laFuga

John Gianvito

"En la lucha por el cambio social, uno siempre puede inspirarse en los esfuerzos de otros que han librado batallas similares."

Por Miguel Savransky

Tags | **Cine ensayo | cine militante | Procesos creativos | Estados Unidos**

Egresado de la Carrera de Filosofía de la UBA. Docente en nivel superior en la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA y en la Licenciatura de Comunicación Audiovisual de la UNSAM. Miembro del Área de Imagen y Política (FSOC-UBA). Actualmente se encuentra desarrollando un proyecto de investigación para el Doctorado en Filosofía sobre la relación entre Foucault y Kant.

Con más de 10 filmes a su haber, John Gianvito se ha vuelto un cineasta fundamental al momento de pensar la posibilidad de un cine político y reflexivo en los Estados Unidos. Situado abiertamente desde la izquierda, quizás una de las características de un cine cuyos métodos difieren en cada filme, sea el de la búsqueda estética para producir una reflexión política. El cine de Gianvito, se mueve entre el cine ensayo, la docuficción, el documental histórico, a la búsqueda de un cine de ideas que pueda tomar lo mejor de la tradición del cine militante. Durante el 2021, aún de forma virtual pandémica, Frontera Sur dedicó un completo foco a su obra. Miguel Savransky aprovechó esa ocasión para entrevistarlo y de paso realizar la traducción del texto de Gianvito *Llevar conciencia a la conciencia: notas de campo sobre un cine comprometido* también icluído en esta edición.

En sus películas hay un agudo comentario crítico contra las políticas exteriores de los gobiernos de su país, ¿de dónde viene esta preocupación?

Desde que tengo uso de razón, aborrezco profundamente a los matones, un sentimiento que me metió en más de una pelea de niño y en muchas discusiones acaloradas de adulto. No sé si llegué a esta vida ya poseído por estos sentimientos o si mi educación me los inculcó, pero sencillamente no tolero ninguna forma de autoritarismo o de "abuso de poder", ya sea en una familia, en una escuela, en un Estado nacional...

Hay una preocupación recurrente por la historia, y una noción de lucha en ella, lucha de clases si se quiere, donde destacan temas como la guerra y la ocupación militar de Estados Unidos, con sus efectos colonizadores y violentos por un lado, y por otro, un relato de lo que la enfrenta, donde surge la opción testimonial y activista. Lo que podría resultar dialéctico aquí no es conciliador, pero también evita caer en la revictimización, no se siente nostálgico y también rescata estas figuras, luchadores sociales, vivos o muertos, reales o ficticios, ¿es una forma de hablar o adherir a una militancia política? ¿qué significa para ti la militancia?

Esta militancia, si ese es el término apropiado, surge de mi tierra natal, tierra -como en todas partes- empapada de la sangre de innumerables inocentes. Como cito al difunto activista y poeta nativo americano John Trudell en mi película *The Mad Songs of Fernanda Hussein* (2001): "Nunca confíes en nadie que no esté enfadado". No puedo entender a nadie que no esté profundamente indignado por muchas de las acciones del gobierno de Estados Unidos tanto dentro como fuera del país, aunque obviamente Estados Unidos no posee el monopolio del ejercicio abusivo e indiscriminado del poder. En cuanto a la incorporación de un enfoque sobre aquellos que resisten y combaten los crímenes del Estado, espero no dejar al espectador con un sentimiento de impotencia. En la lucha por el cambio social, uno siempre puede inspirarse en los esfuerzos de otros que han librado batallas similares. En esto comparto la preocupación de Brecht por el "valor de uso" del trabajo creativo.

Aunque en algunas de sus obras (las que no se centran en algo más actual) se preocupa por la historia y el pasado, siempre hay un elemento que las ancla en el presente -como es evidente al final de *Profit motive and the whispering wind* **(2007) o en esos planos de la naturaleza en** *Her Socialist Smile* **(2020)-, parece que siempre está pensando no sólo en la actualidad de esa herencia histórica, sino también en cómo proyectarla hacia el futuro, ¿tiene que tener el cine político esa proyección temporal?**

He afirmado con regularidad que mi interés por el pasado es sólo en la medida en que su estudio contribuya a forjar un futuro mejor. Dicho esto, no creo que sea necesario hacer literales las conexiones, aunque lo haya hecho en algunas obras. Es ciertamente posible, por ejemplo, ver una producción tradicional de *Las troyanas* y sentir que este texto de 2400 años de antigüedad habla con inmediatez de la trágica barbarie que está desgarrando Ucrania mientras escribo esto. Mihalis KaKogiannis [1] sin duda lo entendió así con sus múltiples puestas en escena de la obra a lo largo de la era de Vietnam.

