. Por favor, mantengamos nosotros la calma, llamemos a la gente de buena voluntad, aprovechen de racionaliza... racional... racionar... no cómo se dice, la comida, y vamos a tener que disminuir nuestros privilegios y compartir con los demás”.

El alcance nacional de la movilización que se desata a partir del 18 de octubre de 2019 en Chile interpeló y sigue interpelando la vida cotidiana. Desde el primer momento del estallido e incluso en ejemplos como éste, de confusión inicial, las imágenes fueron claves como vehículos de expresión colectiva. Por su gran heterogeneidad de fuentes y estilos fueron aportando a la construcción de un espacio o imaginario común muy diverso. Cuando el discurso hablado se mostró sobrepasado por la magnitud y velocidad del acontecimiento, la cultura visual señaló el camino, un punto de unión, un canal de encuentro.

Han pasado poco más de dos años de la revuelta del 18 de octubre, faltan muy pocos días para que Piñera deje de ser Presidente. Desde YouTube vuelvo a escuchar este mensaje de nuevo, y la extrañeza de su impacto regresa y se expande. Ese momento cobra ahora la forma del chispazo de un fósforo que en segundos desata una combustión y rompe la monotonía. Sin duda, esta es una imagen relevante en los albores del estallido: la “primera dama” prendida fuego. Sus dichos la vuelven incandescente, performan y crean realidad al instante. Al mismo tiempo que, como decía antes, sus dichos no parecen reales, y quizás una de las razones principales de esto, es que parecen estar imitando a la ficción, parecen estar siguiendo un guión para los cuales Hollywood nos entrenó desde hace ya mucho tiempo. ¿Qué imágenes de invasiones extraterrestres irrumpen cuando

la escuchamos? ¿Cuántos sonidos, colores, rostros y efectos especiales es posible sumar desde nuestro archivo personal a ese relato de complot?

Aparece como fuerza ejemplar el espíritu de la técnica, de las comunicaciones y específicamente del cine formateando narrativa, expresiva y estéticamente la política. El inesperado parecido al clima apocalíptico de una película del mensaje de Cecilia Morel contiene por lo menos dos elementos de la ciencia ficción: el papel de la tecnología mediante las viralizaciones de la comunicación instantánea; y la figura fronteriza del alien como otrx monstruosx, aglutinante que expresa las fantasías de una clase social, una auténtica figura ideológica.

Me vienen rápidamente dos películas, que en sus similitudes y diferencias me ayudan a poner en perspectiva el imaginario apocalíptico invocado por Morel. Primero, y de manera inevitable, pienso en *El día de la independencia* (Roland Emmerich, 1996). Recordemos brevemente: la historia se sitúa en la víspera del 4 de julio, cuando unas gigantescas naves alienígenas se instalan en el cielo y empiezan a desatar el caos en las principales capitales del mundo. Frente a la amenaza de extinción, solo un grupo de héroes parece encontrar la manera de salvar a la humanidad. Remarco tres puntos: primero, sus imborrables postales del imaginario del desastre (desde un tono realista-terrorífico los efectos especiales fijaron en la retina eventos como la Casa Blanca explotando en mil pedazos); segundo, el inconfundible momento épico-lacrimógeno con su bajada de línea ideológico-moral (Bill Pullman presidente emitiendo un extravagante discurso patriótico, “¡No nos adentraremos en silencio en la noche, no moriremos sin luchar, vamos a vivir!”) y la dilatadísima pelea final (el esperado momento de acción contra unos extraterrestres gelatinosos y reptiloides, productos de una imaginación paranoica). Podríamos decir que el presidente Sebastián Piñera operó dentro de estas mismas coordenadas imaginarias cuando el 19 de octubre, a sólo un día del estallido, declaró en cadena nacional “estamos en guerra contra un enemigo poderoso, implacable, que no respeta a nada ni nadie”.

Después, no puedo dejar de pensar en *Marte ataca!* (Tim Burton, 1996). La película de Burton es lo opuesto, una parodia, sobreactuada y exagerada, donde los alienígenas son unas caricaturas que dan mucho menos miedo que risa y donde cabe preguntarse si los “verdaderos alienígenas” no son justamente aquellos que están en el poder (un enorme elenco de actores famosos como cobardes científicos, líderes mundiales, periodistas y militares que parecen no estar preparados para enfrentar al ejército invasor). Sucede así, que en vez de engancharnos con discursos melodramáticos, tendemos a identificarnos más con los marcianitos cabezones que solo quieren causar estragos de la manera más violenta y divertida posible, y con los resistentes-supervivientes, un conjunto de desclasadx, adolescentes, viejxs, negrxs, explotadx que eligen no defender las instituciones para cuidar de sus amistades y amores. Así, Burton ofrece una defensa afectiva y melancólica de la invasión ostensiblemente animada por la cultura pop, en contra de las tendencias moralistas de Hollywood, por lo cual es tan importante salvar al mundo cómo bailar al ritmo de Tom Jones.

Con la mención de estas dos películas, quiero apuntar a que el ejercicio imaginativo y al mismo tiempo visual de llevar casi al absurdo las circunstancias habituales puede desembocar o bien en una perspectiva alarmista-fatalista o bien en una apertura, una disposición a la plasticidad ante el cambio. Como dice Pablo Capanna, “A su manera, la

ciencia ficción ha sido un intento de exorcizar el cambio, familiarizarse con él y aprender a orientarlo: una suerte de ‘simulación’ mental para pensarlo y expresar las dudas que suscita.” (Capanna: 151).



EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

Así, la invasión alienígena funcionó como una extraña brújula también, ya que fue rápida, casi inmediatamente reapropiada a través de miles de memes e imágenes anónimas en redes sociales. Todxs los que no se sintieran de la clase privilegiada, de pronto, podían identificarse con la figura del alien. Fue una creación muy veloz y espontánea que le dio a las masas la posibilidad de poner en juego un imaginario que no suele ser el que acompaña por defecto a las luchas políticas callejeras. Se podría decir que abrió un portal, le dio entrada a un colorido y multiforme exceso imaginativo.

2. Monitos animados y chicas superpoderosas

Desde un comienzo me pareció fascinante cómo el estallido social chileno convocó un imaginario barroco y pop impredecible. Por supuesto es algo que sin la lógica horizontal y acelerada de las redes hubiera sido impensable. De algún modo el imaginario de la ciencia ficción le cedió terreno o, mejor dicho, se superpuso a una singular reapropiación del cine de superhéroes. En pocos días se levantó un panteón descabellado de figuras que aparecían en medio de la multitud callejera, ya sea en la primera línea de combate o en insólitas performances que rápidamente se viralizaban. A las pocas semanas ya se hablaba de los “Chilean Avengers”: El Estúpido y Sensual

Spiderman, el Negro Matapacos, Nalcaman, el dinosaurio, Selknam, Pareman, Yutakiller y hasta un Pikachu. En otras palabras, el imaginario del cine hollywoodense más mainstream se mezclaba con el de los pueblos originarios y hasta con dibujos animados orientales. Este improvisado y espontáneo panteón chilensis le dio una nota festiva a una protesta que tenía como contracara el horror de ojos mutilados y cuerpos abusados por la represión policial del gobierno de Sebastián Piñera.

Este raro despliegue de personajes gatilló en mí una especie de realización concreta y tardía de un sueño infantil que habían prefigurado películas como *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (Robert Zemeckis, 1988). Este film tenía la particularidad de mezclar “personas de verdad” con “monitos animados”, así se conoce en Chile a lo que en Argentina llamamos dibujitos. La interacción de cuerpos humanos filmados con dibujos animados en las imágenes del estallido me llevó a “Bujolandia”, esa tierra multicolor que en la película de Zemeckis juntaba a todos los diferentes personajes. Aquí también los monitos salen a la calle, interactúan, y protestan en “el mundo real”. Dicen que son parte del mundo. En *Roger Rabbit* pude ver, todos pudimos ver, la unidad de los diversos dibujitos. Mickey Mouse conversando con Bugs Bunny, Betty Boop uniéndose en la protesta al Pájaro Loco, el sueño cumplido de que se junten las ficciones, todas esas emociones que uno tuvo por separado y crear nuevas.

¿Cómo funciona esta relación entre lo fantástico y la realidad? Me quiero concentrar en una de las superheroínas de este panteón, mi favorita, como la de muchos: Pikachu, también conocida como la tía Pikachu. Su historia, si no es directamente ejemplar, al menos es sintomática del devenir chileno contemporáneo. Durante la primera semana, el viernes 25 de octubre, en la marcha de Santiago de Chile que juntó más de un millón de personas, una secuencia se volvió viral en cuestión de segundos. Un Pikachu inflable se tropezó mientras bailaba eufórico al son de una multitud que coreaba “¡Baila Pikachu, Baila Pikachu!”, hasta que el gigante amarillo se desplomó súbita y accidentalmente sobre el asfalto. Su caída y el modo en que se levantó y siguió bailando convirtieron al personaje en un instantáneo símbolo de las manifestaciones. La secuencia, que tuvo miles de visualizaciones en las redes, transformó al famoso protagonista de Pokémon en un emblema de la resistencia. Otra vez fue en la imagen, en el gesto, que algo emergió. Algo selló una relación entre el pasado afectivo, visual, con esa serie y el presente, que hizo que el eléctrico personaje japonés condensara -sin palabras- algo así como “Chile no se rinde, Chile se levanta.” La popularidad de ese video grabado con un celular, y las millones de reacciones, ilustraciones, memes, provocaron que el personaje asistiera a las marchas en los días siguientes y que de a poco se conociera la historia de la responsable de esta alegría a multitudes en uno de los momentos más difíciles de su país.

La historia de cómo una mujer, originalmente maestra jardinera (a las que en Chile les dicen “tías” así como acá les decimos “seños”) y después convertida en conductora de transporte escolar, Giovanna Grandon, se convirtió en “La tía Pikachu” es uno de esos casos donde lo real supera a la ficción, aunque al mismo tiempo en su historia la ficción está instalada en el corazón de lo real. Un buen día, uno de sus cuatro hijos, el más chico, entonces de 7 años, le agarró clandestinamente el celular al papá, y con la habilidad nativa de todo centennial, se las ingenió para pergeñar una succulenta compra por un valor de 800 dólares aproximadamente a través de la plataforma china Aliexpress: gorros, micrófonos, disfraces. La sorpresa para sus padres de clase media esforzada,

laburante, no debe haber sido nada grata, pero se las arreglaron para revender en Chile todo lo comprado por el infante, quizás incluso, sacando algún pequeño beneficio. Sólo un producto se quedó en casa, considerando su potencial uso en la venidera fiesta de Halloween a fines de octubre: el traje de Pikachu. Como sabemos, su uso se anticipó y se convirtió en el uniforme de una emergente luchadora social que caló hondo en el naciente imaginario de la protesta. Tan hondo caló, que al año siguiente, cuando las energías del estallido desembocaron en la elección de quienes estarían a cargo de la redacción de una Nueva Constitución para Chile, la tía Pikachu fue una de las elegidas para esta fundamental tarea.



Otro componente fundamental del estallido, en convivencia con los monitos lo pienso como entrada de las chicas superpoderosas. No estoy hablando en concreto del adorable trío que salió de Cartoon Network y que intenta salvar al mundo antes de irse a dormir. Tal vez no estaban disfrazadas de heroínas, ni tampoco estaban prefiguradas por algún género cinematográfico, pero hay otra fuerza que irrumpió en la escena con sus pañuelos verdes, que es la potencia feminista, la cual no se podría pensar sin la presencia de los dispositivos mediales contemporáneos.

¿Cómo dar cuenta de todo lo que los feminismos abrieron, pusieron en discusión y conmocionaron en las relaciones sociales, en las formas de hacer alianzas políticas, en las dinámicas callejeras, en las maneras de hacerse cargo del sufrimiento y en el modo de crear luchas transversales? Una forma es considerar sus efectos, sus expansiones o rebotes. Cientos de miles de mujeres se encontraron en la calle, en las plazas públicas, para ser la voz de quienes ya no podían gritar, víctimas de la violencia femicida, en 2015 y emergió el *Ni una menos*. Ese grito común de protesta que implosionó en Buenos

Aires se replicó a diferentes ciudades de Latinoamérica y el mundo. Esas primeras manifestaciones permitieron dar mayor visibilidad a reclamos que el movimiento feminista venía sosteniendo desde hacía muchos años, con una amplia trayectoria previa. Se logró algo que en ese momento parecía imposible, que la agenda de los feminismos adquiriera un lugar central en el debate público. La apuesta por una potencia feminista transversal ligada a las conflictividades en los distintos cuerpos y territorios, promovió, siguiendo a Verónica Gago, la acción desde el deseo de cambiarlo todo.

La magnitud de lo sucedido a partir de *Ni una menos* fue inesperada, marcó un hito. Un acontecimiento que aceleró el curso de la historia. La masividad de aquella convocatoria expuso una manifestación heterogénea: militantes históricos, organizaciones, agrupaciones, gente ‘independiente’, figuras famosas del arte y el espectáculo. A partir de allí, se organiza una dinámica de movilizaciones, asambleas abiertas y democráticas a las que se convoca para los Paros Nacionales e Internacionales de Mujeres, Lesbianas, Travestis y Trans. Se construye una red de espacios para conformar dinámicas de protesta unificadas con producción de documentos consensuados y constituir lo que en algún momento se da en llamar un feminismo anti-neoliberal y popular, reinventando formas de lucha que produjeron su transformación en un movimiento social, expansivo y crítico. Todo esto, nutrido de un lenguaje poético que proviene de la cultura visual y la viralización en redes, que conforma una renovación estética como ícono de un giro de los feminismos. Cecilia Macón en su reciente libro *Desafiar el sentir* presenta muy bien a este desafiante activismo del hashtag, que anuncia una novedad y al mismo tiempo cuestiona la narrativa progresiva. Lo caracteriza como una tensión que predispone un terreno para considerar los sentimientos inmediatos y fugaces que se mueven por las redes, con su ritmo acelerado y sus archivos accesibles y móviles:

“La velocidad de las redes utilizada en gran parte de las movilizaciones y los debates de esta cuarta ola genera una dimensión afectiva que es capaz de reconocer su historicidad de manera no lineal y a la vez figurar el futuro. Así, la cuarta ola ejecuta afectos que emergen dentro de una temporalidad definida por la rapidez, la experiencia personal que deviene viral, la aceleración y, sobre todo, la intermitencia de los afectos. Este tipo de descripción llega, entre otras cosas, para rebatir tanto a quienes plantean que el activismo en redes supone un retiro de la política realmente eficaz, como a quienes lo ven como un mero complemento más o menos potente de la ocupación de las calles. Las redes, entonces, no son tan solo espacios donde se expresan los afectos y las emociones, sino también donde éstos se transforman y amplifican de un modo distinto a como lo hacen en las calles, aun cuando se enlacen con lo que sucede en la plaza pública.” (Macón: 206)

Estas palabras permiten destacar cómo en los últimos años se despabiló una conciencia de género que fue acrecentándose y que alimentó el activismo feminista como un movimiento cada vez más joven y diverso, que se sumó luego a la marea verde por el derecho al aborto legal seguro y gratuito. Esa generación educada emocionalmente por una cultura audiovisual rizomática e hiperestimulada fue el mayor impulso en el salir a

ocupar las plazas, moverse, habitar las calles. Las procesiones teñidas de verde y violeta, los rostros maquillados con glitter y stickers, las acciones de grupos vestidos rojos y capuchas blancas como en *El cuento de la criada* o de cuerpos desnudos embalados con plástico transparente, son parte de un conjunto de manifestaciones performáticas que ocupan el espacio público. Desde una nueva concepción estética de la política que impacta y visibiliza temas tan dolorosos como el acoso callejero, la injusticia salarial, la violencia intrafamiliar y los femicidios, los espacios abiertos de las ciudades considerados como memoria histórica, estructuras “de respeto”, son resignificadas por las mujeres que salen a protestar. Se crea un código propio en el que el color, el movimiento y el nuevo relato trazan nuevos lazos entre pasado y presente. Las diferentes formas del desnudo y el vestido, la fuerza de la música y la danza, son algunos de los elementos que rediseñan la protesta como un evento ansiado, producido y emotivo, que pasa por el cuerpo.

3. El estallido como una hoja en blanco

Me gustaría plantear ahora un problema que es muy propio de nuestro tiempo y que de alguna manera es el problema opuesto al que se tenía hace no muchos años. Cuando Patricio Guzmán filmó *La batalla de Chile* en los años 70's, uno de los principales problemas era cómo conseguir celuloide para que el par de cámaras que circulaban en el país pudieran registrar los sucesos de cada día previos al golpe de estado. En oposición, actualmente, hay casi tantas cámaras como puntos de vista dentro de la multitud. Los registros más impactantes provienen de los mismos manifestantes que graban o sacan fotos con sus teléfonos, y también de tantos colectivos de cineastas que copan las calles para filmar todo lo que los medios chilenos no quieren mostrar. Si antes el problema era lograr registrar una imagen allí donde de otro modo no habría nada, ahora más bien la pregunta es ¿cómo hacer para ver algo dentro de la sobrepoblación de imágenes?, ¿cómo hacer para no anestesiarse ante la inmensidad y repetitividad de los archivos? O por decirlo a la manera de Didi Huberman, ¿cómo hacer que los archivos se vuelvan legibles?

Al calor del estallido, entre la violencia, los cacerolazos y las canciones de protesta, comenzaron a surgir, silenciosamente, expresiones artísticas y nuevas propuestas visuales desbordantes de reflexiones. En ese entonces, surgen propuestas de nuevos y viejos colectivos que coinciden en la importancia del trabajo colaborativo y la difusión a través de plataformas digitales¹.

Me interesa detenerme en un caso bastante particular. Es una pieza que en verdad son dos. Quiero decir, es un video que originalmente se llama *Archivos del Estallido*²,

1 Algunas publicaciones que mapean a estos colectivos: Gray, S. (2020) “Entrevistas a los colectivos audiovisuales del estallido social chileno” e Iturriaga, J., Pinto, I. (2020) “Hacia una imagen-evento. El “estallido social” visto por seis colectivos audiovisuales (Chile, octubre 2019)” en revista Cine documental, 22. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/indice-22-especial/>

Lattanzi, L. (2020) “Conversatorio Colectivos Audiovisuales de la Revuelta”, en revista la Fuga, 24.

Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/conversatorio-colectivos-audiovisuales-de-la-revuelta/1002>

2 <https://vimeo.com/477624022>

surgido en un pequeño taller de animación dirigido por el cineasta Niles Atallah, que reunió a una serie de estudiantes de cine con el fin de intervenir y generar nuevas imágenes sobre la protesta desde la técnica de la rotoscopia, como una nueva arista de protesta artística, cuyos resultados fueron publicados en las redes sociales del colectivo OjoChile. Ahora, este mismo material, con algunos pequeños pero importantes cambios, fue la base para la realización del videoclip de la canción *Hombre*³ de Camila Moreno. ¿Cuál es la originalidad del primer trabajo en relación con el trabajo archivístico y su manera de corresponder con la atmósfera -o el *zeitgeist*- de la revuelta? ¿Por qué una cantante indie pop que promueve un discurso feminista traza una alianza creativa con él? Quiero explorar qué encuentra el feminismo en este trabajo archivístico y, asimismo, cómo lo transforma. Me interesa pensar estos modos dinámicos y colectivos de escritura y reescritura histórica.

Atallah (Estados Unidos, 1979) es un realizador, guionista y videoartista. Su segunda película, *Rey* (2017) es un film histórico que reflexiona sobre el pasado como un territorio en disputa, donde borramientos y apropiaciones nunca son inocentes. Es un retrato de Orélie Antoine de Tounens, el francés que en el siglo XIX se autoproclamó rey de la Araucanía, por momentos delirante, otras fantasmal, en constante movimiento. Una película que apuesta a mostrar que la historia no es lugar para verdades absolutas, menos cuando los archivos que se conservan pertenecen exclusivamente al bando de los vencedores. Uno de los gestos característicos de sus films es la valoración de la imaginación para inventar nuevas perspectivas del pasado, con lo cual la animación convive con auténticas imágenes de archivo y otros archivos fabricados por el mismo director.

