laFuga

# En conversación con el colectivo Mafi.tv

Por Cristóbal Escobar, Gonzalo Barceló

Tags | **Cine documental | Espacios, paisajes | Paisaje sonoro | Antropología | Estudios visuales | Chile**

Sociólogo por la Universidad Católica de Chile y M.A en Moving Image por la Universidad de Melbourne. Su investigación recorre los estudios de la imagen y la filosofía del arte. Actualmente se desempeña como miembro editorial del Yearbook of Moving Image Studies en Alemania y realiza su doctorado en arts-philosophy bajo la supervisión de la Dr. Barbara Creed, Universidad de Melbourne. Mail: escobar.cristobal@gmail.com

El colectivo cinematográfico MAFI (Mapa Fílmico de un País) se ha dedicado en los últimos seis años a la construcción animada de una memoria territorial. Sus fragmentos audiovisuales, todos derivados de la singularidad creativa y la mirada fija de sus colaboradores, han ido interrogando la geografía social, cultural, económica y política de Chile para mostrarnos sus rostros y lugares con nueva luz.

En esta conversación colectiva, Christopher Murray, Josefina Bushmann, Ismael Pimentel, Juan Francisco González y Tamara Uribe nos hablan de un mapa fílmico que busca operar al margen de la institucionalidad oficial, es decir, como una suerte de panóptico invertido. Con proyectos que recorren el área digital y cinematográfica, con visionados y escuelas emplazadas a lo largo del país, MAFI nos invita a "desconfiar de las imágenes", para recordarnos que, tal como sucede en el cine, quizá sea la misma imagen de la realidad la que siempre deviene montada.

**Cristóbal Escobar (CE): Partamos con la emergencia. ¿Cómo es que surge Mafi.tv? ¿A qué necesidades o deseos responde?**

**Christopher Murray (CM):** Primero que todo agradecerte por la oportunidad de hablar sobre esto. Mafi nace de una pregunta muy concreta, de cuatro compañeros de la escuela ya egresados, que son Ignacio Rojas, Antonio Luco, Pablo Núñez y yo. Estábamos en nuestros primeros procesos de hacer películas, y un poco en esa línea nuestra pregunta fue: ¿De qué manera poder interrogar el territorio nacional audiovisualmente? La idea era tratar de generar una dinámica algo más urgente, y un poco más flexible a lo que los proyectos cinematográficos tradicionales nos tienen acostumbrados. El cine tiene una magnitud industrial, su origen también es industrial, y sus procesos de producción son más bien largos, de modo que nos pareció que había que buscar una metodología que nos permitiera estar más conectados con lo que sucede a través de contenidos cinematográficos. Reflexionando sobre eso nos damos cuenta que hay una plaza de exhibición como es internet, que está saturada de contenido audiovisual, pero no necesariamente de contenido audiovisual que tuviera la densidad necesaria para reflexionar en este caso del territorio nacional, o de los distintos territorios sociales en Chile. En ese sentido la idea fue ir a la conquista de ese espacio, como quien clava una bandera para generar un contenido cinematográfico. No un contenido para difundir material hecho para otro espacio, sino generar un contenido que en su esencia esté pensado para el proyecto, y esto implica ciertas lógicas. En internet existe un tiempo determinado de visión de material, formas de observar ese material, con dinámicas mucho más aceleradas. Entonces hubo un gesto que nos pareció bonito, que era volver a lo más esencial del lenguaje audiovisual, en este caso la composición, el sonido como registro directo y la captura de un momento, que es como lo primitivo del cine; capturar esa realidad pre-montaje. Después de todos estos años que el cine ha evolucionado y ha experimentado en sí mismo, nos parecía interesante volver a eso esencial pero instalándolo en un espacio contemporáneo. Ese fue un poco el gesto hacia la esencia cinematográfica, de reivindicar la imagen como forma de observar,

destituyéndola de todos sus artilugios un poco más decorativos, artilugios que a nuestro parecer son más bien ilustrativos, que tratan de llevar al espectador a un lugar conocido. Queríamos darle la oportunidad al espectador de mirar a través de estas piezas, donde lo original del proyecto era reivindicar ese espacio primitivo.

**CE: A propósito del carácter digital de Mafi, me acorde de *AudioMapa*, que es otra plataforma virtual que produce una cartografía sonora de Latinoamérica. Este proyecto, tal como el de ustedes, es intrínsecamente colaborativo. Para mapear sensorialmente el territorio, ellos dependen de una comunidad de usuarios, o sea, colaboradores que localizan un sonido en cualquier parte de Latinoamérica y que luego lo suben a la plataforma para ir produciendo un mapa sonoro casi como a escala real…**

**Josefina Bushmann (JB):** A diferencia de Mafi, ese es un mapa *open source*, o sea, todos pueden subir sus contenidos, en cambio nosotros tenemos una línea editorial, y eso es algo que caracteriza a Mafi.