En tu última película, *Her socialist smile,* **hay un trabajo consciente de rescate de la palabra, las ideas y las prácticas socialistas del estigma de la violencia y el totalitarismo al que condujo una lectura culturalmente conservadora del siglo XX, de la mano de la expansión ilimitada del capitalismo, la hegemonía política del neoliberalismo, el colapso de los llamados "socialismos reales" y la cancelación y retroceso de un horizonte alternativo. ¿Por qué es importante para usted hacer un cine político que insista en el brillo utópico, la fuerza inconformista y las prácticas de resistencia?**

Es útil tener en cuenta que trabajé en esta película durante la mayor parte de la presidencia de Trump. El flagrante y temerario desdén de Trump por los procesos democráticos más fundamentales, su desdén por el medio ambiente, por los medios de comunicación, por el bienestar de los más necesitados... cuyas consecuencias todavía estamos sufriendo, puso de relieve muchos de los antiguos defectos de la construcción política estadounidense. Problemas como nuestro sistema de Colegio Electoral, que permite a individuos con un porcentaje mucho menor del voto popular obtener un cargo.

Problemas obvios como la desmesurada influencia del dinero y el poder corporativo no sólo en las elecciones sino en todo el proceso legislativo, el "gerrymandering" [2] legalmente permitido de los distritos políticos, la capacidad legalmente permitida de los más ricos para evadir el pago de prácticamente cualquier impuesto, incluso la simple capacidad de exigir al Presidente que haga públicas sus declaraciones de la renta. No veo ninguna posibilidad de que se produzcan cambios vitales a gran escala dentro de un sistema bipartidista tan atrincherado y calcificado, cambios que, si no llegan pronto, sólo garantizan el empeoramiento de la crisis Global ya en marcha.

Durante estos últimos años ha sido intrigante ver con qué frecuencia y venenosidad la palabra "socialismo" ha sido lanzada por la derecha. No sólo se utiliza el término sin comprender bien su significado, sino que en muchos círculos se entiende que llamar a alguien socialista es intrínsecamente peyorativo. Esto es simplista e históricamente inexacto. Incluso entre muchos demócratas existe aversión al término. Sin embargo, encuestas recientes sugieren una creciente visión positiva del socialismo entre los más jóvenes. A mi modesto modo de ver, intento reivindicar la validez de las ideas y los ideales socialistas que, en mi opinión, aún poseen la legitimidad moral e intelectual para ofrecer un camino hacia el futuro. Aunque reconozco que esto puede parecer una utopía, también debió parecerlo la probabilidad de que Salvador Allende fuera elegido primer presidente marxista cuando se presentó en 1952, y de nuevo en 1958, y de nuevo en 1964, hasta que perseveró y finalmente demostró que los pronosticadores se equivocaban.

¿Cómo ves el cine, en particular el cine político, en estos tiempos, no sólo por la pandemia, sino como un estado de cosas extendido, la privatización del espacio público y la exposición pública de la privacidad, con las rrss, la digitalización de la información, la geolocalización, etc? Algo de esto se puede ver en *Far from Afghanistan* **(2012) desde la perspectiva de la guerra tecnológica.**

He estado pensando mucho en esto estos días. En un momento de innegable crisis -múltiples crisis-, ¿cuál es el papel adecuado del cine? Aunque los avances en la interconexión global y la velocidad de la comunicación pueden aportar tanto aspectos positivos como negativos a nuestras vidas, tiendo a pensar que es más bien lo segundo. Uno de los documentales más importantes que he visto en los

últimos años ha sido *The Social Dilemma* (2020), de Jeff Orlowski, en el que se esbozan con detenimiento las repercusiones políticas y psicológicas del uso de las redes sociales. Entre otras cosas, cuando se tiene un sistema que depende del aumento constante del uso de los consumidores para sobrevivir, y se entiende que las mentiras audaces atraen muchos más ojos a su sitio que las verdades simples, ¿qué se puede esperar de ello? No hay más que ver lo que está ocurriendo actualmente en Filipinas. Durante muchos años, una enorme campaña en las redes sociales ha intentado renombrar el legado de la familia Marcos, borrando literalmente los brutales abusos de la época de la ley marcial, hasta convencer a millones de filipinos de que los Marcos fueron acusados injustamente. El resultado es que el público acaba de votar a Ferdinand "Bongbong" Marcos Jr. como nuevo presidente, sucediendo al igualmente corrupto y autoritario Duterte.