A diferencia de *Rey*, donde los sucesos transcurren en un tiempo previo a la invención del cine, aquí se trata de la creación de un archivo del presente, hecho a base de imágenes capturadas de manera documental por sujetos anónimos, que están siempre del lado de quienes protestan. Como en toda época, el archivo audiovisual responde a una materialidad específica (textura, definición, color, etc.) y son, sobre todo, las operaciones que Atallah aplica sobre esta materialidad, las que le dan un nuevo color a estas manifestaciones políticas del 2019. En primera instancia, y de modo literal, porque colorea: interviene sobre el material filmado. La operación de colorear es doble. Primero, las imágenes originales, digitales y a color, las pasa a blanco y negro, con lo cual marca una distancia sobre el registro inmediato. Produce artificialmente un efecto de avejentamiento de los archivos; si bien los reconocemos como del presente, el blanco y negro los lleva al pasado, hacia otra década, podría parecer como que fueran de la época de *La Batalla de Chile*. Y segundo, pinta sobre el blanco y negro, destacando algunos elementos, como el fuego, el agua y el humo. ¿Trata de mostrar cómo la atmósfera cambia? Es muy posible, y muy posible también tomar esto como un gesto de diálogo con los comienzos del cinematógrafo. El valor remarcado del color por la pintura sobre el registro filmado, es un guiño al cine primitivo. Como lo hizo Georges Méliés, a través del color, se genera la atracción visual. Se destacan “los trucos”, que aquí serían ni más ni menos que los trucos represivos de la policía (la niebla de los gases lacrimógenos, los chorros de los camiones hidrantes), pero también algunos trucos de la protesta como los fuegos de las barricadas. Y además agrega el dibujo, la línea y la escritura, desde

3 <https://vimeo.com/386012780>

diferentes valores de trazos, de texturas y de tintas.

El corto comienza con una visión obstaculizada, una trampa para el ojo. Una nube, partículas de polvo invadiendo el espacio de plano. La nube no se queda quieta, cambia de color y de tamaño. Amarillo, verde, naranja, rojo, violeta. Crece y se expande frente a una cámara que se presenta inestable, hasta taparlo todo. Esta sinfonía de colores se combina con un un nutrido caos sonoro: gritos desaforados, insultos, silbatos, explosiones, bombos, cacerolas, cantos, bocinazos. Esto hace que los elementos se mezclen y produzcan cruces, asociaciones de texturas, recuerdos y sensaciones inciertas. Las imágenes van acumulándose hasta explotar o estallar y dar paso a la siguiente imagen, que se orquesta alrededor de la presencia del fuego en medio de los cuerpos agitándose en la protesta. Las llamas coloreadas en naranjas, amarillos y rojos se destacan sobre el continuo del blanco y negro. El inestable perfil del fuego es delineado por lo que podría ser un trazo de fibrón o un marcador negro. La línea lo persigue, lo remarca, intenta recortarlo mientras el fuego se agita, se fuga, se enciende y desparrama. Corte hacia otra imagen, un camión hidrante coloreado de amarillo lanza un chorro fuerte de tonos rosados que parece encerado, como si fuera pintado por crayones de óleo. El agua se transforma así en superficie pastosa, produce un efecto pringoso, desprolijo y sospechosamente táctil.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022



La técnica de la rotoscopia lo que propone es reemplazar los fotogramas de una filmación real por dibujos «calcados» sobre cada fotograma. Así se transmite al dibujo la naturalidad y secuencialidad de movimientos, las diferentes expresiones, los cambios de luces y sombras, es decir, las proporciones propias de la filmación original que sirvieron de base para la animación redimensionadas por el dibujo. Por esto, que la variedad de materiales, pulsos y estilos, remarca por momentos lo filmado-fotografiado, pero

también sobre-dibuja y modifica lo que fue capturado. Por ejemplo, se vuelven a crear un rostro a un cuerpo, se escriben frases emblema de la protesta: “no son 30 pesos, son más de 30 años”, “llegaron los aliens”. En estas operaciones de edición, dibujo, color y escritura, la animación parece la vía clave para producir un archivo histórico en sintonía con la cultura visual contemporánea. De hecho, también es posible pensar en el gesto personal y pop de la cultura del smartphone con sus emoticones, filtros e historias. Los medios “tradicionales” del cine y la animación, superpuestos a las opciones digitales de las mensajerías instantáneas que se fusionan a la vez con otras expresiones visuales, como el graffiti y el cómic. Pienso concretamente en la influencia de Keith Haring, el artista y activista gay, ícono de la cultura callejera de Nueva York en los 80’s, que trabajó en su obra con la línea del trazo del marcador y el color pleno, sugiriendo en las siluetas dibujadas, el movimiento a través del trabajo con el destello (líneas cortitas como guiones que dan la impresión de movimiento, como en el lenguaje de la historieta).

El asfalto se inunda de colores con manchas, raspones, lunares, rayas, tachaduras, el típico gesto de sublevación de quien se prepara para la ofensiva y lanza piedras y esas piedras se transforman en constelaciones de puntos, estrellas fugaces, flores, rayos. O incluso el lanzamiento puede convertirse en un símbolo del ying y el yang, en un par de ojos pestañeando, o de repente a un manifestante le ponen una capa de superhéroe o un pañuelo en el cuello. Mientras intento describir las maneras en que esos manifestantes son modificados por los efectos de la animación, la pintura y el cine, me vienen a la cabeza las palabras de Didi-Huberman, cuando compara la sublevación con el runrún de la tormenta y la rompiente del mar, sonidos que anuncian un cambio drástico, envolviendo y sacudiendo todo:

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

“Sublevarse, como cuando decimos ‘se levanta tormenta, se encrespan las aguas.’ Revertir la pesadez que nos clava al suelo. Son situaciones en las que se contrarían todas las leyes de la atmósfera. Superficies -paños, pliegues, banderas- vuelan al viento. Luces que explotan con fuegos de artificio. Polvo que sale de sus escondites, que se eleva. Tiempo que sale de sus goznes. Mundo patas arriba. De Victor Hugo a Eisenstein y más allá, las sublevaciones serán comparadas a menudo con huracanes o con grandes olas rompientes. Porque es entonces cuando se desencadenan los elementos (de la historia).” (Didi-Huberman: 29)

Como si el estallido pudiera compararse con el impulso de quien toma un lápiz o un pincel frente a la página en blanco, el espacio libre del dibujo y la idea, en el roce entre la acción, la imaginación y la concepción, las animaciones hacen surgir interrogantes y revelaciones, intuiciones y reflexiones que van más allá de las palabras. El territorio metamórfico del dibujo animado con su carácter siempre paradójico convoca: lo que creíamos conocido, de repente se nos impone como lejano, misterioso y a la vez lúdico. El caudal de recursos que se muestra abre a una experiencia no lineal o no narrativa, sino mixta, material, heterogénea. A partir de una confluencia de gestos fotográficos y cinematográficos (el trabajo sobre el encuadre y el plano), detalles del trabajo gráfico (el blanco y negro intervenido como trama de puntos del impreso en papel de diario,

la huella del papel arrugado). El corto propone una invitación: volver sobre algunas postales del estallido, para intensificar la mirada sobre la urgencia de lo filmado desde el libre juego que puede desprenderse de la intervención: bocetos desprolijos, caricaturas, garabatos, composiciones de líneas, trazos en lápiz, manchones de témpera, subrayados y frases en birome, coloreados en acuarela.

Como lo sintetizan Iturriaga y Pinto, se destacan tres acciones, mostrar, estimular y resignificar:

“...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.”

La libertad del recorrido diferente por los archivos, el volver a mirar esas imágenes urgentes y también veloces y evanescentes del testimonio grupal se intensifica desde el pulso de muchas manos que calcaron esos registros. Una invitación a reencontrarse con lo que pasó en las calles y tal vez, permitir que el dibujo muestre que no hay un plan formulado, no hay un punto del que partir sino que se dispone una constelación, un espacio de guiños, de conexiones, de intercambios. Lejano a la solemnidad y a la sacralización del valor indicial de los archivos, las intervenciones lúdicas y pop de Atallah y compañía se corresponden profundamente con el tono de los tiempos, con ese exceso imaginativo e irreverente que vino a desordenar el orden instituido y simbólico de la sociedad chilena. No se trata de un gesto vacío, por cierto; la vuelta al cine primitivo y a esos trazos infantiles, nos hablan de una nación que vuelve a repensar los comienzos, de una nación que a poco más de doscientos años de su concepción como Estado independiente deja de percibirse en su solidez adulta y monumental, para encontrarse en su contingencia, en su posibilidad de reconstituirse, de garabatear y explorar nuevas formas de pensarse y de ser.

4. Fuego baila conmigo

El video musical de *Hombre de* Camila Moreno se nutre del tráfico de archivos del taller de rotoscopiado, remixado por el ritmo del montaje y por nuevas y diferentes intervenciones que como en el corto previo, generan un formato abierto y en este caso, especialmente meta reflexivo. El sonido, desde la música, la voz y la letra cobran protagonismo, marcan el camino a las imágenes

La canción fue presentada por la cantante a través de sus redes sociales, el 18 de octubre de 2020, sumándose a las conmemoraciones del primer aniversario del estallido. Forma parte de un disco editado en 2019 que se llama, igual que la segunda película de Atallah, *Rey*. Es curioso este punto del nombre en común. En ambos casos aparece la imagen del rey como una máscara fantasma, una carnada para repensar la mistificación de la épica masculina. Según la misma artista, el título alude a un juego con los límites de los géneros, (sexuales y visuales-narrativos) porque intenta desligarse del arquetipo súper femenino, sexy y pop de ser princesa o reina, apostando por las fronteras borrosas

que se pueden expandir y empujar. En esto Moreno se declara fuertemente influenciada por autoras feministas, en específico por Donna Haraway y sus trabajos sobre cyborgs y ciencia ficción.

El videoclip de *Hombre* contiene las imágenes de *Archivos del estallido* y las relaciona con registros de grupos de mujeres encapuchadas, enmascaradas, bailando, manifestándose y moviéndose al unísono. Estas imágenes que no estaban presentes en el primer corto chocan, dialogan y se solapan además, con otros archivos no contemporáneos que también se agregan a las filmaciones del estallido: imágenes televisivas, documentales y cinematográficas de diferentes hombres.

Pero vayamos por partes y que quede claro, las auténticas chicas superpoderosas que encienden las imágenes de *Hombre* y que prendieron una enorme fogata feminista chilena a escala global, son Las Tesis. El clip muestra el efecto masivo de la performance que circuló por redes y se inscribe indiscutidamente en la trayectoria del arte feminista que busca la interrupción de lo cotidiano. Con “Un violador en tu camino” un entramado de acción, coreografía y palabra rimada, propaga una perspectiva crítica sobre la ferocidad del sistema de género y de la cultura de la humillación y la violación patriarcal. La violencia privada sale al exterior, invade y sacude el espacio público, se desmarca de lo local y cambia de signo, se replica como un grito de cuestionamiento a escala mundial, en busca de reconocimiento.

Esta performance tiene su origen en un contrabando activista: llevar autoras feministas a puestas en escena. Un poco como la misma Camila Moreno, es un traslado de lo teórico a lo práctico, desde un formato condensado, de tiempo reducido, capaz de capturar la atención fugaz del presente. Partieron investigando dos textos fundamentales, *Calibán y la bruja* de la activista italoestadounidense Silvia Federici y luego tomaron ideas de la antropóloga argentina Rita Segato, sobre el mandato de violación y la desmitificación del violador. Estaba planificado para estrenarse el 24 de octubre de 2019, en un contexto universitario, pero debido al estallido social tuvo que suspenderse. La acción entonces se realizó en noviembre en las calles de Valparaíso como una pequeña intervención que, sin embargo, tuvo una rápida e impactante repercusión viral a través de las redes. Pocos días después, en Santiago, en el marco del “Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer”, 2000 mujeres se taparon los ojos con una tela negra y comenzaron a cantar y bailar al unísono, desplegando la performance que en poquísimos minutos se convirtió en himno feminista mundial.

Hoy todavía me impacta el potencial político impredecible de estas reuniones públicas en donde, como propone Judith Butler, los extremos del temor al caos y la esperanza en el futuro construyen un escenario complejo. Reuniones, asambleas, vigiliadas, marchas y huelgas, el encuentro más allá del reclamo que congrega tiene peso y fuerza porque crea un cuestionamiento con cuerpo y desde el cuerpo: “Lo que vemos cuando los cuerpos se reúnen en la calle, en la plaza o en otros espacios públicos es lo que se podría llamar el ejercicio performativo de su derecho a la aparición, es decir, una reivindicación corporeizada de una vida más vivible.” (Butler: 31) Este baile de mujeres reunidas, enfurecidas, eufóricas que gritan que no son desechables y se apropian del dolor (o del insulto, actitud-estrategia *queer* fundamental) retorna como archivo desde el videoclip, con la música y los efectos de la animación, con los trazos multicolores y el glitter que se esparce sobre rostros, en un despliegue que pareciera mostrarlas

orgullosamente activas y vulnerables.

Vienen por el patio, van a entrar a tu casa y comer tu cerebro
Sale a la calle, vamos a prender fuego y a recuperarlo
En el nido del alma la espera eterna, que acabe la Inquisición
Que acabe la Inquisición

Así comienza la letra de la canción, instalando una forma extraña, amenazante y cercana. Mezcla de zombies, aliens y brujas, un extraño ser que se nutre del imaginario fantástico-terrorífico presenta una de las imágenes reiteradas y centrales del disco de Camila Moreno, el “fuego secreto”, símbolo para celebrar la protesta feminista. La dirección de la letra organizando las imágenes de ficción y los registros de las acciones callejeras, destaca el aparecer, pararse, respirar, moverse, hablar, cantar, como gestos que exponen la comunidad, que dan forma a estas congregaciones plurales que también “exponen” algo que me resulta clave: la interdependencia entre la acción presente y el pasado. Expresando y construyendo un cuerpo colectivo se muestra la vulnerabilidad y el impulso que constituye al movimiento feminista como gestor clave de revolución, del estallido social, del cambio necesario como sociedad.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022



El mismo impulso de revisar el pasado desde lecturas convertidas en baile sincronizado de Las tesis, emerge en la elección de materiales de archivo televisivos, documentales y cinematográficos que en el video musical de *Hombre* construyen nuevos acercamientos y diálogos con la memoria visual. Este videoclip justamente da cuenta de estos giros críticos contemporáneos, ya que apunta a dar lugar a lo que estaba relegado, tapado o violentado que habita los reclamos públicos feministas que preparan sostienen y replican los reclamos del estallido. Las imágenes de las acciones callejeras

combinadas con el encuentro de un cura y un diablo, una quema de brujas, una pelea de boxeo, un domador frente a un león, un desfile militar o una televisión encendida frente a una “familia tipo”, parecen querer mostrar, mediante efectos de comparación, contraste y montaje, algunas improntas clave del relato masculino dominante. El mundo como un escenario dividido, una máquina de conflicto entre conquistadores y conquistados, una guerra en donde “el hombre” es el rey, quien doma la bestia, pelea y ostenta su superioridad física. Lo que hasta hace muy poco tendíamos a considerar como adquisición definitiva, encarnado en estas imágenes cotidianas de instituciones heteronormadas como la familia, la iglesia, el estado, el trabajo.

Las brujas, en cambio, proponen un linaje sensible, mágico, atento al entorno físico, vegetal, mineral, animal y humano. Animadas por la lujuria y el deseo, las brujas son amigas cercanas del diablo, desde siempre acusadas, juzgadas, interrogadas y torturadas por pastores, sacerdotes, verdugos, que convierten a las mujeres en responsables de la violencia que reciben. Por esto que resuenen entre los archivos de ficción de *Hombre*, la presencia de dos películas de terror, que nos miran y recomponen un nuevo relato del pasado: *La brujería a través de los tiempos* de Benjamin Christensen (*Häxan*, 1922) y *El hotel del horror* de John Llewellyn Moxey (*The City Of The dead*, 1960). Algunas breves pero fuertes imágenes de brujería de estos films son las que formulan una deshabitación, un contraanálisis de la sociedad que como propone Griselda Pollock, demanda ser considerado como campo de negociación que moviliza los significados conformados por la historia y el inconsciente. Las escenas de quema de brujas molestan, abren los ojos sobre lógicas de poder y control sobre los cuerpos de las mujeres. Cuando los feminismos se apropian de este linaje y señalan el miedo represor sobre esos cuerpos independientes y sabios que no renuncian al goce ni a la autonomía, el relato de la historia tradicional, “universal” (occidental) evidencia el carácter arbitrario y contingente de las representaciones.

Finalmente, la ficción despeja el camino para la sobrevivencia de mujeres, diversidades, disidencias. Los contornos multicolores que se ajustan a las siluetas de los cuerpos en acción, dibujan vibraciones, sugieren multiplicidades, muestran la vitalidad de la brujería feminista que conjura el presente. Puños, brazos y pies se mueven para ser guías de otros puños, brazos y pies, en el pasado, y en el futuro. Moviéndome con las fantasías animadas de estos dos videos y de la cultura visual que avivó el estallido social en Chile, intenté compartir algunas ideas, indagar sobre la intervención de estos archivos como una pócima preparándose en una fogata envolvente, que con el efecto mágico de sus humos y colores puede remover los límites de la realidad y la imaginación, y devolverle el encantamiento al mundo.

Bibliografía

- Butler, Judith (2015) *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Paidós, Buenos Aires, 2019.
- Capanna, Pablo (2007) *Ciencia Ficción. Utopía y mercado*, Cántaro, Buenos Aires.
- Didi-Huberman, Georges (2017) *Sublevaciones*, Eduntref, Buenos Aires.
- Gago, Verónica (2019) *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*, Tinta Limón, Buenos Aires.

Iturriaga, Jorge, Pinto, Iván (2020) "Hacia una imagen-evento. El 'estallido social' visto por seis colectivos audiovisuales (Chile, octubre de 2019)" en *Revista Cine Documental* nro.22.

Lipovetsky, Gilles, Seroy, Jean (2007) *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona, 2009.

Macón, Cecilia (2021) *Desafiar el sentir. Feminismos, historia y rebelión*, Buenos Aires, Omnívora.

Pollock, Giselda (2007) *Encuentros en el museo feminista virtual*, Cátedra, Madrid, 2010.

Fernanda Alarcón (UBA-UNA)

Ma.fernanda.alarcon@gmail.com

Fernanda Alarcón actualmente está escribiendo su tesis doctoral sobre ficciones históricas y paisajes coloniales en el cine contemporáneo. Sus actividades de investigación y docencia entrelazan los estudios visuales y los estudios de género. En paralelo a su formación académica colabora en películas, obras de teatro y danza.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

NO ELEGÍ SER "GRINGA".

NOTAS PARA PENSAR UN LUGAR DE ESCUTA AL MOMENTO DE ESCRIBIR SOBRE LOS CINES PERIFÉRICOS DE AMÉRICA DEL SUR

POR CLAIRE ALLOUCHE

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

*I did not choose to be a "gringa". Notes to think about a lugar de escuta writing about
peripheral cinemas in South America*

Resumen

No elegí ser "gringa". Sí, elegí realizar una investigación doctoral sobre la "periferización" del cine argentino y brasileño contemporáneo. A partir de esta consciencia de mi lugar de fala (Ribeiro: 2017), ¿qué disposición epistémica poner en práctica para abrazar las singularidades de las perspectivas periféricas en el cine latino-americano contemporáneo, sin atenuarlas o distorsionarlas? Mi hipótesis es que la atención al lugar de fala podría amplificarse si se desdobra, tanto en términos de gesto creativo como crítico, en un lugar de escuta. Propongo aquí reflexiones metodológicas, relacionadas con mi trabajo actual, articulando antropología cultural y análisis fílmico. A ese respecto, bosquejo dos escalas posibles de un lugar de escuta plural. En primer lugar, cuestiono los desafíos políticos y estéticos de construir un corpus de películas sud-americanas a distancia. A continuación, me intereso por el trabajo de descripción de la imagen y del sonido como forma de prolongar la potencia decolonial expresada en las mismas obras.

Palabras Claves: cine brasileño contemporáneo, filmar la periferia, lugar de fala, festivales de

1 Agradezco a Iván Zgaib e Irene Depetris Chauvin, por la profundidad crítica de sus devoluciones; a Ângela Prysthon, Bia Rodovalho, Raquel Schefer y Luar Maria, por la generosidad de los intercambios cinedecoloniales; a Roland Béhar y Béatrice Joyeux-Prunel, por compartir el horizonte de pensamiento del "desafío de Calibán"; a Christa Blümlinger, Jean-Philippe Antoine y Josias Padilha, por sus valiosos comentarios durante el seminario Description de l'EDESTA en diciembre de 2019. Este artículo es una versión resumida del ensayo previamente publicado en francés en La Furia Humana en Julio 2021 (<https://www.lafuriaumana.it/index.php/75-archive/lfu-41/1044-claire-allouche-je-n-ai-pas-choisi-d-etre-gringa-notes-pour-un-lugar-de-escuta-a-l-heure-d-ecrire-sur-les-cinemas-peripheriques-d-amerique-du-sud>). Traducción de Irene Depetris Chauvin.

cine y sistemas de autenticidad, desafíos decoloniales de la descripción de imágenes y sonidos.