**CE: Quizá reoriento la pregunta para indagar en la condición colaborativa y sensorial del mapa, que un poco se observa en estas dos plataformas. ¿Cómo es que ustedes trabajan estos conceptos?**

**CM:** Eso está relacionado con el origen del proyecto; Mafi nace colectivamente. De hecho partimos los cuatro y luego se sumaron la Maite Alberdi, Iván Osnovikoff y José Luis Torres Leiva, o sea un grupo muy chico, porque la idea era hacer solo un conjunto de piezas, con la duda si es que la plataforma digital iba a ser un proyecto cerrado o abierto, si permanecería en el tiempo o no, porque en su momento pensamos que el proyecto sería solo un grupo de piezas que quedarían en la página, eso y nada más, como quien ve una obra. Y el inicio fue bonito en términos de respuesta y de lo que finalmente paso con el proyecto. La plataforma rápidamente empezó a llamar a seguir construyéndose, e inmediatamente la idea del mapa abierto se instaló. Teníamos la idea de hacer un mapa abierto e inacabable también. A diferencia de los mapas rígidos, este no era un lugar como para descubrir el territorio en su totalidad, sino más bien era un mapa para perderse, invitaba a perderse. Era también un mapa fragmentado, un mapa que acumulaba un grupo de miradas que estaban ahí, y rápidamente gente comenzó a querer sumarse e intervenir en este mapa. En ese momento el proyecto toma un carácter más colectivo del que se pensó en su origen, y eso es algo que fue nutriendo esta cualidad colectiva que indicas. Ahora, como decía la Jose, la idea de la participación y de lo colectivo en internet hay que tenerle respeto y cuidado. Siento yo que si el proyecto se transforma simplemente en una plataforma de subida de material, el contacto tú a tú con tu grupo se transforma en una relación muy distante, y lo colectivo termina siendo la comunión que tienen los materiales subidos, pero el trabajo de lo colectivo real, que es la discusión con respecto al material, el dialogo, creo que eso se puede perder cuando la plataforma genera una sensación de participación que es falsa, porque en el fondo no hay real contacto. Entonces para que funcionara, a nosotros nos parecía importante privilegiar ese contacto, y que por lo tanto entre las personas que participaran existiera un compromiso en el tiempo, con esta idea de encontrarse, de discutir, de intercambiar opiniones. Un poco parecido a lo que es el trabajo en una revista, donde hay una línea editorial, una mirada, hay un grupo de colaboradores y una reflexión de lo que se quiere decir. De hecho, esto se conceptualizo así al comienzo del proyecto. Nos dábamos cuenta que en muchas de esas plataformas que llaman a subir material había un *boom* de subida de material y luego se estancaba, esa era la curva de muchos proyectos, y para que eso no sucediera nos parecía que debíamos generar una metodología de trabajo en equipo constante.

**Israel Pimentel (IP):** Y un trabajo reflexivo previo también…Yo creo que ahí se conecta a lo que tú decías antes de lo sensorial. En el fondo, con ese trabajo de reflexión previo al terreno, de conversación con el resto de los realizadores antes de salir a grabar, es que surge el formato que hace tan reconocible a Mafi, que se conecta con la observación, con el detenerse para buscar puntos de vista distintos, de poner en valor el sonido directo, que es algo sobre lo que estamos pensando permanentemente.

**CE: Y en esta dimensión afectiva que aparece, ya no tanto internamente, sino que sobretodo en el contacto con la audiencia, como espectador a mí muchas veces se me confunden los "Mafis-cartógrafos" con los etnógrafos. En el fondo, ustedes pasan de trazar un espacio geofísico a escribir una dimensión más social y comunitaria con lo que filman, como un espacio vivido culturalmente. Y un poco desde esa lógica me pregunto por el grado de intimidad que puedan tener**

**con la tradición etnográfica en el cine documental.**

**JB:** Esto tiene que ver también con lo que en el último tiempo hemos estado llamando el giro territorial, que comienza como una reflexión de personas más ligadas al cine, convocadas para trabajar en la construcción de este mapa. De pronto nos damos cuenta que esta herramienta, por su simpleza reflexiva, era muy potente en cuanto al área educativa. Entonces aparece la primera Escuela Mafi, que fue un primer encuentro con "otros" que no manejaban necesariamente las herramientas audiovisuales, en este caso, estudiantes entre 15 y 18 años, y luego aparecen otras escuelas en distintas partes del territorio, de modo que se empieza a abrir una comunidad que habla del origen de estas personas que conforman el mapa (…) El año pasado se nos invitó a participar de una residencia en Petorca, y ahí Juan nos puede contar más que paso…

**Juan Francisco González (JFG):** La mutación que tuvo Mafi en el tiempo se debió a la integración de distintas personas provenientes de distintos lugares, lo que ayudo mucho a abrir el mapa y a la manera en cómo realizar estas piezas documentales. Mafi empezó a tener realizadores en Temuco y aparecen escuelas en otras regiones también. Piensa que Mafi venía trabajando desde Santiago, entonces ahí se descentraliza el colectivo para extenderse a otros lugares e integrar otros puntos de vista. Ahora se está trabajando para que se descentralice mucho más, y eso tiene que ver con nuestro proyecto educativo. En muchas regiones existen varios realizadores que nosotros no conocemos, por lo que desde el área formativa es que uno va captando nuevos realizadores (…) Eso es muy importante para ver el territorio de distinta manera, para que no se proyecte un Chile tan centralista en el fondo.