Aquí, en Estados Unidos, como tal vez hayan oído, tenemos legislaturas estatales republicanas que actualmente están avanzando en proyectos de ley que impedirían a los profesores enseñar cualquier tema que pudiera hacer que los estudiantes se sintieran "incómodos" o "culpables" por la historia de racismo y atrocidades cometidas por sus antepasados contra los negros y los indígenas. Crecen las facciones partidarias de prohibir los libros, pero no las armas. Uno se pregunta si es posible traspasar estas burbujas insulares. A esto hay que añadir diversos estudios que sugieren que la capacidad de atención mundial se está reduciendo cada vez más. Por experiencia propia, cada vez me cuesta más que mis alumnos lean un artículo relativamente corto, por no hablar de un libro. Así que, volviendo a su pregunta, ¿cómo veo el cine político en estos tiempos? Está tan en crisis como todo lo demás. Lo único que está claro es que en un momento en el que los cambios medioambientales provocados por el hombre nos precipitan hacia un punto de no retorno, con el fascismo en constante ascenso, con la brecha entre los que tienen y los que no tienen ensanchándose más allá de lo imaginable, mientras que al mismo tiempo todos seguimos atenazados por los innumerables impactos humanos y económicos de la pandemia global, si lo que uno hace no contribuye a mejorar la situación, es que uno es parte del problema. Esto no significa que uno tenga que abordar directamente estas cuestiones con su trabajo creativo, sino de cualquier manera significativa que uno pueda. Como cineasta político, es una verdadera lucha saber qué hacer. Intento guiarme por el consejo de Raymundo Gleyzer de que "es mejor comunicar una idea clara a 20 personas que ideas confusas a miles".

Tengo entendido que se inició en el cine de ficción, con obras anteriores a *The Mad Songs of Fernanda Hussein* **(2001), aunque éstas tienen muchos elementos de no ficción, para luego pasar al documental, ¿por qué no ha vuelto a la ficción después de esa película?**

Supongo que por varias razones. A nivel práctico, hacer *Mad Songs* me ha supuesto una deuda financiera considerable durante muchos años. Como no me siento cómodo pidiendo a la gente que trabaje gratis para mí, ciertamente ha sido una duda. Además, incluso como espectador de cine, a lo largo de los años me he inclinado mucho más por las obras de no ficción, ya que considero que hacen un mejor trabajo a la hora de involucrarme en las preocupaciones de este mundo que a través de la ficción. Por supuesto, hay excepciones. Incluso en mi propia obra, hay elementos ficticios ocasionales, como en el personaje del durmiente inquieto de mi parte de *Far from Afghanistan*, así como en algunos cortometrajes nuevos.

¿Cómo fue el trabajo con los actores en *Mad songs***? Dado que en su mayoría no hay profesionales, ¿cómo fue el casting y el trabajo con ellos en el rodaje? Hay mucha variedad: Me interesa especialmente el caso del adolescente que se escapa de casa y la anciana que lo acoge, ¿era una vieja militante? Por otro lado, al soldado, ¿le resultó difícil hacer de militar en casa?**

Es cierto que todos eran no profesionales. Y aunque la actriz principal, Thia Gonzales, había estudiado interpretación profesionalmente en Nueva York, en el momento en que nos conocimos había dejado esencialmente de lado la interpretación y se dedicaba al trabajo social con adolescentes con problemas. Encontré a Dustin Scott, el adolescente que interpreta al personaje de Raphael, jugando al *hacky sack* con otros niños en la plaza del centro de Santa Fe. Mi director de casting se acercó a él y le preguntó si quería asistir a una audición. En aquel momento, Dustin había abandonado el instituto y estaba a la deriva. Cuando más tarde hablé con su padre, me dijo que unas semanas antes había llevado a Dustin a pescar y que le había preguntado si le interesaba algo. Curiosamente, dijo que "actuar". Ann Dasburg, "la vieja", era una auténtica activista comunitaria y en mis primeros días en Nuevo México asistí a las reuniones de su grupo "Gente por la Paz", cuyos miembros se ven en la película. Robert, el hombre que interpreta al veterano Carlos, era veterano de la Guerra del Golfo. No