Abstract

I did not choose to be a “gringa”. Yes, I chose to do doctoral research on the “peripheralisation” of contemporary Argentinean and Brazilian cinema. From this awareness of my lugar de fala (Ribeiro: 2017), what epistemic disposition to put into practice in order to embrace the singularities of peripheral perspectives in contemporary Latin American cinema, without attenuating or distorting them? My hypothesis is that attention to the lugar de fala could be amplified if it unfolds, both in terms of creative and critical gesture, into a lugar de escuta. I propose here methodological reflections, related to my current work, articulating cultural anthropology and film analysis. In this respect, I outline two possible scales of a plural lugar des escuta. First, I question the political and aesthetic challenges of constructing a corpus of South American films at a distance. Next, I am interested in the work of describing image and sound as a way of prolonging the decolonial potency expressed in the works themselves.

Key Words: contemporary Brazilian cinema, filming the periphery, lugar de fala, film festivals and systems of authenticity, decolonial challenges of describing images and sounds.

EN LA
OTRA ISLA
NÚMERO
6
MAYO DE
2022

No elegí ser “gringa”.² Elegí realizar una investigación doctoral sobre la “periferización” del cine argentino y brasileño contemporáneo. Este trabajo en curso tiene como objetivo valorizar a la periferia no como un margen geográfico a priori, o peor, como una “temática”, que supone un “pliego de condiciones” y expectativas narrativas, sino pensar a la periferia como una pluralidad de localidades singulares en las que hay tantas formas de habitar y percibir como de filmar. De la periferia a la “periferización” hay un solo movimiento: es una conciencia activa de la forma en que un lugar de habla (un lugar de enunciación) inspira la producción de formas cinematográficas. Este movimiento transforma la asignación social en una situación de creación desde la cual se entrelazan perspectivas y cuestiones políticas, geográficas, históricas, antropológicas y estéticas. (...)

No elegí ser “gringa” y puede que no lo sea tanto como creo y temo. Sin embargo, no dejo de serlo sin querer, a mi manera. (...) A pesar de la cuidadosa investigación preparatoria, a pesar de los viajes de estudio, nunca lograré la profundidad del análisis de muchos críticos y académicos locales. Guy Hennebelle se enfrentó a un problema similar cuando publicó en 1981 *Les Cinémas de l'Amérique latine*, junto al boliviano Alfonso Gumucio-Dagron: autores de todo el continente escribieron un capítulo sobre la historia cinematográfica de su país natal. Este es el primer, y hasta el día de hoy el único, trabajo sobre la historia del cine latinoamericano publicado en Francia que tiende a ser verdaderamente exhaustivo en términos de países y películas abordadas.³

Del lugar de fala al lugar de escuta

Los debates intelectuales y artísticos basados en el concepto de *lugar de fala*⁴,
2 Término del portugués, o del español de América Latina, utilizado para designar despectivamente a los estadounidenses en particular y, por extensión, a los habitantes del “primer mundo”.

4 Nota de traductora. En el artículo original, escrito en francés, los términos *lugar de fala*, *lugar de escuta* y *laje* se utilizan en portugués como marcas de una crítica y escritura políglota y decolonial que es central en la propuesta metodológica de la autora. Por este motivo se ha

en Brasil, en particular a partir de los escritos e intervenciones de la filósofa Djamila Ribeiro (2017), actualizaron en los últimos años la problemática del saber situado. Aunque es complejo y, son necesarias lecturas a fondo, el “*lugar de fala*” se pueden resumir como “el espacio social ocupado por los sujetos en una matriz de dominación y opresión, en la que las relaciones de poder o las condiciones sociales permiten o niegan el acceso de grupos específicos a lugares de ciudadanía”.⁵ En consecuencia, ¿cómo contribuir a la escritura de una parte de la historia contemporánea del cine sudamericano cuando solo se puede vivir en los países estudiados en el mejor de los casos durante unos meses al año? Concretamente, ¿cómo preparar a los espectadores del “primer mundo”, y a mi misma, para acoger y apoyar esta periferización de los cines latinoamericanos? ¿Cómo trabajar para asegurar que los visionados sean activamente y fructíferamente decoloniales frente a la deficiencia bibliográfica en ese campo en los estudios cinematográficos en Francia?⁶ La mayoría de las preguntas aquí expuestas serán probablemente ingenuas para los colegas latinoamericanos. Debemos admitir que solo recientemente el pensamiento decolonial se ha manifestado como una emergencia en las ciencias humanas y sociales en Francia, como recuerda brillantemente Capucine Boidin en un artículo publicado en 2009.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

No elegí ser “gringa” pero sería igualmente violento fingir que soy de Capão Redondo o de Ceilândia, respectivas periferias cinematográficas de los prolíficos Lincoln Pericles y Adirley Queirós. “Revelar otra cultura no le otorga a nadie su propiedad” señala acertadamente Rodney William (2020: 28), quien también recuerda que la principal diferencia entre “apropiación cultural” e “intercambio cultural” se debe a la ausencia de reciprocidad de experiencias en el primer caso y, por lo tanto, el mantenimiento de una cultura dominante sobre el otro (42).

Hace casi quince años, el antropólogo estadounidense Clifford Geertz (1974) nos advirtió que la fusión armoniosa de la visión de un nativo con una presencia exterior mantiene una peligrosa ilusión epistemológica. En este sentido, me parece fundamental que el análisis de las formas realizado por “gringos” y “gringas” asuma un verdadero sentido de la escucha que se libere de “una supuesta universalidad en la forma de ver y hacer”, implementando la “pluridiversidad de conocimientos” establecida por Walter Mignolo (2005: 66).

La atención al *lugar de fala* podría y debería desdoblarse, tanto en términos de gesto creativo como crítico, en un *lugar de escuta*. (...) No elegí ser “gringa” pero creo decidido conservar esos términos en portugués en la presente traducción.

5 Es en estos términos que la editora francesa de Djamila Ribeiro, Paula Anacaona, traduce el concepto. Véase Rodney (2020: 64).

6 En el campo de la filosofía de las artes se han publicado algunos trabajos con una perspectiva decolonial: (Cukierman, 2018; Luste – Boulbina, 2018) pero la escasez bibliográfica ha ido acompañada de cierta “decolonialofobia” generalizada como se evidencia en una nota de Le Monde de 2019. A falta de un corpus bibliográfico francés, que aborde un pensamiento decolonial en el cine, podemos considerar, sin embargo, el último escrito de Nicole Brenez (2019) como una invitación activa a la descolonización de la mirada, aunque no se exprese en esos términos. En la introducción, la autora ve muchas películas de Asia, América Latina, África y Medio Oriente como imágenes faltantes que contribuirían a “contar la historia decentemente”.

sin embargo en el valor del trabajo reflexivo, de una “conciencia discursiva sobre mi lugar de habla” (Ribeiro, 2019: 13), para minimizar el daño a la hora de escribir sobre las cinematografías periféricas de América Latina. Este es un momento delicado ya que al escribir hay una distancia a partir del nuevo lugar de enunciación y una continuidad con la enunciación in situ de los realizadores y sus colaboradores. Queda el riesgo de exotizar o miserabilizar la esencia de los lugares filmados a pesar de mis reparos ¿Cómo se puede encontrar una voz propia en la escritura, una voz que diga mi nombre pero que, sobre todo, funcione como una extensión de la escucha de los que hicieron esa película?

El desafío de la traducibilidad: poner en movimiento el pensamiento

La cuestión del *lugar de escuta* puede ser aprehendida como una transposición cinematográfica de las preguntas formuladas por Walter Benjamin acerca de la traducción “como forma”, y con ella de la “traducibilidad”, es decir, la posibilidad de que una obra admita ser una traducción conforme a su esencia (2017: 111). Benjamin tomó como brújula el precepto de Goethe sobre la literatura india: la necesidad de indianizar el alemán para olvidar la tentación de germanizar el idioma indio (2017: 134). En un informe sobre el festival de Macao, el crítico argentino Roger Koza (2020) declaró que “la traducción es el tema del festival, indirectamente, y el cine podría ser, por tanto, la promesa de una interfaz lingüística”. ¿Qué ve realmente el público local de Macao en *Los miembros de la familia* (2019) del argentino Mateo Bendesky? Construir un *lugar de escuta* a partir de ahí implica capturar la esencia de las películas desde su primer idioma mientras se diseña un espacio de escritura específico para el idioma anfitrión, encontrando “otro idioma en el nuestro”, una lengua “inventada” (Cassin, 2012: 32- 43). (...)

Al no estar lo suficientemente equipada para esbozar una teoría concluyente, propondré aquí vías para reflexiones metodológicas relacionadas con mi trabajo actual: la praxis del pensamiento en un trabajo crítico y de investigación a seguir, espero, de la manera más colaborativa posible. Por el momento, creo que las películas en sí pueden orientarnos en este proceso y por eso me centraré en dos escalas: la problemática de la construcción de un corpus cuando acompañamos cinematografías a distancia, luego el establecimiento de un *lugar de escuta* de las propias películas, a través del trabajo de descripción. Para dar cuenta de este giro decolonial, propongo “movimientos” en lugar de fases fijas. En su película *NoirBLUE - Déplacements d'une danse* (2018), la coreógrafa, bailarina y cineasta Ana Pi revela cómo la repetición de ciertos gestos en varios países africanos podría vincularla a linajes ancestrales. Algo del movimiento, aunque sea pequeño, incluso disperso o incompleto, puede colaborar para deshacer colectivamente una colonialidad cinematográfica demasiado arraigada. Pensar en un *lugar de escuta* desde mi teclado tiene como objetivo frenar los determinismos aparentes, mover nuestras mentes y nuestros cuerpos en el mismo impulso.

Primer movimiento. En busca de un lugar cinematográfico común La desorientación cinéfila como amplificación de la escucha

En *Malaise dans la culture: L'ethnographie, littérature et l'art au XXe siècle*, James

Clifford se preguntaba: “¿Qué criterios validan un producto cultural o artístico auténtico? ¿Qué valores diferenciales se dan a las creaciones antiguas y nuevas? ¿Qué criterios morales y políticos justifican las “buenas” prácticas de conexiones, responsables o sistemáticas? (...) ¿Cómo se define una colección “completa?” (1996: 222). Estos asuntos pueden transponerse a la circulación de películas no occidentales en general, y las latinoamericanas en particular, en los festivales de cine del Norte. Estos están destinados principalmente a legitimar las películas seleccionadas a la luz de la historia del cine mundial. Traducir el estatus de una cinematografía de nacionalidad extranjera implica principalmente traducir los puntos ciegos de la circulación de algunas películas a nivel mundial, es decir, observar las diferencias entre una recepción nacional e internacional y cómo las ausencias de las que hablamos son “sistemas de autenticidad impuestos a las obras producidas fuera de Occidente” (Clifford, 1996: 222).

El crítico Nicolás Azalbert relata cómo el director argentino Santiago Loza, al presentar el proyecto de su película *Extraño* en 2003 en el laboratorio *Cine en Construcción* del festival *CineLatino* de Toulouse, se encontró con un productor que le dijo que “su película no era “suficientemente argentina”. Es lamentable que una productora francesa se sienta con derecho a decidir sobre lo que sería o no sería “argentino” y sería difícil imaginar que una distribuidora de Buenos Aires culpara a la última película de Philippe Garrel de la falta de “francesidad”, incluso de “parisinidad”. La situación muestra cómo un tráfico demasiado parcial del cine argentino en Francia, con la excepción de ciertos festivales⁷, acabó configurando un imaginario nacional engañoso, dejando poco espacio para alternativas cinematográficas. Obviamente este ejemplo no es generalizable. No estoy fomentando la desconfianza sistemática de todos los festivales del Norte que muestran películas producidas en el Sur pero se trata de recordar que ningún proceso de selección y programación está desprovisto de una relación política con el cine y que, por tanto, un inventario de la producción de un continente se basa siempre en una elección guiada por una serie de presupuestos. En este sentido, la investigación y la crítica apuntarían a recibirlos no como evidencia, es decir, como un corpus ideal listo para ser usado, sino a crear nuevas relaciones entre las películas, incluso con aquellas que parecen faltar.

Desplegar un *lugar de escuta* por lo tanto, nos invita a escuchar a filmografías que hasta ahora no han hecho (suficiente) ruido en el otro lado del Atlántico. Un movimiento vital emerge así: ir al encuentro de una película incluso cuando no nos llama. Por esto, promovemos la “desorientación” que, para Seloua Luste Boulbina, es decisiva para la descolonización del saber en tanto se encarna en una acción o postura (2018: 18). Según Joaquín Barriandos “la matriz etnófaga de la mirada panóptica colonial, es decir, el impulso de la visualidad etnocentrada de fagocitar etnicidades otras, ha dejado de ser colonial sin dejar de ser parte de la colonialidad del poder de la mirada” (24). Dejar que las películas nos desorienten, cuando no encajan en un sistema de “autenticidad” impuesta erróneamente como “universal”, promete ser un paso decolonial de primordial importancia.

En este sentido, los ciclos dedicados al cine brasileño contemporáneo que tuvieron lugar fuera de Brasil durante la última década fueron iniciativas dispersas y

7 Entre otros festivales, podemos citar Cinélatino – Rencontres de Toulouse, el festival de cine latinoamericano de Biarritz y el Festival des 3 Continents de Nantes que hacen un atento trabajo de curaduría en relación estrecha con los festivales de cine latinoamericano.

desiguales, de pertinencia variable, aunque ciertamente encomiables en su capacidad de dar a conocer imágenes de importancia.⁸ No obstante, habría que concebir un vasto ciclo que ponga realmente en tensión la década de producción cinematográfica pasada. Se requeriría un trabajo de inteligencia en común con contrabandistas de películas de Brasil, un mapeo de películas valoradas por festivales independientes nacionales que no han cruzado las fronteras de Brasil. El festival parisino *Brésil en mouvements* genera este espacio de reunión cada año en su propia escala.⁹ La creación de festivales como la *Mostra de Cinema de Tiradentes*, *Semana dos Realizadores*, *forumdoc.bh*, *Olhar de Cinema*, *CachoeiraDoc*, *Janela Internacional de Cinema do Recife*, entre otros, ha podido acoger formas fílmicas insólitas, reformulando con libertad y profundidad histórica eso que será su propio “sistema de autenticidad”. Así, instigan a una producción independiente a emanciparse en una pluralidad dinámica por fuera del horizonte de expectativas limitante de algunos de los principales festivales del Norte.

Películas antídoto y películas venenosas

En el manifiesto “¿Que es la pornomiseria?”, después de dirigir *Agarrando pueblo* (1977), los directores colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo declaran haber hecho esa película como “una especie de antídoto o baño Mayakovsky para los espectadores. Queríamos mostrarle al público la explotación que encontramos en este cine miserable, capaz de hacer del ser humano un objeto, algo ajeno a su propia condición”. Como propone Victor Guimarães (2022: 72-73) en un texto sobre el cine de Pedro Costa, *Agarrando Pueblo* es en realidad un antídoto indefinidamente vigente para hacer frente a las imágenes de la pobreza, de todas las edades, de todas las geografías. La palabra “antídoto” también es familiar al léxico decolonial, como evidencia Selou Luste Boulbina al considerar la desorientación como una “cura” (2018: 20), una posición que busca contrar-

8 En Francia, podemos citar:

- “État des lieux: Regards sur le cinéma brésilien contemporain” en el Festival des 3 Continents en 2013, compuesto por doce películas poco conocidas en Francia en ese momento, en particular, de Eduardo Coutinho, Vincent Carelli y Maria Augusta Ramos.
- El programa “Brasil!” que tuvo lugar en la Cinemateca francesa en 2015 ha exhibido *Doméstica* (2012) de Gabriel Mascaro y *A Vizinhança do Tigre* (2014) de Affonso Uchôa.
- “Route du doc” en los États généraux du documentaire de Lussas en 2016, programación de Christophe Postic y Cláudia Mesquita, con películas de Adirley Queirós, Marcelo Pedroso, Maria Ramos y Dacia Ibapina.
- “L’explosion du cinéma brésilien – Un état du monde” en el Forum des Images en 2019. Probablemente la visión más temperada, general del cine brasileño contemporáneo, con películas ya exhibidas en los cines franceses (*Aquarius* de Kleber Mendonça Filho, *Les Bonnes manières* de Juliana Rojas y Marco Dutra) o presentadas en vista previa (*La Vie invisible* d’Euridice Gusmão de Karim Aïnouz, *A Febre* de Maya Da-Rin, *Divino amor* de Gabriel Mascaro). En Europa “Brazil Burning” en la Viennale de 2019 incluyó películas de Gustavo Vinagre, Affonso Uchôa, Thiago B. Mendonça, Adirley Queirós, Camila Freitas, Tavinho y Mariah Teixeira.

9 Algunos de los festivales brasileños independientes incluidos son CachoeiraDoc, Mostra de Cinema de Tiradentes, forumdoc.bh. La programación está disponible aquí: <https://www.autresbresils.net/festival-documentaire-bresil-en-mouvements>

restar el rol del artista occidental como “salvador blanco”, la única garantía para un “arte como arma suprema de curación” (Bachelot Nguyen, 2020: 38).



Imagen: *Agarrando Pueblo* (1977) de Luis Ospina y Carlos Mayolo

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

Cuarenta años después de *Agarrando pueblo*, podemos continuar el método de colonial de las “películas antídoto”. Para ello, también es importante reconocer a sus antagonistas: las “películas venenosas”. Los sistemas impuestos por el arte de la autenticidad fluctúan con el tiempo y las tendencias. En estos años ha aparecido una literatura iluminadora: pienso en los textos publicados poco después de la exhibición de *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles y Kátia Lund en Cannes, que incluye el ensayo en donde Ivana Bentes (2007) desarrolla la noción de “cosmética del hambre”, o más recientemente, posiciones críticas, como la de Juliano Gomes (2017), frente a la extrema abyección de los esclavos negros en *Vazante* (2017) de Daniela Thomas, exhibida en la Berlinale. De hecho, es crucial trazar esta línea divisoria entre antídoto y veneno en prolongación y en reacción a los debates críticos que ya se están dando en los países donde se producen las películas.

Cidade de Deus ha desplegado a la *favela* como la imagen-marca de Río en todas las pantallas del mundo, instituyendo hasta un turismo social en la ciudad para que los gringos pueden reencontrarse con sus emociones como espectadores.¹⁰ *Vazante* ha reiterado una mirada conservadora colonial e ideológicamente confusa, prefiriendo abordar la esclavitud desde los paisajes bucólicos de Minas Gerais en lugar de cuestionar un sistema económico basado en el sudor y la sangre. El exotismo y la estigmatización se mezclan para satisfacer un impulso escópico propio de la colonialidad, implementando lo que Serge Daney llamó la “estética involuntaria de la coproducción” (2012: 417): poder transformar los cuerpos de una población históricamente dominada en atracción cinematográfica artificial, sin profundidad, para asegurar una acogida favorable en el Norte.

10 Sobre este tema véase Freire Medeiros.

Es crucial el interés en el “caso Vazante” porque, como nos avisaba *Agarrando Pueblo*, el veneno opera no sólo del lado de las hiperproducciones gringas sino también en proyectos pequeños que buscan simular una supuesta autenticidad. (...) Si hoy cineastas de barrios de clase trabajadora han filmado contracampos que funcionan como antídotos al desastre de *Cidade de Deus* –vuelvo a Lincoln Péricles y Adirley Queirós, y no son los únicos— podemos esperar una respuesta cinematográfica decolonial a *Vazante*. Es nuestra responsabilidad como críticos e investigadores gringos no acercarnos a *Cidade de Deus* y *Vazante* como inofensivas producciones brasileñas a escala internacional, y trabajar para “difundir” la obra de Péricles, Queirós y la vasta constelación de cineastas latinoamericanos que no trabajan con un sistema de “autenticidad impuesta”.