**CE: Cuando yo veo sus fragmentos audiovisuales, es inevitable no pensar en la formación del grupo inicial, en la escuela de la que vienen sus cuatro fundadores. Y también los veo muy en línea con otros realizadores contemporáneos del país. Pienso por ejemplo, en Torres Leiva, en los trabajos de Perut y Osnovikoff, en los apuntes etnográficos de Agüero y también en parte, en los últimos documentales-territorio de Patricio Guzmán. Me pregunto cuál es su relación con estos autores, y con la escuela.**

**CM:** Es interesante la pregunta respecto a la escuela. Yo no creo que Mafi responda necesariamente a una escuela, pero si responde evidentemente a una admiración en el cómo observar. Por ejemplo, creo que la manera de observar que tiene Ignacio Agüero, y la forma lúdica de establecer los diálogos es algo bien interesante. Ignacio tiene un tema con el trabajo del lenguaje que en el caso de Mafi está presente. Y claro, el Iván y la Bettina forman parte del origen del proyecto, son parte de la conceptualización, y sin duda que son referentes a la hora de investigar, también como una reverberación de la imagen radicalizándola para lograr ciertas cosas, entonces evidentemente que hay búsquedas comunes. Lo que hace la Maite Alberdi, en ese sentido, tiene mucho en común (…) Yo creo que Mafi es bien clásico también, y eso me parece algo bastante bonito. Su forma de mirar no es una experimentación radical de la metodología, o del aparato de observación. Cuando yo te decía de volverse un poco purista, tiene que ver con apostar todas las fichas para una captura más bien limpia de la realidad, y el hecho de que la metodología sea simple efectivamente también la hace compartible, y eso es algo importante para nosotros (…) Y a propósito de lo etnográfico que señalabas, creo que etnografía nos queda grande como palabra, ya que Mafi no es un proyecto que nazca de las ciencias sociales necesariamente, de hecho es un proyecto estrictamente cinematográfico. Y la gracia de esta mirada clásica, de establecer un formato así, es que se te hace más fácil comunicarte con un lugar, y yo creo que hoy en día la clave de un trabajo de investigación territorial tiene que ver con los diálogos, y no solamente con la mera observación. En el fondo, es una herramienta posible para que el otro pueda mostrar su comunidad, como pasa en los talleres, y esa generación dinámica de material creo que sólo se logra si tienes un espacio, una ventana para mirar, que sea lo suficientemente potente para generar imágenes reflexivas, pero a la vez lo suficientemente simple para que esa forma de reflexionar pueda ser compartida. En resumen, la forma de producción no puede ser ni tan compleja para no dejar gente afuera, ni tan abierta para que no pierda identidad; hay que calibrar la herramienta para que simultáneamente invite e identifique. Ahora, cuando tú hablabas del cartógrafo me parecía interesante la figura, de hecho la imagen que nosotros siempre hemos tenido, esto de ponerle mapa al proyecto, es de hablar del país y no de Chile, justamente para lograr una imagen más abierta de la idea del territorio. En el fondo, el territorio no está determinado por una lógica geopolítica, por las leyes de Chile, sino que vemos al país como una idea más abstracta e imaginativa, lo que te permite agrupar más y disolver más las fronteras. Y por otra parte, la idea del mapa, tal como lo hacían los cartógrafos recorriendo las fronteras, nosotros hemos querido hacer lo

mismo pero con la cámara; en vez de un lápiz hay una cámara que traza, y otra cámara hace otro trazo, y así vas trazando un territorio, pero un territorio que no tiene forma…

**JB:** Y ahí encuentro que es importante la aparición del tiempo. Nosotros trabajamos con una imagen-tiempo, es decir, esta no es una imagen que queda fija sino que siempre va mutando en el mismo espacio. Por ejemplo en La Moneda tenemos cuatro planos distintos que siempre hacen aparecer de otra manera el mismo espacio.

**CE: En su página web tienen colgada una cita de Gabriela Mistral que apunta a una lógica de archivo, Mafi como un mapa audiovisual que organiza visiones fragmentadas. "Esa será, y no texto alguno", nos dice Mistral, "la geografía animada que todos venimos pidiendo y que nos hace tanta falta" (…) Esta es una noción muy antigua que aparece ya en los comienzos de la etno-ficción. Cuando Robert Flaherty filma** *Nanook of the North* **(1922) dice que el cine habría devenido en el lápiz del mundo moderno, bien en línea con el concepto de cámara-lápiz que desarrollaría Astruc más adelante, y que luego Mistral añoraría tanto para Chile ¿Ven a la imagen cinematográfica como una forma discursiva privilegiada, tal como lo hacen estos autores? Lo conecto un poco a la pregunta por el poder.**

**JB:** Bueno, de hecho en las escuelas Mafi siempre comenzamos con una cita: "No es el pasado lo que nos domina, sino que son las imágenes del pasado." Esto lo hacemos para dar cuenta de este poder sutil que tienen las imágenes para ir construyendo una memoria específica, y el poder de subvertirla a partir del fragmento. En Mafi está esa idea de generar reflexión, pero también memoria. Siempre nos movemos entre estas dos aristas.