creo que la naturaleza del papel en sí le planteara dificultades emocionales, las dificultades eran más personales para acceder a sus emociones. Desgraciadamente, la ambición de toda la empresa, junto con el presupuesto ajustado y el escaso margen de tiempo, me dejaron poco tiempo para ensayar o hacer tantas tomas como me hubiera gustado. No cabe duda de que mi incapacidad para conseguir todas las interpretaciones que me hubiera gustado también ha contribuido a mi reticencia a volver a la ficción.

El final es impresionante, su mezcla de los actores deambulando en medio de la noche y la gente con esos fuegos artificiales, recuerda un poco a una alegoría a la guerra y la locura: ¿estaba estipulada esa escena desde el principio que iba a estar ahí en esa feria? ¿Había guión o simplemente surgió en el montaje?"

Había un guión de 48 páginas, pero no un guión de rodaje. A pesar de que la película dura casi tres horas, se ciñe en gran medida al guión, incluido el final.

Sobre el montaje: ya en *The mad songs* **hay segmentos que se adentran en la ficción y las historias de los personajes y muestran otras cosas, con espíritu experimental, sobre la guerra y la publicidad, o la aparición del músico Naseer Shamma, ¿por qué esas inclusiones en la película?**

Algunos de esos elementos estaban ahí desde el principio, como el montaje de recuerdos de la Guerra del Golfo. Otros evolucionaron orgánicamente a lo largo de los dos años de rodaje intermitente y los años posteriores de montaje. Como al principio de la producción ya habían pasado unos cinco años desde el final de la guerra, siempre estaba buscando elementos que pudieran ayudar a arraigar aún más la película en la realidad que quería relatar. Por ejemplo, encontré por casualidad a un fotógrafo de noticias jubilado que vivía en Nuevo México y que había tomado fotos en Irak, a menudo arriesgando su propia vida. Cuando su editor, creo que de la revista *Time*, se negó a publicar muchas de las que él consideraba sus fotografías más reveladoras, se desmoralizó tanto que abandonó la profesión. Al descubrir estas imágenes, le pedí permiso para filmarlas, imágenes que se ven durante la secuencia de la película "la autopista de la muerte". En otro momento, mi amiga Debra Granik, que llegó a ser una de nuestras mejores cineastas contemporáneas, tuvo la amabilidad de ofrecerme cajas de materiales que había reunido durante la Guerra del Golfo. Junto con su propio activismo, asistió y grabó en vídeo horas de los patrioteros desfiles de bienvenida a casa en Nueva York y en Washington DC, a partir de los cuales construí otro afluente de imágenes en la película. En cuanto a la inclusión de Naseer Shamma, es una larga historia. Pensando en qué tipo de música podría utilizar para la película, un día me acerqué a una mujer que tenía un programa de radio semanal dedicado a la música de Oriente Medio, le hablé de mi proyecto y le pregunté si podría hacerme algunas sugerencias. Nos reunimos y me puso música de varios artistas, entre ellos Naseer. Cuando escuché por primera vez su composición sobre el bombardeo del refugio de al-Amiriyah, en Bagdad, me sentí profundamente conmovido y fascinado por su capacidad para evocar con el laúd, la sensación de las sirenas sonando, de las bombas cayendo y del horror que se produjo. Pensé que aunque pudiera obtener el permiso de Naseer para incorporar parte de la música a la película, sería mucho más impactante si pudiéramos verle actuar. Lo que siguió fue un largo periodo de más o menos un año tratando de obtener la autorización del Departamento de Estado de EE.UU. para permitir a Naseer entrar en el país y luego ayudar a organizar su primer concierto en Estados Unidos. Habiendo perdido él mismo familiares durante la Guerra del Golfo, como pueden imaginar fue una experiencia profundamente emotiva ver a Naseer interpretar estas canciones por primera vez ante un público estadounidense. Después de filmar el concierto, busqué poco a poco formas de entrelazar a Naseer y su música a lo largo de la película, sintiendo que su presencia podría servir como una especie de coro para la narración general.