Hay que conocer el veneno para multiplicar las virtudes de los antídotos. Desde nuestro *lugar de escuta*, conviene examinar en qué medida las propias películas escuchan a aquellos cuyas imágenes captan. Para el geógrafo brasileño Leo Name los modos de captura de la imagen del Otro entran en una historia que continua un ejercicio de poder colonial. Los “gringos” fotografiando y filmando la pobreza turística de la *favela* contemporánea es un ejemplo de ello (2016: 17). Felipe Schultz Mussel abordó esta situación con gran delicadeza en *Em Busca De Um Lugar Comum* (2012), un documental que tiene todas las cualidades de una película antídoto ya que escenifica la capitalización de una mirada extranjera en lugar de juzgar a un turista. La abyección de habitantes de localidades periféricas a través de un docudrama sin crítica reflexiva se puede encontrar en *Avenida Brasília Formosa* (2012) del brasileño Gabriel Mascaro o *Una ciudad de provincia* (2017) del argentino Rodrigo Moreno. Estas no son películas escandalosas. Sin embargo, hay motivos para preguntarse por qué a más de un siglo de las primeras películas etnográficas como *Nanook l'Esquimau* (1922) de Robert Flaherty o *Tabou* (1931) del mismo Flaherty con Friedrich Murnau, los cineastas contemporáneos perpetúan con la misma fascinación “la estrategia de la negación donde el Otro es siempre el horizonte exegético de la diferencia, nunca el agente activo de la articulación. (...) El Otro pierde su poder de significar, de negar, de instaurar su deseo histórico, su propio discurso institucional y de oposición” (Bhabha, 2007: 81). En estas dos películas, los habitantes de la periferia son filmados a distancia, hablan poco, o los escuchamos mal, o nos damos cuenta de que no tienen mucho que decir. Sólo la mirada detrás de la cámara parece tener derecho a opinar.

Denomino “artyalización” a un nuevo fenómeno venenoso contemporáneo. El filósofo Alain Roger entendía por “artyalización” a los procesos perceptivos activos necesarios para que un espacio natural se transformara en paisaje (1997:17). Aquí identifico una tendencia de “artyalización” entre realizadores contemporáneos llamados “independientes” que filman sus películas en el Sur Global del que son originarios, pero integran y amplifican resortes estilísticos propios del llamado “sistema de autenticidad” del cine arte. Estos recurren a la excesiva estetización de las culturas locales, artificializando una “disposición etnográfica” (Clifford, 2000), a menudo según un proceso inmersivo no preocupado por cuestiones de apropiación cultural. Películas como *El auge del humano* (2016) del argentino Eduardo Williams, rodada en Argentina, Mozambique y Filipinas, seleccionada en Locarno y Toronto; *Cocote* (2017) del dominicano Nelson Carlo de los Santos Arias también proyectada en Locarno y *Lo visible y lo invisible* (2018) de la Indonesia Kamila Andini, en competición en la Berlinale y en el Festival de cine de Toronto,

son películas de “artyalización” notoria, capaces de utilizar especificidades culturales como feliz escenario atmosférico y como condición de su originalidad narrativa. Estas películas son al cine mundial lo que es la *world music* a la historia de la música¹¹: un atractivo etnológico de superficie, que solo reconforta al espectador. De hecho, él público se encuentra cara a cara con clichés refinados, lo suficientemente identificables para no confundirlos y lo suficientemente desconocidos para despertar la curiosidad por “la otra parte”.

Otra rama del cine venenoso, que reitera a su manera el borrado de las voces locales, podría llamarse “la geopolítica ilusoria”. *Gabriel y la montaña* (2017) de Felipe Barbosa, presentado en la Semana de la Crítica de Cannes y *Los territorios* (2018) del argentino Iván Granovsky, seleccionado en el Festival de Cine de Rotterdam, son dos embajadores de esta tendencia. La primera película, reconstitución novelada de la historia del estudiante de economía brasileño que viajó al África subsahariana antes de morir trágicamente, juega la carta de “la verdad”. Los interlocutores del verdadero Gabriel se encuentran con el actor que lo interpreta. Se podría esperar que la ficción provocara una renovación en el encuentro, pero el guionista opta por transformar a los ciudadanos africanos en extras. De este modo, se aleja de la posibilidad de que ellos habiten la imagen desde su vida cotidiana. El segundo, un documental ficcionalizado y autorreflexivo, sigue la vana búsqueda de un joven periodista que se convierte en un arrogante turista de noticias, multiplicando encuentros con personalidades políticas, sin nunca intentar escuchar a las personas que lo rodean. Para Granovsky, filmar el mundo primero se reduce a filmarse a uno mismo filmándolo, limitando los riesgos de la contradicción al neutralizar el contraplano. Leo Name señala que la colonialidad de la mirada persiste donde las imágenes operan tanto para inferiorizar al “Otro”, como para desterritorializar positivamente el “yo” del productor de la imagen (68). En ambos casos, las películas no se interesan por las singularidades de los lugares que atraviesan, sino que buscan promover a sus principales protagonistas como auténticos ciudadanos del mundo.

Frente a estas tres ramificaciones venenosas, ¿qué películas antídoto traer? Me atrevo a esperar que la lista sea larga, y por falta de espacio, citaré solo una: la maravillosa *El Escarabajo de oro* (2014) del argentino Alejo Moguillansky y la sueca Fia-Stina Sandlund que pone en abismo con un humor impetuoso el proceso mismo de creación de la película. Este proyecto surgió en el marco del laboratorio del festival de Copenhague CPH: DOX, que crea parejas de artistas europeos, principalmente escandinavos y directores “de otros lugares”. Al ficcionalizar el imposible entendimiento de los dos directores (Fia-Stina Sandlund solo existe fuera de la pantalla) y al oponerse a las elecciones narrativas y estéticas que impone la coproducción europea, Moguillansky apuesta a atravesar todo el noreste argentino desde Buenos Aires para desenterrar un tesoro de los jesuitas. La aventura de hacer una película va a desmontar las ideas de las películas de aventura que generalmente aplastan a los lugareños: aquí filmar y viajar se fusionan para entender el territorio nacional con un didacticismo inventivo y para revelar una Argentina que

11 Tomo el paralelo formulado por Lúcia Nagib, Chris Perriam y Rajinder Dudrah en *Theorizing World Cinema*: “De hecho, los ‘problemas’ con el cine mundial comienzan con el nombre mismo, cuyo ascenso como etiqueta comercial junto con ‘world music’ ha dado origen a una oposición altamente cuestionable, aunque popular, entre la corriente estadounidense y el resto del mundo (2011: 19).

la tropa de porteños no conoce. Con habilidad se despliega una perspectiva histórica que conecta las colonias del XVII con la dependencia económica vis-à-vis la Europa contemporánea. Es el equipo argentino que, en medio de la vegetación, explica a sus productores alemanes y franceses quienes fueron Jean-Marie Straub y Danièle Huillet invirtiendo así la “propiedad” de los saberes de los orígenes consagrados. Alcanzada la meta, se les escurre por debajo de los pies: como en la fábula en la que se basa Walter Benjamin al comienzo de *Experiencia y pobreza*. Lo que verdaderamente gana el equipo de filmación no son euros con una convertibilidad favorable frente al peso argentino, sino la intensificación del conocimiento de su propio país, el cual definitivamente no se limita a la clase media porteña a la que pertenecen. Por todo esto y más *El Escarabajo de oro* ignora la abyección de sus protagonistas y da cuenta del fenómeno de la “artyalización” y de la geopolítica ilusoria. Sin embargo, no se trata de una película “ejemplar” porque el aparato crítico que sostiene *El Escarabajo de oro* tiene la honestidad de volverse contra sí mismo y dar libre vuelo al ingenio para abrirse mucho más allá.

Segundo movimiento. Hacia los paisajes periféricos, léxicos de lugares La mirada decolonial desde la descripción

Con el fin de ampliar nuestra constelación de películas antídoto, y para subvertir a las películas venenosas, un trabajo de decolonización de la mirada debe refinar la descripción de las imágenes y sonidos. La descripción no solo pone a prueba nuestra percepción, induciendo una atención perseverante hacia elementos irreconocibles, sino que también implica sondear nuestro lenguaje para expresar la singularidad de una experiencia. En *Décrire le film de cinéma: au départ de l'analyse*, Jessie Martin admite que “cuando nombramos objetos en lugar de figuras —simplemente porque así es como los vemos, primero como objetos y, posteriormente, a costa de un esfuerzo perceptivo, como figuras— nos guiamos por lo que sabemos sobre el tema a costa de un esfuerzo perceptivo de las figuras, nos guiamos por lo que sabemos y por lo que esperamos ver” (2011, 33). Reconocer películas antídoto y películas venenosas como crítico, docente o programador implica dejar hablar a las películas, más allá de la forma en que estas nos miran, para recomponer primero un misterio de su sustancia. Mi hipótesis, que tiende más a una vertiente poética que científica, sería que las películas antídoto saben captar algo del espíritu de un lugar periférico, una forma de estar ahí, trascendiendo cuestiones de género y ficcionalización (no es una cuestión de elogiar el naturalismo), que luego debemos extender a las palabras. Una experiencia intensa para el espectador es, por tanto, también un desafío respecto de nuestra lengua materna.

Como preámbulo, leamos al escritor martinicano Raphaël Confiant: “¿Cómo describir una palma de coco? ¿Cómo decir que una playa de arena blanca es hermosa? (...) la tragedia, para mí, un escritor antillano, es que ni el cocotero ni la playa de arena blanca son exóticos en mi vida cotidiana, sino desde el momento en que, utilizando el idioma francés, trato de evocarlos. Me encuentro literalmente tomado como rehén, aterrorizado en el sentido etimológico del término por la mirada cosificadora de Occidente” (Raphaël Confiant, citado por Schon, 2003: 34). Una diferencia sería captar cómo un crítico gringo describiría los cocoteros de *Barravento* (1962) de Glauber Rocha o aquellos en *Ventos de Agosto* (2014) de Gabriel Mascaro. En la primera película, probablemente dibujaría cómo

los habitantes de la costa de Bahía, específicamente en la aldea de Praia de Buraquinho, encuentran su existencia entre los grandes árboles, la naturaleza sublime pero estéril. Para la segunda película, se sorprendería a sí mismo redactando una guía turística: los cocoteros solo nos esperan a nosotros, espectadores gringos y gringas en busca de sol. Por tanto, no es la palabra “cocotero” lo que entra en disonancia con el paisaje “verdadero” sino la articulación entre la percepción de la puesta en escena, cuidadosa con el lugar, en el primer caso, o tomada por la “artyalización” en el segundo.

El espíritu de un lugar se debe también a la forma en que, a fuerza de estudios iconográficos y topográficos, o por la práctica de lugares reales, ciertos elementos encarnan plenamente su importancia cultural. En *Le cinéma japonais d'aujourd'hui: cadres incertains* Benjamin Thomas expresa muy acertadamente cómo las composiciones de ikebana, el arte de los arreglos florales en Japón, no se puede apreciar en un interior occidental y, por lo tanto, apenas cobran importancia en las pantallas francesas: “Es en la casa japonesa donde las flores de ikebana adquieren todo su significado porque provienen del mismo “todo natural” que la madera, el bambú y la tierra que hacen esta morada. La mayoría de los espectadores occidentales (...) ven películas japonesas como mirarían estas flores: sin conocer la tierra japonesa de la que nacieron” (2013: 7). Sin reducir el análisis a la verificación de las nobles intenciones de los realizadores, me intereso por cómo las películas trabajan específicamente a partir de los lugares con los lugares, capturando algo de estos cuando ingresan en la pantalla.

Ver el cine brasileño contemporáneo desde la *laje*

Volvamos a las periferias cinematográficas brasileñas. Tras el visionado de *Branco Sai, Preto Fica* (2014) de Adirley Queirós, César Guimarães (2014) escribió, “Noite na Ceilândia”, focalizándose en un aspecto que un espectador brasileño probablemente habría notado, pero que, por falta de equivalencia en francés, se me había aparecido sin formalizar: “el punto de vista de la *laje*”. La *laje* es, para decirlo rápidamente, una terraza con múltiples funciones que se encuentra en los barrios populares, a menudo autoconstruidos, de Brasil. Es interesante notar que Guimarães no teoriza cuál sería este “punto de vista de la *laje*” recurriendo a una taxonomía espacial o estética. Es a través de la descripción misma de esta impactante aparición en el cine de Queirós que se prolonga la singularidad de la composición topográfica de la película: “El espacio de las calles, abierto pero vigilado, tiene como contrapunto los espacios subterráneos (como la radio-búnker de Marquim, en el sótano, donde repite sus recuerdos, nostálgico y triste, y hace su bomba de sonido) o en altura (como la *laje* de la casa de Sartana donde observa, dibuja y fotografía la ciudad)”.

Cuando descubrí esta investigación sobre el punto de vista de la *laje*, me pareció fundamental. No era una condición moral, pero, no es menos cierto que la secuencia filmada con el punto de vista de la *laje* ha aparecido con frecuencia en las películas antidoto (*Temporada* de André Novais Oliveira y *Au cœur du monde* de Gabriel y Maurílio Martins en particular) y nunca en las películas venenosas. Lo importante no fue tanto poder designar la *laje* como topos *laje* sino captar dónde se ancla el punto de vista de estos cineastas-habitantes, cómo se ubica cinematográficamente su *lugar de fala*. También fue muy importante mi encuentro con el texto “Epistemologia da laje” de la antropóloga

Bianca Freire-Medeiros que explica cómo la *laje*, la especificidad de la auto-construcción brasileña, implica replantear la percepción y el análisis del dispositivo urbano más general, tanto de las prácticas populares, como de la imagen de la ciudad. De hecho, la *laje* va más allá y desplaza los modelos de estudio de las grandes metrópolis europeas. Por ello, de la misma forma que decido no traducir *lugar de fala*, lo que equivaldría, paradójicamente, a arrancar la noción de su “primer lugar”, seguiré usando *laje*, y *da laje*, para intentar conectar la mirada con los lugares de las películas antes que proponer una incómoda adaptación desde la distancia. La traductora de *Le pouvoir des mots. Politique du performatif* de Judith Butler expuso que algunas palabras “encuentran sus correspondientes en francés”, pero no encuentran su “equivalente”. Como dice Dipesh Chakrabarty: “Hay algo ‘escandaloso’ -chocante- en cada traducción, y es solo cuando uno mantiene una relación íntima con los dos idiomas que uno puede darse cuenta de la magnitud del escándalo. Se trataría entonces de forjar un interlenguaje para un ser-en-el-lugar pleno. Sin embargo, una pregunta: si alguna vez se volviera a publicar un libro que se ha vuelto imprescindible en Francia, *La Ville au Cinéma: Encyclopédie* (2005), coeditado por Thierry Jousse y Thierry Paquot, ¿aparecería allí ahora la palabra *laje*?”

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022



Imágenes 14 y 15: *Branco sai, preto fica* (2014) de Adirley Queirós

Periferias de lejos, periferias de frente: desafíos de la imagen

Para hablar hoy de una periferia popular no basta la palabra *favela*. Convertida en un lugar de rodaje, la *favela* no dice qué se está produciendo cinematográficamente, en ese momento, en ella. Requiere otras palabras, una descripción detallada que la libere de el yugo de “tipos y tipologías que tienen sistemas de clasificación con repertorios preexistentes” (Name y Moassab, 2014).

En 2019, después del asesinato por parte de la policía militar de 10 jóvenes en Paraisópolis, en la periferia de San Pablo, una foto aérea que había sido tomada por Tuca Vieira en 2014 se difundió en las redes sociales. En su análisis de la imagen, Lorenzo Mammi se enfoca en la exclusión de un horizonte, que daba legibilidad a la imagen y generaba la sensación de collage entre dos tramas que no se corresponden. El describe: “a la izquierda, un denso racimo de casas, sin planificación alguna; a la derecha, construcciones igualmente caprichosas, que no parecen muy preocupadas por seguir una articulación racional. Y mucho menos integrarse con el territorio. Acumulación, por un lado, desperdicio por el otro. Incluso los colores no combinan: el gris del asfalto y el beige amarillento de los ladrillos de la izquierda; el verde del pasto, el azul de las piscinas y el ocre de los terrenos a la derecha. En realidad, parecen dos fotos diferentes cortadas y pegadas. Pero el collage no está en la foto, está en el lugar” (2019).

Sin cuestionar la relevancia de la mirada de Lorenzo Mammi, se trata de una descripción problemática porque conserva y mantiene intacta la perspectiva distanciada del fotógrafo, porque la vista aérea, reinstaura una distancia de clase para designar edificios periféricos y desarrolla un campo léxico de carencia, partiendo del interminable argumento de la falta de urbanización de los barrios populares. El punto de vista *da laje* ha funcionado precisamente para desactivar este borramiento, para mostrar que los barrios populares se levantan gracias a autoconstrucciones llenas de historia y luchas plenamente vividas.



Imagen 16: *Paraisópolis* (2014) de Tuca Vieira

¿Cómo describir una vista desde encima sin escribir desde encima lo que tenemos que describir? Evidentemente, no hay una única forma de hacer las cosas, sino tantos *lugares de escuta* como espectadores. Aunque no podemos comparar *O Som ao Redor / Sonidos vecinos* (2014) de Kleber Mendonça Filho con la fotografía de Tuca Vieira, una secuencia en particular me resultó muy difícil de analizar porque no encontraba el modo adecuado de cuestionar el punto de vista planteado. Esta secuencia tiene lugar en medio de la película (51:45). João, agente inmobiliario, uno de los protagonistas, recibe una llamada de su tío, un rico propietario, desde la terraza de un rascacielos.

Para empezar, la cámara se inclina un poco, recordando la forma curva del perímetro de la terraza. João pasea por allí. Una llamada telefónica lo sorprende, la cámara aterriza en un ángulo. A su derecha, una jungla de edificios y el mar. Recife, la zona sur, se cierne detrás de la barandilla beige como un modelo vertical inquebrantable, el mismo modelo arquitectónico reproducido sin cesar. Corta. La línea de mira supone a João, el zoom se acelera gradualmente, el ojo de la cámara acompaña el ritmo de los martillos y otros sonidos del trabajo. Lo que parecía ser un parche rojo bordeado por torres ahora es ahora visible, rápidamente, en primer plano: es una densa colección de casas bajas de ladrillos en bruto, sin habitantes a la vista. Un distrito por derecho propio. De vuelta a João, de perfil, de espaldas a una parte de la ciudad, la “mancha en el paisaje” ahora relegada al fuera de pantalla. Cambio de vista, un plano general fijo de torres dispersas bordeadas por una vegetación espesa en primer plano y el mar en el fondo. Hay un calado entre las torres, pero la zona parece edificada. El rojo salpica sobre el verde. ¿Otra mancha más discreta? La cámara se acerca a una tuerca en la barandilla. João la toma con su mano izquierda, observa el paisaje a través de él. ¿Qué parte de la mancha roja puede ver a través de la tuerca?





EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

Imágenes 17, 18 y 19: *Sonidos vecinos* (2014) de Kleber Mendonça Filho

Esta secuencia contiene un fuerte desafío en *Sonidos vecinos*: es el único momento en que la periferia, es decir, aquí la exterioridad popular a la calle principal de la película, previamente relegada al fuera de campo, que perturba a los protagonistas en su dimensión sonora, se coloca en el centro del cuadro. El barrio popular es tanto una mancha como una forma de abrazar la ciudad: la escala del primer plano indica que el barrio forma parte del vasto continuo de una ciudad heterogénea. La crudeza del zoom, sin embargo, la arranca del todo. Se convierte en la parte disonante. João le presta atención porque preferiría no verla, no tener que vender esa vista con el apartamento de lujo. Podemos tomar una tuerca en nuestras manos, pero no podemos mover esa mancha. Esta secuencia funciona a través de un juego de conexiones oculares y escalas de planos sobre un paisaje segregado desde el punto de vista de un hombre de clase media. Lo que nos dice el montaje es que el beneficio de la clase radica en tener suficiente espacio arriba como para poder mirar hacia otro lado, incluso cuando el miedo al otro

permanezca sin rostro.

¿Cómo describir esta secuencia sin abandonar el punto de vista de João, pero sin socavar la imaginabilidad de los barrios populares? A pesar de volver varias veces a esta secuencia, no logro reemplazar la palabra “mancha”. Sin embargo, sé que se trata de ventriloquia: escribo desde el punto de vista de João –continuidad entre la escritura y la puesta en escena— pero mi voz interior se resiste, no puede evitar poner la palabra entre comillas, al considerar que no forma parte de mi vocabulario topográfico. Al mismo tiempo, demarcar esta palabra incómoda, cuando Mendonça Filho se acerca a un lugar sin nombre, es también develar un espacio omnipresente in absentia en la película. Hablar de “mancha” es seguir eludiendo la palabra *favela*, que nunca se dice. “Manchar” lo tácito (manchar la propia descripción con esta palabra) es situar una mirada de escritura como efecto de la secuencia y dejar entrever una iconografía contemporánea más amplia que vendría, como un antídoto, a “separar” la visión arquitectónica de un barrio autoconstruido.