**Tamara Uribe (TU):** Y Mafi también juega con el poder que tiene la imagen hoy en día. En lugar de usarla como normalmente se usa, con muchos elementos y decoros, la decisión que hace Mafi es de hacerte consciente de la imagen, de tenerte en un solo lugar y al mismo tiempo estar en el mismo espacio donde están todas estas otras imágenes. Internet esta bombardeado de imágenes y videos del tipo *YouTube*, y dentro de ese mismo formato, que son videos cortos como los de la publicidad y la crónica periodística en general, es que Mafi propone hacer una apuesta más analítica. Queremos hacer consiente ese poder innegable que tiene la imagen, y que curiosamente te hace desconfiar de tantas otras imágenes al acercarte a las cosas de una manera distinta. En el fondo, la invitación es a observar.

**CM:** Es indiscutible que el mundo se ha audiovisualizado hoy en día, esto es un fenómeno bien contemporáneo. Y de hecho si uno mira al cine en perspectiva, el cine continúa siendo un fenómeno contemporáneo, o sea, todavía se discute sobre lo propio del cine como arte. Yo creo que todavía el cine es una herramienta que no está definida en su potencial artístico. De hecho los lugares que tenemos para exhibir películas en Chile todavía son marginales en cuanto cine como arte, más bien se nos presenta como un elemento industrial de entretención. Los festivales, exhibiciones, las plataformas son siempre herramientas marginales en comparación a la presencia de la televisión en un territorio como éste (…) La cuestión se está audiovisualizando cada vez más, y en ese sentido la idea de conquistar parcelas en estos lugares ha sido una actividad bien desafiante, con patas en portales tan distintos como terra.cl, que es de entretenimiento, o TVN, que es un canal público, o canales regionales. Independiente de eso, lo que nos importa es ante todo estar a la defensa de la imagen con aquella pequeña composición, y eso es un ejercicio interesante, porque esa obra tú la podrías desmenuzar y ocupar para otra cosa. La alternativa ha estado desde el inicio del proyecto. El primer llamado que tuvimos fue de chilevision diciéndonos: "queremos comprar sus imágenes", y era plata, pero dijimos inmediatamente que no, porque de lo único que dependemos es de la duración, la composición y la no intervención de la imagen. Entonces si alguien quiere estar con Mafi, tiene que estar dispuesto a aceptar el tiempo de duración, y esa composición. Esta pequeña batalla ha sido interesante porque como dice la Tamara, es un ejercicio de detenerse a mirar el territorio, y detenerse a mirar no solo es un acto cinematográfico, sino que también es un acto social; es un acto político y de conciencia. Es decir, yo me detengo en este lugar, reflexiono, me concientizo sobre este lugar, y este gesto de obligar la mirada por un rato, que tampoco es obligarla porque te permite recorrerla por el hecho que no está siendo guiada, también es un gesto que esconde un ánimo de decir observa; detente y observa. En este sentido el proyecto pasa a ser una excusa de reflexión social.

**CE: Me agarro de esta suerte de negociación con la televisión, y de la idea de memoria que tú mencionabas hace un rato Josefina. Cito a Godard: "el cine crea memoria, la televisión fabrica olvidos." Me pregunto si ustedes observan diferencias entre estos dos tipos de imágenes, o si por el contrario, piensan que la imagen cinematográfica colinda con la imagen publicitaria y/o televisiva.**

**CM:** Para mí la diferencia está en la densidad, netamente en eso. Lógicamente es la densidad reflexiva que una imagen te pueda otorgar. Ahora también una imagen televisiva siendo propagandística tiene mucho para ser decodificada y analizada en el tiempo como memoria. Para mí la televisión no genera olvido para nada; todo material es analizable en su contexto histórico. Lo interesante es cómo ese material en el tiempo es consciente de estar siendo usado para eso. Yo creo que Mafi viene con un chip para que en el futuro pueda ser utilizado como memoria, o sea, tiene conciencia de memoria y dado que la tiene, te permite delimitar, primero, como observar, apostando siempre, porque la memoria en el futuro es una ficción. Esto te permite decir si es que la imagen tendrá un valor más adelante o no, y eso ya implica discriminar, que es una decisión que no necesariamente la tiene un producto publicitario que justamente no es consciente de la memoria, sino que de la coyuntura. Entonces, este contenido puede ser interesante desde la coyuntura, pero también como memoria, y esa es una doble arma.