En Vapor Trail (2010) está el uso de imágenes tomadas en locación como material de archivo, pero más que nada sorprenden los testimonios, que el documental ordinario suele intervenir para que sólo queden los momentos relevantes, mientras que aquí hay una intención testimonial, aunque sea dolorosa por momentos, tanto para quien es grabado como para los espectadores. ¿Cómo fue el acercamiento con estas personas, en especial con la activista Myrla Baldonado?

Cuando empecé a editar el material que había rodado durante tres veranos en Filipinas, pronto me di cuenta de que no podía reducir las conversaciones a breves "fragmentos de sonido". Muchas personas de las comunidades afectadas habían acogido en sus casas a un completo desconocido y habían

compartido conmigo algunas de las experiencias más difíciles de sus vidas. No me parecía demasiado pedir a los espectadores que dedicaran unos diez minutos a cada persona. Además, como ninguno de nosotros disponía de los recursos necesarios para realizar costosos análisis del suelo y el agua que demostraran definitivamente el alcance de la contaminación tóxica en las inmediaciones de las bases, tuve que exponer mi caso a través de la preponderancia de las pruebas. A medida que una persona tras otra relata sus historias personales de pérdida de familiares, describe de forma similar el sabor y el olor del agua, describe que le han pedido que se hagan pruebas médicas y nunca le han mostrado los resultados, se va formando una imagen de lo que está ocurriendo en las comunidades. Lo mismo ocurre con las numerosas imágenes de las tumbas de niños pequeños. No sé con certeza si todos estos niños murieron debido a factores relacionados con la presencia de tóxicos en su comunidad, pero la combinación de las historias contadas y el número desmesuradamente elevado de niños enterrados forman parte de la exposición que presenté al público/jurado.

En cuanto a mi relación con los activistas comunitarios Myrla Baldonado y Boojie Juatco, tras un periodo inicial de ganarme su confianza nos hicimos muy amigos, discutiendo cada día la compleja naturaleza de los problemas y quién y qué podría servir de utilidad para la película. Sin embargo, en un principio no estaba previsto que su presencia formara parte de la película. Myrla y Boojie, que habían trabajado regularmente en las comunidades afectadas durante unos 14 años antes de mi primera llegada, eran mis guías para las familias de las antiguas bases de Clark y Subic, así como mis traductores. Poco a poco fui conociendo sus historias personales y el hecho de que no sólo eran activistas medioambientales, sino que tenían un amplio historial de activismo político, especialmente durante los años más oscuros del reinado de Ferdinand Marcos. Como se ve en la película, tanto Myrla como Boojie participaron en diversas campañas sociales, sufrieron detenciones y torturas, y vivieron en la clandestinidad bajo una identidad falsa durante ciertos periodos de tiempo. Sus historias me interesaron tanto como la que me llevó a Filipinas. En particular, me interesaba saber qué les había llevado a dedicar sus vidas al servicio de los demás, cuando tantos otros no lo hacen. A pesar de que siguen sufriendo estrés postraumático por lo que padecieron durante los años de Marcos, creo que se sentían cómodos hablando de estas cosas conmigo ante la cámara por la camaradería que habíamos forjado. Y, como no había más equipo que yo, no había ningún factor de intimidación. También me aseguré de que vieran la película antes de estrenarla.

Robert Todd colaboró en el montaje de algunas de sus películas. ¿Cómo fue trabajar con él? ¿Es su cine una referencia para usted? ¿Cree que existe una conexión entre sus películas y las suyas, en la exploración sensible de la luz y la belleza material? ¿Cuál es su relación con el llamado "cine experimental"?