Recientemente, gracias a la edición online del festival forumdoc.bh, viendo *Videomemoria* (2020) de Aiano Bemfica y Pedro Maia de Brito, encontré un eco a mi problema de descripción. Hay dos planos parecidos que responden a esta vista desde encima de Lorenzo Mammi y a la mirada identificada con João y, por extensión, a mis ojos, mis vacilaciones y mi descontento léxico. Una vez más, no se trata de comparar lo incomparable: la película militante de Bemfica y Maia de Brito filmada en la *ocupação* Eliana Silva, en Minas Gerais, obviamente, tiene poco que ver con la ficción filmada en la calle de Mendonça Filho, un barrio de clase media, en Recife.

Videomemoria comienza con un plano de asombrosa sencillez. Con un fundido a negro muy sonoro, donde priman los cantos de los pájaros, entre ellos el de un terco gallo, un amplio plano nocturno deja ver un abarrotamiento de casitas de ladrillos y chapa. Una de estas casas está iluminada. Esta introducción es muy fuerte porque hay algo que a primera vista nos impide pensar: “otra vez una *favela*”. Ese algo no proviene del artificio sino de la fe de los cineastas en la lucha popular que simplemente trasciende en el plano en plena experiencia de filmación. Literalmente nos encontramos frente a una porción de vecindario, frente a su vida nocturna. Lo que prevalece inmediatamente, gracias al rigor del plano, es aquello que “aguanta”, que existe. Este plano es aún más fuerte en retrospectiva porque habremos visto los cuerpos en movimiento de sus habitantes, que se desplazan de noche para reclamar sus derechos. Sabremos cuál es el costo, el riesgo, de ser habitante-ocupante. Conoceremos el origen de la fuente de luz que da sustancia a esta primera visión nocturna. En retrospectiva, estas pocas ventanas encendidas, serán también las voces que harán resonar “Ocupar, resistir y construir”, lema de la Unión de Movimientos por la Vivienda (*União dos Movimentos de Moradia*). Serán las presencias que se toman firmemente las manos frente a un grupo de policías ultra armados.

Este primer plano, que vuelve hacia el final haciéndonos pasar de la noche al día, está inmediatamente habitado por presencias. Está poblado por la experiencia de haber estado allí, después de haber acompañado a sus ocupantes. No hay miedo ni vergüenza al mirar de frente esta *ocupación*. Por el contrario, sólo hay orgullo y temeridad en el hecho de que este plano, urbano y cinematográfico, se sostenga dos veces, de día o de noche, por la fuerza de quienes lo construyeron, por la escucha de quienes allí filman. Aguanta dos veces en lugar de una, un antídoto para la recuperación, pero en realidad mucho

más. En cada cara a cara con una imagen venenosa tomada en la periferia, *Videomemoria* aparecerá como una superposición.



Imágenes 20, 21 y 22: *Videomemoria* (2020) de Aiano Bemfica y Pedro Maia de Brito

Innumerables movimientos

Estas reflexiones desordenadas buscan principalmente no restringir la decolonialidad de la mirada a un lugar determinado de la enunciación o posición moral uniforme, sino promover un *lugar de escuta* que se arraigue en el propio *lugar de escuta* de las películas. Insisto en este punto: me parece fundamental que la decolonización de la mirada no vaya en detrimento de las películas (ya sea a priori o considerándolas sólo a modo ilustrativo). Imagino este ejercicio en compañía de obras con potencia reflexiva como *Agarrando pueblo*, *El Escarabajo de oro* o *Apiyemiyekî?* (2020) de Ana Vaz, y de tantas otras también, para revalorizar filmografías poco conocidas.

Estas notas representan un paso y no son exhaustivas. Deseo, sobre todo, estimular el intercambio y encontrar un eco en proyectos trasatlántico colectivos. Nunca escuchamos solos. La dificultad, por no decir la imposibilidad, de realizar investigaciones en esta era de pandemia, nos invita a consolidar alianzas de pensamiento y creación con colegas y cineastas de otros continentes. Mientras esperamos poder volver a estar desorientados in situ, podemos continuar sondeando los secretos de la traducibilidad desde nuestras pantallas domésticas. Incluso estando confinados, la descripción de momentos notables o desestabilizadores de las películas que nos convocan sigue siendo una forma reveladora de las relaciones que se establecen con ellas. “Nada es intraducible si empleamos tiempo y esfuerzo para expandir un discurso competente que se mida por el poder del original”, abogó Jacques Derrida (1996: 98). No elegí ser “gringa” y aún no he terminado de ser extranjera en mi lengua materna. En este aislamiento desorientador, en este momento de movimientos mínimos, otro movimiento debe considerarse con urgencia: alcanzar los mismos requisitos decoloniales vis-à-vis las películas hechas en Francia. Solo cito estas dos, pero no son las únicas: *Ouvrir la voix* (2017) de Amandine Gay y *Tout simplement noir* (2020) de Jean-Pascal Zadi y John Wax. Estas dos películas asumen toda la lucidez de las películas antídoto, con habilidad para integrar en su construcción las contradicciones sociopolíticas de una sociedad francesa poscolonial sin perder de vista la perspectiva histórica en la que se desarrollan las trayectorias de vida. Siempre que se escuchen más estas películas, seguiremos construyendo incansablemente *lugares de escuta* políglotas.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

Bibliografía

- Azalbert, Nicolas (2013). “Histoires du nouveau cinéma argentin. De *Historias breves* (1995) a *Historias extraordinarias* (2008)”. *Cahiers des Amériques latines*, n°69 (9-13).
- Bachelot Nguyen, Marine (2020). “Réticences à la française”. *Tumultes*, n°54, *Voix/Voies entravées. Percées émancipatrices* (31-42).
- Barriendos, Joaquín (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo interepistémico”. *Nómadas*, n°35 (12-29).
- Benjamin, Walter (2017 [1923]). “La tâche du traducteur” in *Expérience et pauvreté*, París: Payot.
- Bentes, Ivana (2007). “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e

cosmética da fome". *Alceu*, v.8, n ° 15 (242-255).

Collectif (2019). "La pensée "décoloniale" renforce le narcissisme des petites différences". *Le Monde*, 25 de Septiembre. Disponible en: https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/09/25/la-pensee-decoloniale-renforce-le-narcissisme-des-petites-differences_6012925_3232.html

Boidin, Capucine (2009). "Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français", *Cahiers des Amériques latines*, n°62 (129-141).

Bhabha, Homi K. (2007). *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*. París: Payot.

Brenez, Nicole (2019). *Manifestations : écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*. Stampa: De l'incidence.

Butler, Judith (2017). *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*. París: Éditions Amsterdam.

Cassin, Barbara (2012). *Plus d'une langue*. París: Bayard.

Chakrabarty, Dipesh (2009). *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*. París: Éditions Amsterdam.

Clifford, James (2000). "An Ethnographer in the Field : James Clifford Interview". Alex Coles (editor). *Site-Specificity : The Ethnographic Turn*. Londres: Black Dog Publishing.

Clifford, James (1996). *Malaise dans la culture : L'ethnographie, littérature et l'art au XXe siècle*. París: École nationale supérieure des Beaux-Arts.

Cukierman Leïla, Gerry Dambury y Françoise Vergès (editores) (2018). *Décolonisons les arts !* París: L'Arche.

Daney, Serge (2012). *La Maison cinéma et le monde. Tome 3, Les années Libé (la suite)*. París: P.O.L.

Derrida, Jacques (1996). *Le Monolinguisme de l'autre*. París: Éditions Galilée.

Freire-Medeiros, Bianca (2007). "A favela que se vê e que se vende. Reflexões e polêmicas em torno de um destino turístico". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.22, n°65 (61-72).

Geertz, Clifford (1974). "From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding". *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, v.28, n°1 (26-45).

Gomes, Juliano (2017). "A fita branca", *Cinética*, 18 de Septiembre. Disponible en : <http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/>

Guimarães, César (2014). "Noite na Ceilândia". *Catálogo de forumdoc.bh 2014 - XVIII Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte* (98).

Guimarães, Victor (2022). "Lettre du Brésil". *Cahiers du cinéma*, n°783 (72-73).

Gumocio-Dagron, Alfonso y Guy Hennebelle (editores) (1981). *Les Cinémas de l'Amérique Latine*. París: Éditions Lherminier.

Jousse, Thierry y Thierry Paquot (editores) (2005). *La Ville au Cinéma : Encyclopédie*. París: Cahiers du Cinéma.

Koza, Roger, "Festival y premios internacionales de cine : Macao 2019 (4). Las traducciones". *Con los ojos abiertos*, 14 de Enero ; Disponible en : <http://www.conlosojosabiertos.com/las-traduccion/>

Luste-Boulbina, Seloua (2018). *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs (arts, littérature, philosophie)*. París: Les Presses du réel.

Mammi, Lorenzo (2019). "Paraisópolis", *Revista Zum*, 4 de diciembre. Disponible en:

<https://revistazum.com.br/radar/paraisopolis/>

Martin, Jessie (2011). *Décrire le film de cinéma : au départ de l'analyse*. París: Presses Sorbonne Nouvelle.

Mignolo, Walter D. (2005). *La idea de América Latina*. Barcelona: Biblioteca iberoamericana de pensamiento.

Moassab, Andréia y Leo Name (autores) (2014). "Por um ensino de paisagismo crítico e emancipatório na América Latina: um debate sobre tipos e paisagens dominantes e subalternos". Encontro Nacional de Ensino de Paisagismo nas Escolas de Arquitetura e Urbanismo no Brasil, Vitória, Brésil.

Nagib, Lúcia, Chris Perriam y Rajinder Dudrah (editores) (2011). *Theorizing World Cinema*. Londres: I.B. Tauris.

Name, Leo (2016). "Geografia e imagem : Notas decoloniais para uma agenda de pesquisa", *Espaço e Cultura*, nº39 (59-80).

Paranaguá, Paulo Antonio (2000). *Le cinéma en Amérique Latine : le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*. París: L'Harmattan.

Ribeiro, Djamila (2017). *O que é o lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.

Ribeiro, Djamila (2019). *La place de la parole noire*. París: Anacaona.

Roger, Alain (1997). *Court traité du paysage*. París: Gallimard.

Rueda, Amanda (2018). *L'Amérique latine en France : Festivals des cinémas et territoires imaginaires*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

Schon, Nathalie (2003). *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*. París: Karthala.

Thomas, Benjamin (2013). *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : cadres incertains*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

William, Rodney (2020). *L'appropriation culturelle*. París: Anacaona, 2020.

Claire Allouche (Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, EDESTA, ESTCA)
callouche8@gmail.com

Claire Allouche está realizando su investigación doctoral en la Universidad de París 8 Vincennes-Saint-Denis bajo la supervisión de Dork Zabunyan y Thierry Roche. Su tesis se centra en las condiciones de producción y formas estéticas de surgimiento de una nueva cartografía periferizada del cine de ficción argentino y brasileño contemporáneo (2008-2019). Desde 2018, coorganiza con Ignacio Albornoz Fariña, Leslie Cassagne, Célia Jésupret y Baptiste Mongis el seminario "Pensar la creación contemporánea en el Cono Sur" en la ENS Ulm en París. Es miembro del consejo de redacción de *Cahiers du Cinéma* desde junio de 2020. Colabora ocasionalmente con otras revistas académicas y críticas, incluyendo *Débordements*, *Trafic*, et *La Revue Documentaires*.

SI LO VERDE TUVIERA OTRO NOMBRE, ¿SERÍA LATINOAMÉRICA?

POR SOFÍA CHECCHI

Reseña de Fornoff, Carolyn y Heffes Gisela (eds). *Pushing Past the Human in Latin American Cinema*. Sunny Press, 2021, 361 páginas.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

Ya no hay manera de negarlo: el ecologismo se ha asentado como eje vertebrador de análisis y acción política durante los últimos años. La urgencia inherente de la cuestión ambiental demanda medidas en extremo novedosas para los modos de pensamiento occidentales, arraigados en la experiencia antropocéntrica del mundo. Aún hoy, el encuentro del hombre con la naturaleza sigue develándose misterio: ¿qué hacer frente a las fuerzas arrolladoras de lo que parece escapar sistemáticamente a todas las medidas de control? Incluso antes de aventurarse por un plan de acción, ¿por dónde empezar a hacer preguntas? ¿Qué es lo que permea nuestra relación con lo no humano?

Pushing past the Human in Latin American Cinema apuesta por una respuesta que se erige como evidente tras décadas de bibliografía acerca de la influencia del cine en la percepción humana. Una de las principales tendencias a la hora de mostrar la naturaleza reside en disponerla escenario confiable, permanente, auto-regulable y estéticamente placentero; como mucho: utilería que aporta en algún sentido a la textura, el tono o el carácter de algún aspecto narrativo. Eso que *sigue vivo*, pero para lo que se construye una ficción tranquilizadora que permite contemplarlo (todavía) desde la óptica del exotismo, desde la fetichización de la diferencia no humana que no merece mayor perturbación. Para *contar* la naturaleza —en particular, la que aquí nos concierne— no se han implementado muchas más maneras que las de aquellos viajeros europeos del siglo XIX: la distancia entre lo verde y el hombre, mucho antes de comenzar a idear estrategias para disiparla, exige volver sobre sí misma. Si nuestra tradición literaria hacía carne la mirada foránea alzando los ojos al horizonte y no viendo nada, si la Amazonia podía entrañar los terrores más espantosos aún desconocidos para los humanos, ahora es el momento de visitar esos modos de acceso al territorio a fin de allanar nuevas fronteras de conceptualización para las emergencias del presente.

Ahora bien, ¿por qué Latinoamérica? En la introducción, es posible hallar al menos tres razones para este emplazamiento. Si bien el proyecto hasta aquí expuesto excede los límites del territorio latinoamericano —y la obra se hace cargo de este punto—, no en vano en uno de los artículos más tempranos de este compendio se cita la aseveración de Walter Mignolo sobre la naturaleza como motivo clave para la idea

de Latinoamérica. América Latina es un sistema de representación textual y simbólico —así como Edward Said dijera sobre el orientalismo— que perpetúa una concepción del espacio homogeneizante de la Naturaleza¹. Sin embargo, el recorte geográfico no responde únicamente a estos estigmas representacionales, sino que atiende a un tiempo también a las condiciones materiales de la industria cinematográfica: la producción latinoamericana está profundamente determinada por las economías extractivistas. El boom del petróleo en Venezuela a mediados de los años setenta, por ejemplo, posibilitó el nacimiento del cine nacional. Condiciones ajenas a la producción extranjera delimitan aquí lo que se puede o no filmar, o incluso la posibilidad misma de comenzar y sostener una película. Acompaña como tercer motivo el auge que el *ecocinema* latinoamericano ha experimentado desde el 2010, visible en la proliferación de festivales dedicados a la cuestiones ambientales. A su vez, este género —principalmente, las películas documentales— ha encontrado difusión en YouTube y plataformas de streaming, lo que favoreció que una producción, muchas veces hiperlocalizada y de bajo presupuesto, pueda tener audiencia aun en ausencia de infraestructuras nacionales de exhibición.

Este volumen reúne catorce artículos críticos que, según lo expresan las editoras, “no reflexionan simplemente sobre la respuesta del cine latinoamericano a la degradación ambiental (...) sino que interrogan cómo la imagen en movimiento refuerza o cuestiona la división entre humano y no humano, y la división epistémica colonial entre cultura y naturaleza, que está en el núcleo de la crisis climática” (p. 3, la traducción es mía). Cada uno de los artículos interroga a su objeto particular sobre la posibilidad de escapar de la mirada antropocéntrica, y, principalmente, su excepcionalismo. El corpus se conforma como una plataforma propicia para cuestionar los límites y la naturaleza misma de la categoría de lo humano, proponiendo un recorrido que al mismo tiempo deja entrever su condición ficcional y su operatividad como criterio excluyente en la definición de la agencia y la ontología de lo no humano en el cine latinoamericano. Arremeter sobre lo constitutivo del fundamento del sujeto supone poner en crisis el modo de ver antropocentrista, romper el artificio de la visión objetiva en aras de visitar esa distancia impuesta entre lo humano y la naturaleza.

El índice esboza un orden de lectura que responde a tres mojoneros que oscilan entre criterios formales y temáticos, que no agota las conexiones posibles que podrían entrelazar cada una de las contribuciones, ya que se pueden rastrear resonancias de acercamientos y conceptos entre ellas. Es a través de este tejido compartido de citas y preguntas que ingresamos a (y salimos de) *Pushing Past the Human* con un compendio de análisis que —si bien no exhaustivo— prefigura una aproximación transversal y pretendidamente holística de las potencialidades del cine latinoamericano para difuminar las barreras entre nuestra especie y todo lo que no la compone

La primera sección, *Gender beyond the human*², revisita cuatro géneros cinematográficos preponderantes en el cine de y sobre Latinoamérica, corriendo el eje del sujeto como sustento de la convención. En su lugar, cada artículo repone un corpus

1 Timothy Morton, en *The Ecological Thinking*, distingue el uso de Naturaleza con “N” mayúscula como “una cosa reificada a la distancia, debajo de la vereda, del otro lado, donde el pasto siempre es más verde, preferentemente en las montañas, en lo salvaje” (citado en la obra reseñada, p. 90. La traducción es mía).

2 *Género más allá de lo humano* (todas las traducciones de los títulos de las secciones y capítulos son mías).

en el que se detiene para exponer su potencia como dispositivo de “re-entrenamiento de la percepción” (p. 29, la traducción es mía).

El capítulo 1 (“Movies on the Move: Filming the Amazon Rainforest”³) y el 3 (“Revising Nature and Documenting the Americas: From Alexander Von Humboldt to the Contemporary Latin America Documentary”⁴) coinciden en poner de manifiesto el lugar central que las crónicas de los viajeros europeos han tenido en la producción local. En el caso del primero de ellos, centrado en el género de la *road movie*, se hecha luz sobre la continuidad de estos tempranos *travelogues* y la noción de movimiento inherente a la naturaleza. En esa línea, Patricia Vieira plantea una relectura de la *road movie* hacia la *river movie*, en tanto las ficciones sobre la Amazonia recurren en el motivo del viaje y el principal *camino* para recorrerla es el río, cuya inestabilidad obstaculiza permanentemente la dominación del territorio. Por su parte, el tercer capítulo abreva directamente en la obra de Alexander Von Humboldt a contrapelo de su interpretación más extendida (como proyección de una mirada imperialista) en aras de exponer la vocación científica y estética que motiva al explorador como antecedente directo de una forma del registro documental. La exégesis minuciosa del trabajo de Humboldt le permite a Juana New afirmar que “anticipa el giro epistémico producido por el desarrollo de la fotografía y el cine” (p. 73, la traducción es mía), porque la de Humboldt es una visión unificada de la experiencia de *estar* en la naturaleza, una que concibe el espacio como experiencia corporal y subjetiva.

El segundo capítulo (“Visualizing the Geosphere: The 1985 Earthquake in Mexican Cinema”⁵) comparte la centralidad de la sensorialidad en el género de la *disaster movie*, en el que incluye tres largometrajes sobre el terremoto sucedido en Ciudad de México en 1985. Los efectos del encierro en los cuerpos de los personajes de *7:19: La hora del temblor* (J. Michel Grau, 2016) son puestos en relación por parte de Carolyn Fornoff con el collage narrativo de *Trágico terremoto en México* (F. Guerrero, 1987) como avance representacional de la vulnerabilidad de la capital mexicana a las fuerzas tectónicas. Cierra la primera sección un artículo que explora el *slow cinema* de Lisandro Alonso (“Slow Violence in the Slow Cinema of Lisandro Alonso”⁶), que propugna que la temporalidad de películas como *La libertad* (2001) está íntimamente ligada a la temporalidad misma del deterioro ambiental, que de tan lento es pasible de concebirse invisible. Llevada hasta sus últimas consecuencias, la hipótesis de Amanda Eaton McMenamin es extensible a concebir que la crisis económica del 2001 obligó a cineastas como Alonso a hacer uso de dispositivos artísticos precarios que terminaron por hacer a la naturaleza protagonista de su filmografía.

*Encountering difference*⁷, la segunda sección, conjuga cinco contribuciones bajo la luz del encuentro del cine con lo no humano, en formas más o menos asimilables, con especial énfasis en la presencia del agua y sus alteraciones.

El capítulo 5 (“Humanimal Assemblages: Slaughters in Latin American Left-Wing

3 “Películas en movimiento: filmando la selva amazónica”.

4 “Revisando la naturaleza y documentando las Américas: desde Alexander Von Humboldt al documental latinoamericano contemporáneo”.

5 “Visualizando la geósfera: el terremoto de 1985 en el cine mexicano”.

6 “La violencia lenta en el cine lento de Lisandro Alonso”.

7 *Encontrando la diferencia*.

