

# ENTREVISTA A IVÁN PINTO

POR MARIANO VELIZ

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

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
6

MAYO DE  
2022

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 audiovisuales<sup>1</sup>. En el trabajo de grupos como Colectivo Cinematográfico 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><sup>2</sup>, y que luego seguí profundizando en textos posteriores<sup>3</sup>. 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 distanciarlas. 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

1 Hacia una imagen-evento. El ‘estallido social’ visto por seis colectivos audiovisuales (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 Maria José Bello). [https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/pinto\\_bello](https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/pinto_bello) (Enero 2022).

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 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.

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
6

MAYO DE  
2022

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.**

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO

6

MAYO DE  
2022

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.<sup>4</sup>

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

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

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- *Volantin 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.

Evidentemente, aparece un “pueblo” en el estallido, pero siguiendo las recomendaciones de Ticio Escobar- quien juega en su último libro<sup>5</sup> 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).

**¿Cuáles son las nuevas formas de politicidad de la imagen que pudieron observarse**

5 Aura Latente, Tinta Limón, 2021

## durante y a posteriori del estallido social chileno?

Pienso que no podemos asumir la visualidad del estallido sin conflicto o sin asumirlo 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-denuncia con ediciones poco pulcras, 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 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 rayados<sup>6</sup>, 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 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”<sup>7</sup>, 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

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

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

subjetividades que conformaban el campo cinematográfico.

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

EN LA  
OTRA ISLA  
NÚMERO  
6  
MAYO DE  
2022

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 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 algún rol en todo ello.

EN LA      Mariano Veliz (IAE- UBA)

OTRA ISLA      marianoveliz@gmail.com

NÚMERO

6

MAYO DE

2022

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).