**JB:** Yo creo que también son interesantes las características de esta memoria que se produce y que es siempre más cercana a la experiencia, como tratar de capturar un momento que luego, como una pequeña capsula, será lanzada hacia el futuro para que pueda ser recibida o interpretada de distintas maneras, o sea, la lectura nunca es unívoca, siempre es fragmentaria y abierta. Entonces la pregunta es cómo construir una memoria que no sea mera reproducción o dominación de una sola perspectiva, porque siempre va a ver un punto de vista, entonces cómo construir una visión fragmentaria y abierta que pueda reflexionar sobre si misma dentro del contenido que está produciendo. Eso es también lo que hablaba la Tamara; desconfiar un poco de las imágenes, tener esta memoria que te permita reflexionar, desconfiar y no solo reproducir.

**Gonzalo Barceló (GB): ¿Y cómo creen ustedes que se logra esa densidad? Me imagino que en ese calibrar del que hablaban, en ese poder lograr un dispositivo que sea factible, también se están limitando en muchos sentidos; los fragmentos tienen que durar un minuto, el plano tiene que ser fijo, pero a la vez tiene que pasar algo ahí adentro, tiene que haber una densidad en ese tiempo reducido, tiene que ser exportable. Entonces, ¿Cómo creen ustedes que se logra eso con el material?**

**CM:** Por eso yo digo que esta idea de la capsula va a contrapelo. Esta idea de los nuevos medios viene asociada a una sumatoria de conceptos como el fragmento, la capsula, y que es parte como se está consumiendo información. Entonces siento que hay que tomar eso pero releerlo desde la ventaja reflexiva que tiene, y no simplemente desde esta lógica de agilizar el consumo, o sea, no puede ser un criterio de mercado. La idea del fragmento no es una idea propia del cine, sino que es una idea del mercado; fragmentar, compartimentar, que la información sea corta.

**JB:** Es distinto el fragmento viral en el que en un segundo te lo cuentan todo resumido, a estar obligado a ver por un minuto un plano fijo, ese es el dispositivo que finalmente logra la densidad.

**CE: Y en el fondo lo que ustedes hacen son fragmentos de espacio-tiempo como espacio central, y con eso nos pasamos rapidito del mercado a la vida...**

**JB:** ¡Exacto!

**CM:** Aparte que cuando uno mira una imagen, ahí está la mirada del realizador como autor también. Y lo que define al realizador como autor está en su capacidad de determinar densidades, de palparlas. Entonces, cuando uno está observando un dialogo, ese dialogo te puede causar una risa, un llanto, lo que sea, pero eso no necesariamente implica una densidad para poder reflexionar. Desde mi punto de vista, lo que te permite determinar esa densidad es pensar en qué manera ese momento particular está conectado a una idea más general, una idea que incumbe a una sociedad, o sea, que el fragmento sea replicable a una situación más amplia, como por ejemplo pueda ser una relación de dominación entre dos personas que este atado a otro espacio. Entonces la imagen no puede ser leída como una imagen postal, que es otra palabra que surge mucho; la postal. Si uno se remite al uso cotidiano de la postal, siempre tiene que ver con una imagen superficial, plana, estática, es una imagen idealizada,

como un pequeño paraíso terrenal que se ocupa, por ejemplo, para la venta de un país; postal como la imagen país. Entonces es una imagen superficial e inequívoca en su lectura también, y yo creo que cuando uno le quita lo estático, cuando se le da un cierto movimiento y duración, se empieza a capturar un momento que se abre al conflicto, aparece una tensión, hay un flujo. Y flujo no como un movimiento cinético de cosas, sino que algo cambiando de estado, una polaridad. La captura de un momento de cambio es algo clásico del cine, y cuando eso se lleva al tiempo-espacio de la vida, como tu decías, tiene un sentido más llamativo, porque no es un *plot* que está escrito, sino que aparece la vida hablándote; si tu observas la vida, la vida te está siempre tirando giros dramáticos, y detectar cuales son esos momentos, a mí por lo menos, me sirve como guía para detectar la densidad en una imagen.

**CE: Y yo creo también que eso es lo fundamentalmente sensorial del proyecto de ustedes, porque eso que está pasando es precisamente lo que no podemos agarrar racionalmente en el instante que sucede. Como tú dices, estos giros dramáticos siempre están pasando en la vida (…)**

**Me interesa indagar también en la función que pueda cumplir el plano fijo para el colectivo. Si me detengo en el cine iberoamericano reciente, diría que este cuenta con una cierta estética de la inaccesibilidad. En Torres Leiva, Lisandro Alonso, Pedro Costa, por nombrar algunos, esta lógica sustractiva abunda: tenemos ausencia psicológica de los personajes, ausencia de motivos narrativos, ausencia de diálogos, y mucho encuadre fijo. Ahora bien, tengo la intuición que el plano fijo en el género documental podría estar cumpliendo otra(s) función(es). En** *Propaganda* **(2014) ustedes lo utilizan para mostrar el descontento social en tiempos de campaña presidencial, casi como un ojo espía, como panóptico invertido que funciona al margen de la institucionalidad. Quisiera que nos siguieran contando un poco sobre la relación que ustedes establecen con mirar "la realidad" desde esta suerte de posición fija, que es una de las firmas del colectivo.**