Cinema”⁸) y el 6 (“Reordering Material Hierarchies in Jossie Malis Álvarez’s Animated Short Film Series, *Bendito Machine*”⁹) se articulan en función de relevar la intención pedagógica que sus objetos de estudio presentan “para quitar el velo de la violencia capitalista” (p. 133, la traducción es mía). Por un lado, el quinto capítulo, escrito por Moira Fradinger, toma parte de la filmografía del Cinema Novo y de los documentales argentinos de la década del 60 para hilvanar la figura del matadero con la de la cadena de montaje, hermanando por medio del montaje a humanos y animales. Por otro, en el sexto capítulo Katherine Bundy aborda la serie animada *Bendito Machine* haciendo hincapié en la potencia de esta técnica para “reordenar temática y estéticamente las jerarquías para demostrar agencia en no humanos y posthumanos” (p. 147, la traducción es mía).

Los tres capítulos restantes de la sección (“Mapping Queer Natures in Papu Curotto’s *Esteros*”¹⁰, “Counterflows: Hydraulic Order and Residual Ecologies in Caribbean Fantasy Landscapes”¹¹ y “Differential Viscosities: The Material Hermeneutics of Blood, Oil and Water in *Crude* and *The Blood of Kouan Kouan*”¹²) ahondan en la figura de lo acuoso en materiales tan disímiles como la ficción y la propaganda turística. Si en *Esteros* Vinodh Venkatesh lee el carácter umbralístico propio de la figura del título como correlato de una percepción de la sexualidad que recoge su fluidez y transicionalidad, en los últimos dos capítulos de esta sección Lisa Blackmore y Mark Anderson apuntan a los efectos que las grandes infraestructuras tienen sobre las reservas de agua del continente. Blackmore arremete contra la propaganda turística de República Dominicana que sostiene una ficción sobre los asentamientos hidráulicos de la región, mostrándola separada de las condiciones de pobreza y contaminación que imperan en la realidad. Anderson hace lo propio analizando dos documentales sobre el Amazonas ecuatoriano, señalando que su contaminación tóxica producto de la influencia del petróleo da lugar a una “viscosidad que funciona como un tropo que trastorna las nociones estáticas del cuerpo” (p. 206, la traducción es mía).

La última sección, *Screening the pluriverse*¹³, embiste con los avatares de las cosmogonías occidentales para dar lugar al relevamiento de otras maneras de percibir el lugar de lo humano y su impacto en el ambiente. Al adentrarse en otras ontologías y epistemologías, el corpus de esta parte “busca reformular el mundo no como totalidad unificada sino como pluriverso, un mundo que contiene muchos mundos” (p. 15, la traducción es mía). Es aquí también donde se revisitarán las representaciones de las creencias y costumbres de pueblos originarios latinoamericanos, privilegiando los aspectos que escapan a los cimientos epistemológicos del antropocentrismo.

Fernando Rosenberg inaugura esta sección con “Human Rights at the End of the World: Patricio Guzmán and the Imperative to Re-Imagine the Planet”¹⁴, valiéndose de

8 “Ensamblajes humanimales: matanzas en el cine latinoamericano de izquierda”.

9 “Reordenando las jerarquías materiales en la serie de cortos animados de Jossie Malis Álvarez, *Bendito Machine*”.

10 “Mapeando naturalezas queer en *Esteros*, de Papu Curotto”.

11 “Contraflujos: orden hidráulico y ecologías residuales en los paisajes caribeños de fantasía”.

12 “Viscosidades diferenciales: la hermenéutica material de la sangre, el petróleo y el agua en *Crude* y *The blood of Kouan Kouan*”.

13 *Proyectando el pluriverso*.

14 “Derechos humanos al final del mundo: Patricio Guzmán y el imperativo de re-imagi-

la trilogía geográfica del chileno Patricio Guzmán para poner en jaque la prevalencia de los derechos humanos en un cine que compone un continuum entre la materia orgánica e inorgánica. Este gesto, anclado en las tecnologías de captura, queda imbricado en el tratamiento violento de los cuerpos de las comunidades originarias en la conquista empalmado con los mecanismo de desaparición durante la dictadura de Pinochet, “en tanto las visiones de mundo aplastantes y las economías alternativas a favor de la instrumentalización del espacio y la materia orgánica se han convertido en operaciones esenciales en la constitución de la modernidad colonial y poscolonial” (p. 232, la traducción es mía). La vinculación entre el tratamiento de los cuerpos y la violencia de los regímenes económicos extractivistas se actualiza en los últimos dos capítulos de esta sección. Iván Eusebio Aguirre Dacornau propone un análisis del documental *Eco de la Montaña* (2014, Nicolás Echevarría) en términos de un alejamiento de la mirada exotizante de los pueblos Wixáritari en “The Sacred Space of Motoapohua: Intercorporeal Animality and National Subjectivities in NE’s *Eco de la Montaña*”¹⁵. El cuerpo Wixáritari, según Aguirre, es también el cuerpo nacional, porque es el cuerpo que reclama el poderío del territorio frente al avance de la explotación económica de sus recursos. En “Undisciplined Knowledge: Indigenous Activism and Decapitation Resistance”¹⁶, el capítulo que concluye la sección, Gisela Heffer corporiza las montañas y su consecuente *decapitación* como efecto de las prácticas de explotación minera. La resistencia, emplazada en tres documentales activistas, aparece como estrategia estética y política que se nutre de conocimientos alternativos para disputar la retórica homogeneizante de estos proyectos extractivistas.

“Sea Turtles and Seascapes: Representing Human-Nature Relations in the Central American Caribbean”¹⁷ y “Refracting Lenses on the Atlantic Coast of Nicaragua: Documenting Social Ecologies and Biospheres in *El ojo del Tiburón* and *El canto de Bosawas*”¹⁸ son los dos capítulos intermedios de esta sección, y toman como eje la figura de la costa. En el primer caso, Mauricio Espinoza y Tomás Emilio Arce se hacen eco de las lecturas del paisaje dominicano que Blackmore exponía en la sección anterior y socavan la ficción del “paraíso ecológico” que permea algunas ficciones sobre el Caribe. Asimismo, extienden el uso de conceptos como “fragilidad” y “peligro de extinción”, típicamente asociados a la ecología, a las condiciones precarias de comunidades que cohabitan en estos hábitats y han sido sometidas a las mismas fuerzas históricas de violencia colonial, racial, ambiental y económica. En el capítulo siguiente, Julia Medina revisa dos documentales sobre la costa nicaragüense para interrogar los modos de mirada (neo) imperial, resaltando las dinámicas desiguales de poder inscriptas en el registro de los pueblos originarios desde la perspectiva de la otredad. “Dialécticamente, la crónica y el registro de seres frágiles y en peligro situados revela el apuntalamiento imperial a la nueva forma de gesto testimonial en el Antropoceno” (p. 298, la traducción es mía):

nar el planeta”.

15 “El espacio sagrado de Motoapohua: la animalidad intercorporeal y las subjetividades nacionales en *Eco de la Montaña* de Nicolás Echevarría”.

16 “Sabiduría indisciplinada: el activismo indígena y la resistencia a la decapitación”.

17 “Tortugas marinas y la vista marina: representando las relaciones humano-naturaleza en el Caribe centroamericano”.

18 “Refractando lentes en la costa atlántica de Nicaragua: documentando ecologías sociales y biosferas en *El ojo del Tiburón* y *El canto de Bosawas*”.

es, con todo, un esfuerzo por rescatar, aún desde un posicionamiento cuestionable, la relación de los Mayangna con el espacio.

Pushing Past the Human in Latin American Cinema se erige como recopilación de ejercicios programáticos indispensables para re-pensar los pilares que sostienen las dinámicas entre los humanos y la naturaleza. Poner el acento en las imágenes que moldean la relación del hombre con todo aquello que histórica y culturalmente no supuso como propio es una práctica que debe acompañar y preceder el contacto real y actual entre esas dos esferas celosamente separadas. El giro epistemológico que los estudios culturales y sociales están atravesando a nivel general encuentra asidero en los interrogantes de estos artículos, que hacen tambalear las categorías en las que el antropocentrismo se sustenta y replican el gesto del regreso a los cuerpos y la materialidad como puntos de partida hacia nuevas formas de concebir el mundo.

Sofía Cecchi FFyL (UBA)

sofia.checchi96@gmail.com

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

INTRODUCCIÓN A LA VIDA OTRA.

DIDI HUBERMAN Y EL OPTIMISMO ANTROPOLÓGICO DE EL DESEO DE DESOBEDECER. LO QUE NOS LEVANTA I.

POR NICOLÁS PODHORZER

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

El libro de Didi Huberman *El Deseo de desobedecer. Lo que nos levanta I* constituye a la vez un diagnóstico lúcido de la situación política actual, una enciclopedia visual o un atlas del levantamiento, cuando no también un diccionario teórico conciso y problemático de su vocabulario. Uno de los propósitos más ambiciosos del libro consiste en *re-politizar* por medio del deseo los actos de levantamiento que surgen (o insurgen) en el mundo. Con una bibliografía final de poco más de 100 páginas sobre el tema y un montaje de 87 figuras a lo largo de sus 438 páginas de desarrollo histórico y conceptual, el proyecto de Didi Huberman en *El Deseo de Desobedecer* consistirá en plantear un problema que él mismo declara como estructuralmente inagotable: ¿qué es, en cada caso, eso que “nos levanta” (*qui nous soulève*)? En francés, la lengua de Didi Huberman, usa el verbo *souléver*, que admite la idea de que lo que levanta (o subleva) está por debajo, *sous*. Se proponen distintas vías para abarcar este libro inabarcable, cuya lectura nos parece adecuada para pensar el presente latinoamericano por dos razones. 1) Para entender cómo se ve uno de los problemas más acuciantes en nuestro entorno político desde la óptica de uno de los filósofos franceses más importantes del momento: la emergencia de autoritarismos de derecha que pretenden cada vez más decididamente tomar el lugar principal en el escenario político. 2) Para aportar herramientas teóricas y críticas que habiliten una comprensión tanto de la interrupción de los gobiernos llamados “populistas” en Latinoamérica en los últimos años así como su aparente re-emergencia (e incluso su primera insurgencia, como vemos ejemplarmente en Chile). En la presente reseña no intentaremos dar cuenta de la riqueza semántica con la que Didi Huberman trabaja el campo del “levantamiento”, ni ofreceremos un mapa exhaustivo de sus problemas, que siempre requieren de un interlocutor indispensable en el texto a riesgo de perder la inteligibilidad de su propia novedad teórica y política. En cambio, quisiéramos visibilizar de un modo más bien pedagógico el aporte específico de dos compañeros de ruta muy especiales a lo largo del libro: Deleuze y Benjamin, para que los lectores puedan tener una idea lo más general posible acerca de la arquitectura del libro y posean así una vía de entrada directa a algunos de sus principales problemas.

La razón por la cual se le otorga este privilegio a estos dos autores radica brevemente en lo siguiente: si bien Didi Huberman nos tenía acostumbrados a trabajar el vínculo problemático entre las imágenes y el poder o la potencia en el plano de la historia, se trata de la primera vez que plantea el problema de sus vínculos también al nivel del deseo, momento a partir del cual Deleuze (y Guattari) se vuelven interlocutores indispensables para pensar lo que denominaremos como imágenes-poder e imágenes-potencia. Ahora bien, como además se trata de establecer una dialéctica del deseo a partir del deseo de desobedecer (que veremos no hay que confundir con el simple “deseo de desobediencia”), imagen-poder e imagen-potencia se vuelven imágenes dialécticas del deseo mismo, punto en el que Benjamin se torna –cita ineludible en la obra de Didi Huberman– una referencia de primer orden.

Si comenzamos por Deleuze debemos recurrir a un concepto harto problemático que, por otra parte, Didi Huberman no emplea jamás en términos explícitos, pero que creemos que permitirá allanar el camino en la comprensión básica de los problemas de este libro. Se trata del concepto de “inmanencia” que –simplificando excesivamente– remitimos en su significación a la definición acotada que Deleuze da de ella en el *Abécédair*¹: la relación entre los seres humanos en tanto que vivientes, es decir, en tanto que les concierne la vida en la tierra.

Ahora bien, sin necesidad de equiparar inmanencia y deseo, es de notar que en el mismo Abecedario, en la letra “D” de Deseo, Deleuze distingue justamente entre lo que podemos llamar una concepción de inmanencia del deseo –según la cual siempre se desea a partir y dentro de un conjunto– y una concepción vaga y abstracta de trascendencia, según la cual lo que se desea es un “objeto=x” como la marca de su propia falta o carencia. Desde el momento en que se construye el deseo en función de una trascendencia, la inmanencia resulta “traicionada”, como se ve fácilmente en los ejemplos morales de la filosofía clásica: el dinero, el poder, los honores como “objetos de deseo” que siembran entre los seres humanos disputas, conflictos, rivalidades (cuando no guerras) que opacan u ocultan los lazos de inmanencia que atan a esos seres humanos entre sí y a la Tierra. Ahora bien, el hecho de que el deseo pueda traicionarse en dirección a una trascendencia cualquiera tiene, en el marco de un “deseo de desobedecer”, el carácter de lo que Didi Huberman denomina como *Imagen-poder*.

En cambio, cuando se desea dentro de un conjunto (que puede ser pensado como un movimiento político, una agrupación, pero también una familia, un “nosotros...”) el deseo de desobedecer se constituye como *imagen-potencia*. Podríamos decir, en ese sentido, que cuando el deseo de desobedecer funciona en una imagen-poder, el deseo apunta a una “desobediencia” como instancia trascendente más allá de cualquier orden social o cultural dado. Entonces la existencia de los volcanes, la fisonomía de la tierra, la efectividad de la ciencia, cualquier particularidad se vuelve susceptible de ser elevada a un universal de desobediencia: avatar de un imperativo categórico kantiano invertido que pasa de perverso a cínico según lo enuncien los seguidores o sus eventuales líderes autoritarios.

1 Para la visualización gratuita de los videos que remiten a las letras del Abécédair que mencionamos en este texto y en los momentos de las intervenciones de Deleuze a las que nos referimos, ir a los siguientes links: 1) H de Historia de la Filosofía: <https://youtu.be/gJjQaEhAWdw?t=3879> 2) D de Deseo: <https://youtu.be/tLlSRFLThYw?t=123>

En cambio, cuando el deseo de desobedecer produce la inmanencia de un “nosotros” con su constelación afectiva no sólo rechaza una imagen- poder operante en el campo social, sino que realiza lo que Didi Huberman denomina como *vida otra*. Tal sería la diferencia entre los levantamientos “de poder” y los levantamientos que, a falta de una palabra mejor, llamaremos *populares*: mientras los primeros buscan otra vida intentando limitar o acabar con la que ya existe (intentando incluso reencontrarla “pura” en otros planetas), los movimientos populares realizan la vida otra en su seno, siendo sus levantamientos la manifestación renovada de que una nueva posibilidad de vida ha encontrado su aquí y ahora.

Pero, si bien Didi Huberman considera la diferencia entre ambos tipos de levantamiento como una evidencia en el plano fáctico, al nivel del deseo no deja de plantear los problemas propios de una imagen dialéctica en sentido benjaminiano. Para expresar esta idea de una manera simple: si también al nivel del deseo encontramos como esbozos de los levantamientos otras tantas imágenes-poder e imágenes-potencia, ¿cómo separarlas en cada caso? ¿Cómo lograr que el deseo de desobedecer conjure el peligro y se organice él mismo en términos de potencia? Didi Huberman nos remite aquí a la materialidad del *gesto*. Hay, en efecto, una lectura política del gesto que constituye también la poética del levantamiento. Encantamiento de la poesía para levantarse, por lo tanto, y para encontrar en el gesto político del levantamiento la imagen- potencia en la que se erige el deseo. Son esta potencia mínima del gesto y su *hacer* poético los que permiten a Didi Huberman zanjar la diferencia entre la imagen-potencia y la imagen-poder al nivel del deseo, en la medida que los levantamientos de poder se dirigen menos al mundo que a una reduplicación del mismo, a partir de la cual la realidad del primero resulta denunciada. En cambio, sólo la existencia de una imagen-potencia –nos dice Didi Huberman- *crea* realidad, al inspirarnos las formas sensibles que ofician de marco común a la memoria y al deseo. A este respecto, el autor no deja de destacar el movimiento de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo como un ejemplo de potencia para el mundo. Así, la imagen de la *ronda* y su repetición en el tiempo hasta nuestros días manifiesta claramente un caso concreto de esa dialéctica entre imagen-poder e imagen-potencia que vuelve imposible, a partir de entonces, confundirlas o mezclarlas. Y la vida otra que se desea no se encuentra en ningún “más allá”: se expresa por medio de fotos y pancartas que acompañan la ronda (fig. 14), así como en la exigencia reiteradamente renovada *contra* el poder dictatorial de devolver las vidas otras que fueron robadas.

¿Cuál sería el gesto hubermaniano del libro, su propio modo de manifestarse o de “levantarse”? Partiendo de una constatación que a primera vista puede parecer pesimista –el hecho de que los levantamientos de potencia tiendan a “traicionarse” históricamente, a decaer o ser tragados por formaciones reaccionarias, mientras que nunca hemos visto ocurrir lo contrario: levantamientos fascistas que se hayan convertido en potencia...- Didi Huberman afronta el problema en términos de una dialéctica esta vez entre levantamiento y aplastamiento. En este planteo hay dos elementos claros que nos permiten formular el *optimismo antropológico* que anima el libro. 1) Si bien los levantamientos de potencia sufren aplastamientos, en la medida exacta en que realizan esa vida otra operan lo que Didi Huberman denomina como una *re-subjetivación* del deseo que sería la contrapartida o el *rechazo* frente a cada aplastamiento que podría sobrevenirle. 2) Pero esta intuición corre el riesgo de perderse si no se atiende al llamado a *feminizar*

la potencia. El movimiento feminista se encuentra así presente a lo largo del libro en la imagen de *la ola*, que no constituye una imagen-potencia más entre otras. De esta manera, lo que denominamos como un “optimismo antropológico” no debe ser considerado como una suerte de confianza en la humanidad en general, aunque Didi Huberman se esfuere por enhebrar la trama de sus problemas a una escala humana. Se trataría, más bien, de una suerte de confianza política de que, de imagen-potencia en imagen-potencia, la trama dialéctica del deseo de desobedecer se prolongará y permitirá crear una imaginación colectiva capaz de soñar con los levantamientos del futuro para los problemas de nuestro presente frente a los cuales todavía no hemos hallado una clave de acceso en la memoria de los levantamientos. Tal promete ser el aporte global del libro: bajo el señalamiento discreto de las categorías políticas del levantamiento (revuelta, revolución, coraje, manifestación, etc.) en cada uno de sus apartados, logra construir en cada caso una imagen-potencia que actúa como trasfondo para que la palabra encuentre su resonancia poética a la par que el conjunto de los problemas que giran en torno a ella. Por último, en el programa hubermaniano parecen haber cuatro criterios prácticos relevantes que, estrechamente unidos entre sí, allanarían el camino a un crecimiento exponencial de la imaginación política en nuestra actualidad: tener claro en cada caso contra qué se desobedece (mandatos de clase, de sexo, de género, de especie, etc.); la necesidad de pasar la pretensión crítica por la criba de las imágenes, ya que el exceso de rivalidad tiende a dividir la potencia y a impedirle reunirse consigo misma, volviéndola agria o “vinagrosa”; alterizarse, volverse realmente otros en tiempo y en espacio (pero también en cuerpo y en mentalidad) cuando las situaciones lo requieran para poder seguir imaginando; por último, ser capaces de la modestia necesaria ante la pérdida, para poder recomenzar frente a cada aplastamiento. Precisamente el segundo tomo de la serie ya se publicó en francés el año pasado. Traduciendo de manera literal, se llamará *Imaginar Recomenzar. Lo que nos levanta 2*. Eventos como el triunfo de Boric en Chile nos permiten anticipar lo que será este libro cuando circule por nuestro medio, mientras no dejamos de soñar con este y muchos otros recomienzos.