Rob fue un querido amigo durante muchos, muchos años y, con el tiempo, también un colega en el Emerson College, donde ambos dábamos clases. El primer proyecto que editamos juntos fue *Mad Songs, cuyo* montaje se desarrolló a lo largo de muchos años. Al principio montábamos en varias mesas Steenbeck de 16 mm que yo alquilaba por la ciudad, hasta que decidimos comprar juntas nuestra propia Steenbeck, que instalamos en mi apartamento. Siempre fue un placer trabajar juntos. A pesar de la pesadez del material, recuerdo aquellos tiempos llenos de risas y estímulos creativos. A pesar de hacer diferentes tipos de trabajo, Rob poseía la rara capacidad de ponerse fácilmente en la longitud de onda de uno y contribuir a ayudarte a realizar tu visión sin tratar de doblegarte a la suya. Hay muchos otros cineastas que trabajaron junto a Rob que pueden dar fe de lo mismo. Aunque admiro mucho sus películas, mi apodo para él era "maestro", no puedo decir que fueran una influencia. Y aunque sé lo que quieres decir al referirte al "llamado 'cine experimental'", como la mayoría de las etiquetas, me parece que tienden a ser camisas de fuerza. Como generalización, diría que dentro del ámbito del cine como práctica artística, mi relación es más personal que profesional, ya que tengo numerosos amigos que se asocian y exponen sus obras dentro de estos ámbitos.

¿Busca generar un efecto particular en el uso recurrente y persistente a lo largo de sus películas de diversas piezas musicales y canciones populares que se hacen eco de cuestiones políticas y sociales? En muchos casos son incluso himnos socialistas (Lav Diaz en *Wake (Subic*)**, Ani DiFranco en** *Profit motive and the whispering wind*, **Pankrti en** *Her socialist smile*, **Víctor Jara en** *The Mad Songs of Fernanda* **Hussein, etc.).**

Supongo que es una forma de estrechar lazos con camaradas del pasado. El papel de la música a la hora de inspirar e impulsar movimientos progresistas tiene una larga y noble tradición. En mi caso, al

buscar interpretaciones menos conocidas o menos tradicionales de canciones políticas, la esperanza es que esto contribuya a vigorizar los sentimientos que hay detrás de estas películas.

Todas sus películas están atravesadas de punta a punta por la relación entre presente y pasado, historia y actualidad. Podríamos discernir dos direcciones principales: por un lado, películas que indagan en acontecimientos pasados relativamente lejanos en el tiempo, y rescatan una contrahistoria de figuras, ideas y luchas soterradas, lecciones de historia que pueden ayudar a la inservidumbre del presente (*Profit motive and the whispering wind, Her socialist smile***); por otro, indagaciones sobre el nervio del presente o sobre los efectos actuales de acontecimientos recientes, donde intentas captar el malestar del estado del mundo e iluminar la urgencia de un problema no resuelto que nos afecta hoy. A su vez, tus películas abordan críticamente tanto la dimensión exterior de la política imperialista estadounidense y su posición dominante en el tablero de la geopolítica mundial contemporánea, como los problemas sociales y políticos dentro del país y tal y como los pueden vivir los estadounidenses. ¿Cómo llegó a estas inquietudes y preocupaciones? ¿Cuánto hay de programático y cuánto de singular en cada búsqueda?**

Cada película tiene realmente su propia historia de origen, y normalmente un largo periodo de gestación. Hay que tener en cuenta que nunca he contado con un productor ni nadie me ha ofrecido financiación para un proyecto. Cuando lanzo un proyecto, normalmente sé que me consumirá unos cuantos años de mi vida y que me exigirá varios sacrificios de tiempo y energía. Para justificarlo, tengo que estar impulsado por sentimientos lo bastante fuertes como para alimentarme y sostenerme durante todo el viaje. Dado que es un privilegio disponer del tiempo y los recursos necesarios para hacer una película, aunque sólo sea para verla, ese privilegio conlleva una responsabilidad. Lo reconozcamos o no, cada uno de nosotros es responsable en cierta medida de la época en la que estamos inmersos. Dado el extraordinario poder que ejerce Estados Unidos y que es aquí donde resido, siento el deber de ayudar a diagnosticar y atender las heridas que nos estamos infligiendo, a nosotros mismos y al mundo que nos rodea. Al oírme decir eso, quizá no sorprenda que sea hijo de médico.

Notas

1

Mihalis Kakogiannis fue un prominente director teatral y cineasta greco-chipriota, más conocido por su película Zorba el griego, que llevó a Broadway en 1983 en forma de musical. Buena parte de su trabajo tiene origen en los textos clásicos, especialmente en el autor de tragedias griegas Eurípides.

2

“Gerrymandering” es un término de ciencia política referido a una manipulación de las circunscripciones electorales de un territorio, uniéndolas, dividiéndolas o asociándolas, con el objeto de producir un efecto determinado sobre los resultados electorales.

Como citar: Savransky, M. (2023). John Gianvito, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/john-gianvito/1180