**CM:** Es interesante tu pregunta. Desde la ficción creo que el plano fijo tiene un uso distinto. Yo creo que desde lo latinoamericano, aunque Pedro Costa no lo sea, existe una resistencia a los artilugios que el cine ha utilizado tradicionalmente para generar artificialmente el drama de los lugares; el texto como herramienta para la generación de conflictos; el artilugio del montaje para generar *plots* dramáticos y ver reacción en los personajes. En el fondo, estos son mecanismos super básicos y explotados, y en Latinoamérica se opta más por la distancia, por la duración del tiempo, se decide que el dialogo no sea algo que esté necesariamente al servicio del conflicto, sino que está más conectado con el paso de la vida, con su descripción, con la mecánica de la vida. Yo creo que estos son fenómenos de resistencia que también están relacionados a la búsqueda de poéticas propias, y en Latinoamérica eso es esencial; el gesto de proveerse de recursos propios para tener una hegemonía de cómo hablar de los lugares.

**CE: En el fondo, ante esta suerte de pregunta etnográfica ¿Cómo podemos conocer al otro? La respuesta que nos dan estos autores pareciera ser: no podemos.**

**CM:** Igual tú estás hablando de algo distinto, porque como son obras cerradas también está la pregunta por ese personaje y el desarrollo de ese personaje en el devenir de la película, como se accede a él, cuáles son sus transformaciones. Estas son cosas que al momento en que tú cierras la obra, que es un poco como cuando nace el sentido de la persona con su muerte, como la idea del epitafio, pasa lo mismo con el montaje; en el momento en que termina la obra uno juzga cuanto conoció a ese personaje. La gracia de trabajar desde el fragmento, creo yo, es que no hay una necesidad de desarrollar ese personaje y determinar sus cambios, sino que es algo más honesto quizá; ante la incapacidad de poder abordar la realidad de ese personaje como si fuese una realidad única, lo que hacemos es simplemente capturar ese fragmento de su vida y apostar que ese minuto sea tan valioso como seguirlo en el transcurso de su vida. Aparte que ese fragmento puede estar en relación a otro fragmento, y ese fragmento podría permitir volver sobre el personaje en otro momento, pero esa idea sobre la construcción de sentido a través del montaje clásico, al contraponerla justamente a esta idea de tener un mapa abierto, una obra abierta, te permite desligarte de aquella visión unitaria en cómo se construye la identidad para pasar a esta otra idea que ocupamos harto en Mafi, que es la idea de una identidad líquida, o sea, desarrollar un artefacto líquido para observar líquidamente (risas) ¡Y que más líquido que la idea de un fragmento que constantemente se pliega, se despliega y se contrae! Y eso encuentro que hace de Mafi, por muy clásico que sea, un fenómeno contemporáneo en su manera de realizarse.

*(Christopher Murray deja la conversación para dirigirse a hacer clases en la escuela de cine de la Universidad Católica)*

**CE: Tengo otra pregunta a propósito del plano fijo, que de alguna manera ya ha ido apareciendo, pero que ahora se centra más en la relación que se establece con el espectador. Lo que me pasa con ustedes es algo un poco bipolar. Me refiero a la manera en cómo el plano fijo funciona en la relación de proximidad y distancia con el espectador. En sus micro-documentales tenemos, por una parte, un mundo interno abierto, diegético, que invita al espectador a vivirlo a la par con el de sus creadores. Por otra parte, tenemos este plano que es cerrado, como una ventana desde la cual entra el aire fresco, pero que es inmóvil, o sea, como un movimiento que se enmarca y se define por lo que pasa adentro del encuadre, casi como si se tratase de una pintura por la cual navegamos. Tengo curiosidad en como puedan conceptualizar este juego, y si es que existe alguna reflexión sobre esta relación de proximidad-distancia con quien observa.**

**(JFG):** Yo creo que con el plano fijo el espectador se acerca al hecho, es como una butaca portátil; tú te sientas en el lugar a ver lo que está sucediendo. Con el plano que filmamos a nosotros siempre nos interesa que estén sucediendo cosas, que existan paralelos, entonces si bien la cámara esta fija, siempre hay mucho movimiento adentro del plano.

**TU:** Y eso se relaciona mucho con el espectador, porque si bien tú dices que genera cierta distancia, como si estuviese encerrado, casi como un acto autoritario del realizador, también esa decisión hace que lo que esté definido adentro del encuadre sea mucho más preciso en la selección, que el punto de vista sea más claro. Además, es el espectador quien recorre la imagen, y esa es una exigencia mucho más grande para quien observa, porque yo no tengo una cámara móvil diciéndole donde tiene que mirar, y eso, como dice Juan, de alguna forma genera una cercanía y una apertura, en vez de cerrar y guiar la mirada.

**JB:** Hay una apertura temporal que te permite estar en un tiempo que se va abriendo desde un cuadro. Además que el sonido, que también te abre a otras posibilidades, hace que el plano vaya más alla que la pintura digamos.