Nicolás Podhorzer (IAE, UBA)
nicpod@hotmail.com

Nicolás Pablo Podhorzer es profesor de filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Dicta clases de Filosofía, Psicología y Artes en colegios secundarios de la ciudad autónoma de Buenos Aires y de la Provincia de Buenos Aires. Se interesa en problemas de estética y de filosofía práctica, particularmente del vínculo entre filosofía y cine latinoamericano contemporáneo, habiendo participado del grupo de investigación radicado en TECC-UNICEN “Cruces entre literatura y cine argentino - Aproximaciones teóricas y filosóficas” dirigido por Edgardo Gutiérrez y María Amelia García, y formando parte actualmente del grupo de investigación radicado en el Instituto de Artes de la UBA “Retratos de la otredad en el cine contemporáneo de Argentina, Chile y Brasil” dirigido por Mariano Véliz. Ha explorado el vínculo entre filosofía y artes escénicas participando como co-escritor en la creación colectiva de la obra de teatro “El narrador. Foucault, hacia un estar latinoamericano” así como en la asistencia de dirección para su montaje en 2021 y su reestreno en 2022, con producción de Filosofía desde el Arte, teatro El Vitral y Proteatro.

LA MIRADA COMO CONCEPTO DE JUSTICIA

POR ESMERALDA REYNOTH

Crítica de *Mi amigo Ángel* (Sami Kafati, 1962)

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

Tegucigalpa, 1962. Mientras en el mundo las imágenes en movimiento discutían formas, diálogos, géneros, escuelas y miradas, *Mi amigo Ángel* (Sami Kafati, 1962) daba inicio a lo que podríamos llamar el primer film de ficción del cine hondureño. Así, el director escribe con su cámara una historia que desborda no solo al país mismo y su forma de conceptualizarlo respecto del régimen de violencia al que ha sido confinado, sino al propio cine centroamericano.

I

Mi amigo Ángel (Sami Kafati, 1962) cuenta un episodio de la vida de Ángel — Carlos Salgado—, un niño de unos diez a doce años que a partir de su entramado familiar es destinado a vagar por la ciudad de Tegucigalpa; hijo de un padre borracho, al niño no le queda más remedio que ayudar a su madre en el día a día para ganarse unas monedas como lustrabotas. Una travesía que será alterada por la violación de su madre —Ada Argentino Abraham—.

En este film, las figuras refulgentes de la cultura popular hondureña, idiosincrasia de la necropolítica son dispuestas como en fila: el niño trabajador, la madre violentada, el padre borracho, el violador, el otro niño-el amigo, sintetizando con ellas, todo un universo social, político y económico contundente, que sin ser ni buscar acercarse al documental logra un verosímil que hace indefinible la línea de lo real. La estrategia narrativa parece atravesada por un largo proceso de observación en la que se propone desde los primeros minutos del film en colocar al espectador como una especie de semi-diós maniatado. La cámara atraviesa la ciudad desde el sobrevuelo, flotando, obligando a mirar desde arriba. Mientras al son de un pulso tembloroso y vertiginoso se modifican los planos generales y se los vuelve imprecisos. El blanco y negro viste a la imagen con tonos que no hacen sino integrarse profunda e inmediateamente al ambiente arquitectónico de un paisaje de edificaciones tradicionales —vestigios del colonialismo— para poco a poco cerrar los planos y pasar a casitas ubicadas al borde de pequeñas lomas,

poniendo en detalle la madera y la chapa corroída. Del centro a la periferia, el director nos muestra las vértebras de una ciudad hundida en las honduras.

La dirección es transversal, el plano cenital cambia a contrapicado y se nos deja ver el vuelo de un ave, la de la muerte, la de rapiña siempre a la espera. Los siguientes segundos del film son fundamentales: corte a la madre con los ojos abiertos, corte al zopilote posado sobre un techo, corte al interior de la casa. Kafati trabaja con la premonición y nunca nos deja sin aviso, siempre hay un plano o un movimiento de cámara que da pistas acerca del conflicto siguiente. Una premonición que es y no es previsible al mismo tiempo, con la que el director parece encargarse de encontrar en la precariedad su propio concepto acerca de «lo experimental»; es manierista, e invita a ser leído como retrato propio del cine, porque devela el artificio y lo pone al servicio de lo emocional en sus personajes. En la búsqueda de nuevas nociones, Kafati rompe con los parámetros clásicos del cine y los dispone como herramienta para su narrativa fragmentada y caótica, en la que la dinámica de la mirada tensiona el sujeto de la ficcionalización y el sujeto de lo real.

Ya desde el título el film propone la unidad inseparable del ver y ser visto, por un lado desde la propia constitución humana: cuando el bebé nace, sólo existe porque otro lo mira. Y por otro, como activa consecuencia de la imagen, de la mirada cinematográfica y las múltiples formas de representación del desamparo. La pregunta sobre quién mira a Ángel y quién lo constituye como humano en la desdicha de una ciudad que tiene más que naturalizada la violencia hacia las infancias y que no le hace mella ver a un niño sólo vagando por las calles, se cataliza en la perspectiva «del amigo». Quien curiosamente aunque no dice más de dos o tres palabras (apenas audibles), es quien le da identidad a Ángel, porque lo llama *mi amigo...*, lo abraza y lo mira, en una suerte de acto de lealtad.

De allí que el título deba analizarse como un impulso de la acción vital de los personajes y la función principal del afecto, en tanto influencia en el ánimo. Pues el amigo, del que no se cuenta la historia, indudablemente se ve inscripto en los mismos preceptos de representación que Ángel.

La experiencia de él/los niños que deambulan viendo vitrinas y situaciones desde afuera —constantemente imposibilitados por vidrios o rejillas— aparece como pura expresión de sufrimiento, no sólo por la clara voluntad de Kafati en filmar planos casi expresionistas, llenos de angulaciones que expanden los rostros y los deforman en pantalla; primeros planos de constantes ojos atrapados en una realidad frustrante y mortuoria, que se convierten en *leitmotiv* del film; sino porque dispone sobre ellos la propia idea de justicia sobre lo voluntario y lo involuntario de su propio horizonte de vida, que debe ser comprendido a través de la escena en la que Ángel observa al pájaro enjaulado que se mueve de un lado hacia otro como buscando la salida.

Lo que constituye además, la transición hacia una de las secuencias más importantes del film, en la que Ángel en un primer plano se apodera del cuadro en su totalidad, con un tamaño desproporcionado, como un gigante que camina, atraviesa y es atravesado por las personas. Disponiendo a su yo en una especie de sueño, propio de la imaginación y fantasía infantil.

Sami Kafati fue un hombre de su tiempo, y nadie puede negar la herencia que consciente este film con el neorrealismo italiano, y mucho más con el Nuevo Cine Latinoamericano con películas antecesoras como *Tire dié* (1958-1960) de Fernando Birri, o *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. Consciente o no con esta forma de ver al pueblo a través del cine, entraba al debate entre tradición y modernidad; lejos de la dulcificación de la pobreza, y sin sentarse sobre la autocompasión o el melodrama convencional, entendiendo que para entonces, la violencia había pasado de lo metafórico a lo visible, y que la representación cinematográfica del orden social de este tiempo debía responder a encontrar una estética hondureña como modo de lograr una cultura íntegramente independiente de la imagen ajena. Basta con volver a Glauber Rocha para entender que Sami Kafati, se ubicaba en el mismo gesto político de poner en valor el hambre hondureña y derivados.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022



Mi amigo Ángel es profundamente política. La crítica social que reclama está envuelta en la mutación de los seres humanos. El niño observa a su madre ser violada, y el mundo le da vueltas, mientras atrás, la banda sonora explota con un *rock & roll* como expresión estética y respuesta de ese joven criminal, envuelto en una catarsis de placer de quien no es consciente de haber cometido un crimen.

Estableciendo un diálogo con el público, la escena —sonido e imagen— oscila entre el sarcasmo de lo global y la vaga identidad cultural, como contrapunto del paisaje, e incluso como la manifestación de un territorio —la calle— donde los sujetos se convierten fácilmente en objetos, donde no hay ley sobre los cuerpos que habitan ese espacio.

Por otro lado, la oralidad dentro de todo el film, es prácticamente nula y las frases casi siempre parecen auxiliares a la acción porque no median descriptivamente al film. Los personajes están tan silenciados que ni aún en la escena de la violación de la madre, sus gritos tienen volúmen. Ahora bien, el personaje del bebé es el único al que se

le permite gritar, en una especie de transposición del dolor de la madre durante la escena de la violación. La noción sobre el habla de la que escapa es lo que le permite acceder al llanto desaforado puesto en primer término, ya el lenguaje no alcanza la justicia.

Kafati amplía la imagen frente a lo irregular de los planos, nos disloca el ojo en una búsqueda sinestésica entre la música que suena desde una bocina puesta en primer plano, a contraplano de la mirada del niño en primerísimos primeros planos que vibran. Así, esa cámara que da vueltas en un centrifugado subjetivo de lo que ve el niño, no es sino el brote de locura que lo hace enfrentarse al muchacho violador. El impulso es mínimo pero lo suficientemente eficiente para que lo lleve a huir del hombre. Pero la persecución como un juego de niños se detiene cuando Ángel entra a la iglesia, cuyo recinto aparentemente detiene al hombre y el niño queda dentro, solo.

En este momento, la secuencia y composición de la imagen constituye un aspecto interesante sobre la figura de Ángel como su nombre mismo lo indica, pues en un plano picado, rodeado de largas bancas de madera cae arrodillado en medio del pasillo; lo que luego se convierte en un traveling hacia adelante que llega a su figura acucillada, en donde el niño levanta poco a poco la cabeza y en una simple expresión de sus manos parece pedir compasión como implorando a Dios.

La escena implica para Kafati, en primer lugar, lograr conmover y hacer al espectador partícipe del dolor ajeno, del pequeño ángel víctima de los horrores humanos; y en segundo lugar, mostrar un tratamiento de una imagen poética de tintes a pintura religiosa de la época barroca. Resemantiza así al personaje, atendiendo a cierto tipo de imaginario y al mismo tiempo dando cuenta de la transformación, la pérdida de la inocencia de aquel que ya no volverá a ser el mismo.





Imagen 2 y 3. Mi amigo Ángel (Sami Kafati, 1962)

EN LA

OTRA ISLA

NÚMERO

6

MAYO DE

2022

Si bien el film se estructura sobre el deambular de Ángel y su niñez hecha añicos, de su cuerpo pequeño que sobrevive a la ferocidad de unas circunstancias que no puede controlar, la figura de la madre evidencia la posición de la mujer frente a esa vida horrorosa y cruel. Así, en la penúltima secuencia, el niño regresa a casa, abre la puerta y la madre grita su nombre. Él que ha regresado siendo otro, escucha la evocación con resabios trágicos, ahora el hermano está enfermo. Claramente el director se aleja de lo divino y se acerca nuevamente a lo humano; de la sociedad como la culpable de su propia perdición y fatalidad.

De esta manera, Ángel vuelve a salir en busca de su padre en un intento de reponer su figura, no obstante, entre la travesía por cantinas, rostros, música y dolor, adquiere un nuevo estatuto. El niño percibe la pulsión de muerte como expresión colectiva, y no puede ocultar el reconocimiento de esa cultura.

Esmeralda Reynoth, Universidad de Buenos Aires
esmeralda.reynoth@gmail.com

Es una hondureña viviendo en Argentina. Estudió música y es docente en Iniciación Musical. Realizó la carrera y el profesorado en Educación Superior y Media de Artes Combinadas en la Universidad de Buenos Aires. Trabajó como músico con el Cirque du Soleil y formó parte del elenco de One Drop para Mosaic Foundation. Trabajó en la productora audiovisual de la Universidad Nacional de Tres de Febrero para producciones de series académicas y de entretenimiento cultural. Crítica en revistas culturales independientes y otros medios, realizando coberturas en festivales y ciclos de cine. En 2019, fue seleccionada en el Taller de Crítica y Jurado Joven del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y en 2020 como Talent Press en el marco del Festival Internacional de Cine en

Guadalajara. Durante el 2021 comenzó su trabajo como parte del equipo de curaduría del festival colombiano *CineEnFemenino*. Desde hace un tiempo coordina Kaikaya, grupo de estudio de cine hondureño.

*EN LA
OTRA ISLA*

*NÚMERO
6*

*MAYO DE
2022*

ENTREVISTA A IVÁN PINTO

POR MARIANO VELIZ

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

Nuestro interés en explorar las vinculaciones entre el cine latinoamericano y las políticas insurreccionales nos condujo a entrevistar a Iván Pinto, quien ha escrito con profundidad acerca de los modos en los que la producción audiovisual chilena se involucró en el estallido de 2019. Iván Pinto Veas es crítico de cine, investigador y docente. Es Doctor en estudios latinoamericanos por 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 (UBA, Buenos Aires). Es Editor general del sitio <http://lafuga.cl>, especializado en cine contemporáneo. Fundó y dirigió hasta el 2021 <http://elagentecine.cl> sitio dedicado a la crítica de cartelera, festivales y estrenos de circuito independiente. Ha sido co-editor de las antologías *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Uqbar 2010, junto a Valeria de los Ríos), *La zona Marker* (Ediciones Fidocs, 2013, en conjunto con Ricardo Greene) y de *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock* (Ediciones Calabaza del diablo, 2016, junto a Álvaro García y Ximena Vergara.); *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2020-2020* (Metales Pesados, 2021, junto a Carolina Urrutia) y junto a Claudia Aravena co-autor del libro *Visiones laterales. Cine y video experimental 1957-2017* (Metales Pesados, 2018). Ha colaborado además en diversas publicaciones entre las que destaca su participación en los libros “El Novísimo cine chileno” (Uqbar, 2011) “Prismas del cine latinoamericano” (Cuarto Propio, 2012. Wolfgang Bongers, editor) y “Las rupturas del 68 en el cine de América latina” (Akal, 2016. Mariano Mestman coordinador). Ha realizado clases en varias universidades nacionales, entre ellas: Universidad de Valparaíso, Universidad de Chile, Universidad Católica, Usach. Entre los temas que desarrolla se en docencia, se encuentran: cine documental, cine latinoamericano, crítica de cine y cine contemporáneo. Actualmente: desarrolla el proyecto de investigación posdoctoral Fondecyt en el Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile. Co-dirige la colección de ensayos de cine La Fuga+ Metales Pesados junto a Carolina Urrutia.

En un artículo escrito con Jorge Iturriaga, señalás que en el marco del estallido social chileno de octubre de 2019 reapareció la potencia de los colectivos como productores audiovisuales¹. En el trabajo de grupos como Colectivo Cinematográfico

1 Hacia una imagen-evento. El ‘estallido social’ visto por seis colectivos audiovisuales

Pedro Chaskel, OjoChile, Colectivo Registro Callejero, CaosGermen, Escuela Popular de Cine y Mapa Fílmico de un País, ¿cuáles son las semejanzas y cuáles las diferencias entre estas formas de intervención y las existentes en el contexto del cine militante de los años sesenta y setenta?

El artículo del que hablas forma parte de una serie de textos que estuve elaborando desde el propio estallido a modo de apuntes en el blog <http://elagentecine.cl>², y que luego seguí profundizando en textos posteriores³. Aquello que creo, nos llamó la atención con Jorge Iturriaga, fue la potencia y diversidad de estos colectivos, algunos nuevos, otros reactivados, cuyo énfasis fue interrogar al propio medio audiovisual y su rol en el marco de una revuelta social. Los que analizamos forman una parte mínima de una cantidad impresionante de colectivos y producciones audiovisuales viralizadas por esos días en redes sociales, incluso a modo anónimo. Videos virales, de denuncia, clips musicales, experimentales, testimoniales, por lo general en formatos breves y *agit-prop*. En el texto que mencionas clasificamos tres tipos de intervención que nos llamaron la atención: la del registro, la del estímulo visual y la de la resignificación, enmarcadas en operaciones formales bien concretas (documental de observación donde el plano pasa a primer lugar; la experimentación a través del montaje y la visualidad, y, finalmente, la operación del “remontaje” de archivos).

Respecto a un paralelo con la década del sesenta y setenta, los hay. Quiero aquí desarrollar lo que conecta a ambos momentos y las búsquedas en cada período, pero también quiero ser riguroso en distanciarnos. El momento “estallido” de los colectivos, respecto a su politización y estética, tiene bastantes paralelos con el período 1968-1971 del cine chileno. Con ello me refiero a cierto clima de efervescencia social que prepara el surgimiento de la Unidad Popular y el gobierno de Salvador Allende, que es, a su vez, la reacción a una crisis del Estado desarrollista. La década del sesenta completa fue una década de transformaciones sociales y culturales importantes, y puede afirmarse que el cine encuentra un apogeo hacia fines de la década en el marco de la efervescencia social y política. Las transformaciones ocurridas a nivel discursivo y estético del cine, van de la mano del desarrollo del cine universitario, encontrando lugar esto en cortos, medios y largometrajes, producidos de forma colectiva, con búsquedas diferentes entre sí- documental de observación, ficciones políticas, documentales más discursivos- pero con una búsqueda común, una comunidad política del cine, que tiene al pueblo dentro de su narrativa central, una narrativa que se orienta muy claramente hacia el allendismo en la coyuntura 1970-1973.

El contexto en que se da el estallido social es completamente diferente, en (Chile, octubre de 2019), Revista Cine Documental 22 edición especial, 2020, ISSN 1852 4699, 29

2 Los archivos de la revuelta <http://elagentecine.cl/festivales/informe-xxiii-fidocs-6-los-archivos-de-la-revuelta/> (Enero 2020); La promesa política de las imágenes <http://elagentecine.cl/columna/editorial-la-promesa-politica-de-las-imagenes/> (Diciembre 2019)

3 (Re) Imaginar la revuelta. Hacia un cuestionamiento de las formas de composición de imágenes políticas <https://revistadisenso.com/ivanpintorevuelta/> (Diciembre 2020) y La revuelta performativa. Hacia una noción expandida de cuerpos e imágenes en el espacio público a partir del estallido social chileno (co-escrito junto a María José Bello). https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/pinto_bello (Enero 2022).

términos económicos, políticos, sociales. Se trata de la primera gran crisis desde la llegada de la democracia, luego de 30 años de gobierno pinponeados entre la concertación democrática y la derecha para avalar un sistema económico y político “refundador” instalado en la dictadura (neoliberalismo “a la chilena”). Esta crisis viene anunciada desde el año 2006, al menos, y en un arco de 8 años -2011 a 2019-encontramos un claro clima de protesta estudiantil y de nuevos movimientos sociales, los que se aglutinan y en gran parte protagonizan el estallido del 2019. Mientras en el período 1969 -1971 surgen documentales y piezas de denuncia, estas parecen estar ligadas a centros institucionales claros, y como dije, su horizonte central es el de unidad. Una clase- media, profesional, universitaria- orientada por partidos, que encuentra en el audiovisual un medio para profundizar en la condiciones sociales en que se encuentra una vasta cantidad de personas. El cine es concebido como un medio para conocer la realidad social de un país, a través del lente del cine, y, desde 1971, como un medio de apoyo a las medidas gubernamentales de Allende. Mientras ambos períodos (1969/2019) se instalan como dos momentos de crisis de hegemonía, y, particularmente, como el momento de un “despertar histórico” contra una clase social dirigente y un modelo de desarrollo del país que no da abasto (en el primero el estado desarrollista, en el segundo el estado neoliberal), las condiciones del segundo son absolutamente disímiles. El lugar de los colectivos en el 2019 se instala abiertamente desde una “guerrilla de medios” y asumido abiertamente, siguiendo a Alejandra Castillo, dentro de un regimen digital de pantallas. Mientras en 1969 el centro del dispositivo está en el conocimiento reflexivo de la realidad, de la mano, prioritariamente, de una estética documental, lo que ocurre en el 2019, es que los lenguajes se han disparado, y, centralmente, asumen la imagen mediática como parte del piso sensible que hay que modificar. Las imágenes funcionan a modo de una extensión de la lucha social, una suerte de revuelta que ocurre en la calle, pero también en las pantallas, retroalimentándose continuamente: una revuelta *performativa*.

Otra cuestión importante dado el contexto, es la cuestión de la no-representación político partidaria, entendida la revuelta como un momento no cooptable y apenas capitalizable. Mientras la coyuntura 1969-1973, como afirmaba, gira o se cristaliza en torno al allendismo, no es tan claro que desde la revuelta del 2019 a la actualidad, esta haya podido ser representada en su totalidad por algún movimiento político y partidista, aunque sí bifurcó y abrió itinerarios a la izquierda de la izquierda, que ayudó a reorientar a la política institucional, tanto desde el proceso constituyente como la elección de Gabriel Boric, pero desde un pacto frágil y siempre inestable con estos procesos. Hay un “exceso” en la revuelta- estallido del 2019 que es sumamente complejo porque articula sectores también radicalizados o sumamente críticos con el devenir político actual, que, de hecho, sigue manifestándose y realizando acciones de protesta aún hoy (plaza Baquedano los viernes, paros estudiantiles, protesta y violencia en el sur de Chile). La revuelta tiene una dimensión que tensiona los polos pueblo/multitud, estableciendo, por un lado, un itinerario de fuga de los imaginarios más bien institucionales e históricos de las masas en la calle, por otro, obliga a “la política” a considerar una transformación de sí misma para incluir nuevas voces y formas de articular la relación con lo social, muy centralmente desde la política identitaria. Es lo que está en juego en el proceso constitucional.