**JFG:** Es, de alguna manera, un viaje al lugar. Cuando uno ve la imagen-Mafi del burro, que te está observando, uno se logra meter en la intimidad del animal. Si la imagen fuese en movimiento por ahí uno no se alcanzaría a meter tanto en la intimidad del burro, más bien sería un objeto, un animal dentro de un espacio más amplio, en cambio con el plano tú logras ingresar en la sensibilidad del animal.

**IP:** Algo que nos pasa mucho con el plano fijo en la Escuela Mafi, que son estos talleres que hacemos a lo largo de Chile, es que los participantes no tienen internalizado esto de que la cámara no se pueda mover, y como equipo nos gastamos harto en enseñarles eso. Ya hemos discutido todas las ventajas que te ofrece el plano fijo, pero también tiene una complejidad, y es que nos obliga a ser sumamente selectivos con el material que grabamos, de hecho mucho de ese material se pierde. Nos obliga también a manejar cierto grado de frustración a la hora de ir a terreno y buscar lo que quieres contar, porque un alto número de veces esto no te funciona, porque justo aquello que tú te imaginabas como realizador para capturar, sucede que está pasando un metro fuera de cuadro, entonces tu conceptualización, el trabajo de capas que querías hacer, el juego con la profundidad de campo, las cosas que pasaron detrás de cámara, en el fondo todo eso no te resulto. Entonces, uno tiene que aprender a vivir con el plano fijo.

**JFG**: Como lo veo yo en cuanto realizador, es poder tener la capacidad de adelantarse a los hechos y poder lograr una cercanía con lo que estas grabando. Por ejemplo, si una persona está indignada tú sabes que algo se va a producir ahí, alguna acción va a suceder.

**GB: Me gustaría también indagar en ese proceso creativo suyo; en ese imaginarse algo como realizadores que no necesariamente pasa ¿Cómo es que surge la idea? ¿Cómo es su proceso de guion? ¿Y su trabajo con la gente?**

**IP:** Yo creo que parte por definir los temas que nos interesan. El origen de todo es fijarnos cuales son nuestros objetivos como colectivo, que ya los explicaba un poco Christopher, y a partir de eso, con nuestra red de realizadores, hacemos una selección de la información que nos llega, de cosas que van

apareciendo en la prensa, o que hemos visto al visitar un lugar, o que alguien nos contó y que creemos que puede servir para construir el mapa fílmico.

**JB:** Yo creo que son tres las maneras de construir contenidos. La primera es la contingencia, o lo que está pasando día a día y la reflexión que eso despierta. Este es un método tradicional, periodístico si quieres, pero con otra sensibilidad. Lo bueno de la contingencia es que te permite tener mucho más alcance a lo que está pasando, y en eso hay muchos interesados que hacen de informantes; revistas, medios, etc. Otra dirección es lo que podríamos llamar "vida íntima" o "vida cotidiana", que son lugares más particulares. Hace poco nosotros fuimos a una escuela de baseball haitiana en una población, y ahí vemos como los haitianos se integran a la población, y como se redefine la identidad de ese espacio, o sea, fenómenos mucho más particulares que no son contingentes pero que de igual modo son interesantes para levantar el mapa. Por último, tenemos esta idea de hacer especiales cortos, especiales temáticos. Partimos con el tema de la educación que fue algo muy grande, después apareció el sueldo mínimo, luego el especial inmigrantes, y así. Con cada uno de ellos hacemos encuentros con nuestros colaboradores y también con "expertos en el tema". Una vez contactamos a una trabajadora social, por ejemplo, para que nos hable de su experiencia trabajando con personas que ganan el sueldo mínimo, de modo que nosotros podamos interiorizarnos en el tema y hacer un trabajo un poco más largo de investigación. Eso es más desde lo pensado, porque también muchas veces pasa que llega una persona y te dice: ¡Apareció algo, vamos a filmarlo! O personas que nos mandan planos y que luego nosotros evaluamos si podría ser un Mafi o no.

**TU:** Además pasa que la gente se interioriza con el formato, sobre todo en nuestra experiencia con las Escuelas Mafi, con los jóvenes que han estado trabajando con el plano fijo. Ellos te dicen: ¡Vi un plano Mafi! (Risas)

**IP:** Eso en una primera etapa. Luego, cada uno de los realizadores, debe meter las manos en la masa y es ahí donde hacen su aporte como autores. En el terreno es donde se pone en juego la mirada autoral, donde la decisión que pesa es la del director, con toda esa investigación y esas conversaciones previas, por supuesto. Hay una mirada particular que se tiene en mente, compartida de alguna forma por todos en el colectivo, que se pone en juego, y que muchas veces pasa por alejarse un poco de las cosas para encontrar otro punto de vista, o para ir al rescate de esos momentos de intimidad que no se ve en otro tipo de producción. Después de eso, de todo el material que grabamos, viene una tercera etapa de discusión e interacción que es el montaje. Ahí definimos cuál es ese minuto, más o menos, que condensa la idea que se quiere transmitir, o que es lo más interesante de todo lo que grabaste, porque a veces uno graba más de un plano, otras veces no se graba nada, y para tomar esas decisiones es que tenemos esta tercera etapa de discusión.