Por último, mientras la estética del sesenta y setenta parece una cita clara en muchas de las manifestaciones- incluso a partir del remontaje de las obras del período

como en el Colectivo Pedro Chaskel, o la cita constante de Allende- la cita marca también la distancia temporal y un corte entre ambos momentos. Creo que el estallido se produce a partir de un mínimo común- digamos, el enunciado “Dignidad”- pero a su vez sus narrativas, motivaciones, grupos sociales, modos de operar, son múltiples, diría, casi irreductibles, aglutinando demandas de muy diferente tipo, creo que todas aglutinadas contra el malestar social respecto al neoliberalismo, donde cobra importancia la constitución de 1980, instalada en dictadura. Pienso que el “pueblo” que aparece en las imágenes del estallido es completamente diferente del que aparecía en 1969: mientras en el segundo pobladores, campesinos, obreros, estudiantes fueron los protagonistas de las calles y las imágenes, pienso que el sujeto social del 2019 no es el de “una” clase social, si no distintos sujetos y colectivos que han tomado consciencia sobre los límites y agotamientos del neoliberalismo, muchos de ellos invisibilizados en el período 1990-2019. Activistas, estudiantes, jóvenes profesionales, pobladores, colectivos feministas y LGBTQ; pueblos originarios, comunidades migrantes, toman el protagonismo de las pantallas, en causas del todo disímiles pero que confluyen contra el estado de las cosas: no + AFP; salud mental; igualdad de género; movimientos por la gobernanza del agua; no más “zonas de sacrificio”; educación gratuita, salud social, etc. Las imágenes y obras parecen reflejar eso, siendo, a su vez, colectivos que asumen el audiovisual como su propia causa, unas determinadas políticas del encuadre y la mirada que asumen su rol activo como conformador de imágenes del estallido. Ellas provienen de todos lados y de todo tipo: imágenes “pobres” de baja resolución, imágenes de animación stop motion, registros más sobrios, más poéticos y autorales, etc. La crisis del estado neoliberal es también una crisis que da cuenta de un muy largo alcance, de un cierto agotamiento de narrativas y formas de comprender también el hacer, lo que abre a una pregunta por el “quien” de los productores de imágenes, mientras este, fruto de la digitalización y la democratización de los aparatos, deja de ser el privilegio de unos pocos para ser un recurso popular-mediático y democrático, que busca visibilizar sujetos, cuerpos, experiencias.

El estallido chileno, y la producción audiovisual que impulsó, ¿cómo se inscriben en un cine que se suponía que había expulsado la figura del pueblo? Se trata de una discusión que adquirió una gran relevancia en la crítica y la teoría de América Latina en estos últimos años.

Totalmente, retomo lo anterior. En la década del noventa se hablaba de un vaciamiento y de un “no estar ni ahí” con la política. La política funcionaba casi a modo dirigencial, mientras se iba retirando o abandonando las bases. La estética del “novísimo cine chileno” (2005-2010), por su parte, parecía hacer énfasis en espacios urbanos y relatos íntimos de una clase media/media alta, abandonando las figuras colectivas por lo doméstico, lo melancólico (como han apuntado Antonella Estevez, Carlos Saavedra y Vania Barraza), sin por ello proponer en algunos de estos casos, estéticas que promovían ya un malestar inculcado en las relaciones sociales.⁴

En paralelo, la lenta conformación de nuevos movimientos políticos empieza luego del 2006, la revolución pingüina, y luego el 2011, con el movimiento universitario

4 Sobre esto ver *Un cine centrífugo* (Carolina Urrutia, 2013), *Intimidades desencantadas*, *El cine en Chile* (2005-2015). (Vania Barraza, 2018).

(del cual proviene Boric), lo que abre una lenta politización de la sociedad- muy analizado por Carlos Ruiz, Kathya Araujo, Luis Thielemann, entre otros analistas- desde el surgimiento de movimientos sociales que van adquiriendo fuerza. El primero, el movimiento por la educación (gatuíta, inclusiva, de calidad); el movimiento feminista; los movimientos medioambientales; los movimientos por un sistema de pensión digno; los movimientos por salud social, el movimiento por una asamblea constituyente, los movimientos por Wallmapu libre, entre otros, adquieren un protagonismo en su capacidad de aglutinar y generar una trama social y reticular “desde abajo”, que marcará los hitos del 2011 (marcha por la educación), el 2018 (irrupción del movimiento feminista) y el 2019 (estallido social). En la década 2010-2020 empieza también a aparecer en el cine un malestar social en una serie de películas de ficción- *Volantín Cortao* (2014); *Naomi Cambel* (2013); *Mitómana* (Sepúlveda y Adriazola, 2011); *Mala junta* (Claudia Huaiquimilla, 2016)- para no hablar de documentales, donde específicamente, hubo una búsqueda de representar los movimientos sociales en películas como *Tres instantes un grito* (Cecilia Barriga, 2013) o *El vals de los inútiles* (Edison Cajas, 2014). Se dan cita aquí sujetos, paisajes, conflictos que no habían sido abordados previamente en el cine y que marcan un tono y antecedente previo al estallido.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

Evidentemente, aparece un “pueblo” en el estallido, pero siguiendo las recomendaciones de Ticio Escobar- quien juega en su último libro⁵ bastante con esta idea- la categoría no puede quedar intacta, sin actualizarse o sin que esta misma no pueda ser intervenida, pluralizada, entrecomillada o puesta en cursiva. No es el único con estas recomendaciones: por cierto textos como los de Gonzalo Aguilar, Carlos Ossa, ya nos dirigían sobre sus agotamientos e imposibilidades como categoría. ¿Acaso no es nuestro gran desafío en términos políticos, precisamente, comprender que pueblo es el que aparece en las calles hoy en día? ¿Y si aún la categoría pueblo- con su carga histórica- es la que aún nos sirve para denominar el sujeto político de los estallidos sociales latinoamericanos? Pienso que en este desafío se juega el de leer nuestra época de forma asertiva y justa. En el juego de espejismos teóricos, donde el exceso de voluntarismo o su ausencia puede jugar malas pasadas, viene bien hacer caso a los avisos sobre los sustancialismos o totalizaciones de las categorías políticas de la modernidad- como advirtieron en su momento Santiago Castro Gomez, Nelly Richard o Nestor García Canclini- pero a su vez observar lo que ocurre cuando las abandonamos. Las perspectivas teóricas contemporáneas- ahora ya no solo latinoamericanas- han propuesto varias salidas al respecto (Rancière, Balibar, Negri, Mouffe...). Y pienso que debemos contar con estos recursos categoriales para iluminar aristas, pero atento también a no perder el marco histórico en el que estamos. En ese sentido ¿cuan profundo fue el desmontaje de la ciudadanía, el estado y las instituciones sociales que realizó el neoliberalismo desde la cultura del mercado? ¿qué rol juegan las tecnologías del “yo” vinculadas a redes sociales, y qué lugar ocuparían estas en la revuelta? ¿cuánto hay del impulso destructivo propio del neoliberalismo y cuan cerca o lejos se encuentra el fascismo de sus gestos? ¿qué lugar ocupan los afectos- particularmente el odio- en el estallido? Son preguntas que me hago como antídotos a cualquier idealización o monumentalización (y la cuestión de la monumentalización o no, forma parte, también de los dilemas de la visualidad en el estallido).

5 Aura Latente, Tinta Limón, 2021

¿Cuáles son las nuevas formas de politicidad de la imagen que pudieron observarse durante y a posteriori del estallido social chileno?

Pienso que no podemos asumir la visualidad del estallido sin conflicto o sin asumírnos en lo que podríamos denominar como “dilemas y paradojas de la visualidad”, particularmente situado en sus operaciones y búsquedas políticas, remitidas a la época en que las imágenes están producidas. Esto es lo que me impulsa a escribir sobre estos materiales, porque a la base de sus operaciones, en sus formas de vincularse con el espectador y, particularmente, en su forma de comprender la imagen como medio- y como parte de una guerra de *medios*- pienso que afrontan su época de un modo particular.

Pienso, también, que no puede pensarse este problema sin considerar dos cuestiones que Andrea Soto Calderón en *La performatividad de las imágenes* (Metales Pesados, 2020), trabajó muy bien. Por un lado, el problema de la imaginación política, acá remitido a una cierta crisis de un tipo de imaginación política y la necesidad de re-imaginar las figuras y retóricas en las cuales la imagen política ha sido pensada. Segundo, la propia consideración de las imágenes como “cosas que hacen cosas”, y no como mera ilustración, pancarta o documento, lo que lleva a una pregunta aguda por sus procesos y materialidades.

Esto me surge primero como molestia e incluso angustia. Me refiero al bombardeo visual durante el estallido. Me refiero a registros de denuncias, pero también *fake news*, imágenes virales, memes, que circulaban día a día durante las semanas del estallido. Imágenes muchas veces sin filtro, sin edición, sucias, otras veces pequeñas ediciones que se orientaban a denunciar o mostrar cosas con una música subrayando el significado, etc. Imágenes urgentes y afectivas, de impacto y pregnancia viral que, tanto se hacían parte de los acontecimientos violentos del día a día como abrían una pregunta por los “usos” y límites. No se trata de volver a una suerte de purismo de la imagen o de una especie de ética normativa, sino de pensar qué problemas empezaban a surgir a partir de esta nueva esfera “medial” y “performática” en el marco del estallido.

Intentaré graficarlo con lo que me tocó ver: día a día se presentaban videos-denunciaconediciones pocopulcras, donde se suponía que veíamos a la policía incendiando el metro. Del otro lado, llegaban también denuncias- muchas veces montajes- de acciones delictuales por parte de la protesta. Mientras algunos hechos fueron efectivamente reales- la violencia policial contra manifestantes, incluyendo muertes, torturas y mutilaciones- otros también se colaban con ediciones falsas o *fake news* “de izquierda” y “de derecha”. Las imágenes-montaje se volvían así parte de una guerra dicotómica entre *fake news* que al poco tiempo se desmentían. Mientras, se producían día a día, también, documentos y registros efectivamente útiles judicialmente para diversos casos. Esto se tensiona con la batalla “algorítmica” del control- cámaras de reconocimiento facial, drones, etc- y los registros subidos por los manifestantes desde regímenes mucho más precarios a modo de contestación, lo que Alejandra Castillo proponía leer como la batalla de dos tipos de imágenes, las del poder y las del contrapoder. Las de la policía y las de la política. Pero, justamente, me parecía que el problema no se acababa ahí, sino que comenzaba, a partir de la pregunta por sus usos, y particularmente, el rol de la edición en la creación de esta esfera mediática de las imágenes. Las piezas que más me llamaron la atención

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

de parte de los colectivos fueron, precisamente, las que se interrogaban por esta esfera mediática para configurar nuevas relaciones, no por un snobismo de la imagen, sino porque la lógica dicotómica de verdad/falsedad de las imágenes era una ruta sin rumbo, que llevaba abiertamente a la despolitización del recurso y a una suerte de “ganada de pulso” de la retórica policial de las imágenes por sobre sus usos críticos.

Así, un colectivo como CAOSGERMEN hacía una convocatoria de videos llamada “Ya no basta con grabar” precisamente con esta idea: una crítica a la lógica repetitiva y policial de las imágenes que ponía al montaje en una necesidad de primer orden. Montar para volver a ver o resignificar, interrogar, reflexionar. Otras piezas como *Como se llega a la moneda* que estuvo algunos días *on-line* proponía una mirada desde dentro de la protesta en silencio, mientras interrogaba desde un punto de vista subjetivo cuál era el lugar de enunciación y la posición de cámara para un cine comprometido, sin buscar una resolución. Y aún más los trabajos del Colectivo Pedro Chaskel (que existió durante el estallido), se trataba de remontajes de imágenes provenientes de archivos policiales, mediáticos, de redes sociales o del cine documental, para reencuadrar analíticamente problemas como fueron la violencia, la dimensión afectiva del colectivo, la pulsión iconoclasta anti monumental de la revuelta o las gestualidad performáticas del poder.

También me parecía que esto llegaba a pregunta en piezas como las desarrolladas por el colectivo FECISO, quienes, fieles a su sistema de trabajo, buscaron los ángulos contradictorios y anti-idealistas de la revuelta como acontecimiento social, moviéndose en las grietas, los espacios de habla, las luchas internas de clase, las pugnas por el territorio, o la atmósfera futurista y distópica de la plaza los días viernes. Las imágenes que salían de estos trabajos obligan a pensar, precisamente, la cuestión de la imaginación política que se promueve a partir de las imágenes y la necesidad de pensar nuevas formas de composición política.

Las imágenes del estallido parecen consecuencia necesaria del propio estallido. Pero ¿hay imágenes que puedan pensarse como antecedentes, como causas de ese estallido? ¿El cine chileno cumplió algún rol al respecto?

No creo que haya sido central el cine chileno como referencia de las imágenes del estallido, o particularmente a los imaginarios instalados, al menos no el cine más reciente. Pienso que sí hay un reflote de experiencias, por ejemplo, el de la Unidad Popular, cuyo imaginario y memoria estuvo presente como uno de los sedimentos del estallido. Pienso, también, en la importancia de los íconos, la necesidad que tuvo el estallido de derribar unos (los monumentos coloniales) y proponer otros (de memes, a personajes virales como tía Pikachu o Sensual Spiderman; pero también los murales y memoriales, los serigrafías, graffitis y gráficas que cubrían las paredes). Ahí la idea, propuesta por algunos, de una “visualidad plebeya” compuesta por estos símbolos y rayados⁶, a lo que podemos incluir toda una cultura de la performance, cuyos hitos fueron Delight Lab (sus intervenciones lumínicas durante el estallido, varias censuradas por el gobierno) o la posterior performance viral de Las Tesis “Un violador en tu camino”.

Pero, tal como venimos planteando, me focalizo menos en estos íconos y antimonumentos, que en determinadas tensiones que ocurren al interior de las imágenes

6 Ver: VVAA. Rabia dulce de furiosos corazones. Tempestades, 2020.

mediatizadas, así como los tipos de imaginación que se propusieron. Si es que pudo, en definitiva, instalarse en el marco de las producciones visuales del estallido un tipo específico de imaginación política.

Pensado desde ahí, pienso que el cine chileno entre los años 2010-2020 venía sufriendo una transformación (centralmente por el efecto marchas 2011 en adelante). De parte de las ficciones, existió, como han explicado Carolina Urrutia y Ana Fernandez un cierto “desborde de lo real”⁷, compuesto en películas disímiles como *Volantín Cortao* (2013), *Jesus* (2016), *Matar a un hombre* (2014), *Mala junta* (2016) o *El club* (2015), donde hechos noticiosos o determinadas problemáticas sociales se abordaron abiertamente desde una suerte de realismo afectivo (y muchas veces efectista). Pero pienso que las producciones audiovisuales del estallido de las cuales hablo tienen una filiación más poderosa con el documental del malestar post 2011, pienso en películas como *Propaganda* (2014), *El vals de los inútiles* (2014), *Crónica de un comité* (2016) o *Ya no basta con marchar* (2016) y una serie de documentales que abordaron las escenas políticas derivadas de los movimientos sociales, un registro a veces vívido y otras reflexivo en torno a los hechos y las transformaciones que ocurrieron luego de las marchas que abrieron la década del 2010. Ahí, también, la filiación y la transformación de varios colectivos y cineastas. Por un lado la profundización política de colectivos como Feciso o Mafi. Pero también la creación de colectivos como OjoChile, donde participaron cineastas como Sergio Castro San Martín, Niles Atallah o Alejandro Fernández Almendras; Colectivo Registro callejero (muy vinculado a Mafi y también a API, la asociación de productores independientes, donde colaboraron cineastas como Dominga Sotomayor), entre otros. Hubo, más bien, una escena- la del estallido- que redirigió y transformó las subjetividades que conformaban el campo cinematográfico.

¿Qué funciones imaginás que esta nueva politicidad de la imagen puede adquirir durante el gobierno de Gabriel Boric?

Esta pregunta es fundamental para saber lo que viene. Por cierto, pienso que, de alguna manera, hay un momento reflexivo y de observación por parte del cine local. Ya superadas las estéticas de denuncia, la pregunta central es ¿y ahora qué?. Al cumplirse tres años del estallido, han surgido muchos documentales que abordaron a modo de crónica los eventos del 2019, en derivas más o menos subjetivas o de narración coral. Se han hecho retrospectivas incluso de los documentales del estallido. Y yo mismo he escrito un montón. Sin embargo ya voy sintiendo un agotamiento y una necesidad de redirigir las fuerzas en el marco de lo que está pasando actualmente, derivado del gobierno de Boric y el proceso constituyente en curso, ambas victorias muy muy frágiles donde también empiezan a verse las grietas y las dificultades de proyección que tuvo el estallido. Pienso, por ejemplo, en la “Lista del pueblo”, una lista/partido que surgió de activistas del estallido que buscó dar una voz popular dentro de los constituyentes y los parlamentarios, y que efectivamente hizo ganar a varios candidatos (fue la sorpresa de la votación de constituyentes). Sin embargo, a poco andar, la lista empezó a disgregarse, y, de hecho, se vinculó a un gran escándalo de parte de uno de sus candidatos “Pelao Vade” quien mintió sobre la enfermedad con la cual se hizo popular en el estallido. Pelao

7 Bordes de lo real en la ficción. Cine chileno contemporáneo. Metales Pesados, 2020.

Vade fue una suerte de “ícono de la resistencia”, levantado por el estallido, subía videos, denuncias, fotos, se le hicieron ilustraciones, fue portada de diarios, etc. Pero en medio del proceso constituyente- y con los medios atentos a desprestigiar el proceso- surgió que todo en él era *fake*, incluidas unas rifas que hacía para palear su enfermedad. Este tipo de cosas, sumado a una dimensión a ratos autoritaria del discurso de la Lista, hizo, en el fondo, fracasar a uno de los pocos intentos por institucionalizar las fuerzas del estallido. Esto da mucho para pensar, porque existe una energía y un número muy grande de personas, que participaron de las marchas que toman distancia del progresismo de Boric, asumiendo abiertamente una disidencia, para no hablar de que parte de esa red tiene una organización en red totalmente autónoma. El proceso y lo que viene es frágil, con puntos perdidos y ganados de acuerdo a situaciones muy específicas. Y Boric y cía la tienen muy complicada, ya que, en la práctica, el núcleo “duro” del Frente Amplio, está solo. Con aliados que no tienen empacho en criticarlos en los medios, con la prensa levantando cada problema que hay llevándolo a primera plana y con un proceso constituyente también atacado. Por derecha e izquierda tenemos una fragilidad institucional muy grande.

Con esto, reflexiono sobre qué y cómo pensar. Por supuesto, hacer cine de apoyo al gobierno y al proceso constituyente es válido. Aunque pienso que cualquier intento, a la larga, por dar luz a problemáticas actualmente vivas y urgentes es un paso adelante en términos políticos. Pienso, también, que es necesario repensar el cine que se hizo entre los años 2010 y 2020, para redirigir y volver a meditar sobre cuestiones más bien epocales que están a la luz: la crisis climática y del antropoceno, la digitalización algorítmica de la vida cotidiana, el surgimiento del neofascismo y, por supuesto, la profundización de las agendas cinematográficas que se han venido trabajando hasta ahora: políticas de memoria, género y disidencia, desigualdad de clases, alienación social, la corrupción del poder, etc. Necesitamos, como planteaba Jameson, nuevos “mapas cognitivos” pero también “afectivos”, “sensibles” para reconectar y observar nuestro presente histórico, geográfico, social, climático, de nuevos modos. Tengo esperanza que el cine pueda cumplir algun rol en todo ello.

Mariano Véliz (IAE- UBA)

marianoveliz@gmail.com

Mariano Veliz es Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Magister en Análisis del Discurso, Licenciado en Artes y Profesor en Educación Media y Superior por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en cátedras de las carreras de Artes y Letras de la misma institución, de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura y de la carrera de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes. Es investigador en el Instituto de Artes del Espectáculo. Allí dirige un grupo de investigación sobre cine latinoamericano contemporáneo. Sus investigaciones se dirigen a explorar la problemática de la otredad en el cine, el latinoamericanismo y las teorías de lo visible. Dirige con Natalia Taccetta la colección Imagen e historia para la editorial Prometeo. Publicó los libros *Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo* (Prometeo, 2020) y *Cines latinoamericanos y transición democrática* (compilador, Prometeo, 2019).