**JFG:** Y continuando la cadena, después viene una etapa que también es importante. Si bien Mafi surge como un proyecto web, nos damos cuenta que lo web no soporta el mapa. En Chile hay muchos lugares que no tienen internet, gente que no tiene como conocer Mafi, que son personas que generalmente se comunican a través de los medios locales, regionales. Entonces nosotros nos dimos cuenta que era importante llegar a estos lugares de una manera adecuada. O sea, no solo tenemos la realización de los planos y el montaje, sino que también la etapa de exhibición. Y en esa línea montamos unos proyectos, como el de Petorca por ejemplo, donde comenzamos a hacer los visionados, o exhibiciones de cine documental en zonas consideradas como zonas extremas, con bajo acceso a internet.

**JB:** Estos son lugares que nunca habían visto una película en pantalla grande…

**IP:** Y esa es la vuelta de volver al territorio también; primero fuiste al territorio a registrar y grabar, y ahora está la vuelta de mano llevando lo grabado. Ese es un gesto super fuerte que está marcando el trabajo de nuestra fundación en el último año.

**JFG:** Y ese es un terreno no trabajado, en el que hay que formar audiencias. La gente muchas veces no está acostumbrada a ver cine documental, muchas veces no sabe la diferencia entre el documental y la ficción, entonces ahí los proyectos de Escuela Mafi ayudan mucho, o las exhibiciones comentadas que hacemos. El último proyecto grande que hicimos fue Petorca, que fue una residencia artística, y allí detectamos algo importante, que no todos los planos los podemos realizar nosotros. Entonces por ponerte un ejemplo, tú vas a hacer un taller de cine documental a una comunidad mapuche donde tú

le enseñas a un niño como grabar cine documental. Él tiene mucho mejor acceso, con momentos mucho más claros, con una mirada más particular. De ahí que tú puedas educar a alguien para que grabe…

**JB:** Y ese es el giro etnográfico en definitiva; poder tirar "lo etnográfico" para el otro lado y hacer del documental un proceso más participativo.

**CE: Y no solo etnográfico, sino que también político ¡Sobretodo político! (…) En esa línea sus talleres son, de alguna forma, un paso más activo en la función política del cine. O sea, ustedes no solo muestran los lugares marginados de un territorio de una forma distinta a la oficial, sino que también empoderan a otros para enseñarles a mostrar lo que quieran mostrar. A ver si nos cuentan un poco más, y con esto terminamos, cómo ha sido la experiencia de la escuela para ustedes…**

**JFG:** Ha sido una experiencia que nos permite alejarnos del espíritu colonialista del mapa, y empoderar a otros para que produzcan cine documental. Lo mejor es que tienen una mirada muy particular, que nosotros nunca podríamos llegar a tenerla.

**IP:** Respondiendo a tu pregunta, desde mi punto de vista, la función política que yo trato de enseñarle a la gente, que es algo que ya ha dicho la Tamara, es justamente enseñarles a desconfiar de las imágenes, o por lo menos a reflexionar sobre aquello que están mirando; la formación del punto de vista, aquello que se está tratando de decir, por qué hay música, o yéndonos al reportaje de prensa, que es algo que a la gente se le cruza mucho con el cine documental, por qué se eligen ciertas imágenes, ver la fuente, la locución, lo que te están diciendo. En definitiva, qué es lo que te propone esa mirada. Nosotros desde el principio enseñamos que en el quehacer documental también hay un punto de vista, es un acto que siempre selecciona lo que va a mostrar, por lo tanto, hay una postura. En el fondo "la verdad" se construye desde muchas miradas, y probablemente esa sea una cuestión inasible, inaccesible (…) Tu puedes ver las noticias, puedes ver los reportajes, puedes ver nuestros documentales, pero debes tener siempre en cuenta que eso que estás viendo fue pensado por alguien (…) Hay una frase de Antonio Luco que es muy buena y que la usamos harto: "no existen lugares comunes, sino que miradas comunes". Nosotros queremos ir a buscar una mirada distinta.

**JFG:** Y esa mirada distinta muchas veces esta fuera de las escuelas de cine…

**IP:** La mirada distinta está justamente en la mirada de un niño que vive en una comunidad mapuche. Cuando agarra la cámara él te va a mostrar algo muy distinto.

**JB:** Y volviendo a lo político, para mí tiene que ver con la percepción, con el tratar de cambiar la percepción de lo sensible que nos han enseñado en los colegios, en la televisión, que nos enseñan día a día con las teleseries. Poder cambiar esa sensibilidad, desconfiar de ella y también de la propia, si se llega a lograr eso, entonces se ha cumplido un objetivo político.

**CE y GB: Muchas gracias por su tiempo y por su generosidad.**

---

Como citar: Escobar, C., Barceló, G. (2017). En conversación con el colectivo Mafi.tv, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/en-conversacion-con-el-colectivo-mafitv/867