



Yo-documento a la policía*: contingencia, resistencia y el precario presente

Por Jeffrey Skoller

Traducción de Triana Pujol

Las videograbadoras con alta capacidad de almacenamiento, las cámaras sin cinta con alta resolución, definición y capacidad de filmación con poca luz, las cámaras de vigilancia de estado sólido, las cámaras para el tablero del auto, las cámaras para el cuerpo y, aún más importantes, las omnipresentes cámaras de los *smartphones* con posibilidades de transmisión en vivo a través de redes sociales están transformando las dinámicas de interacción entre los funcionarios de la ley y la ciudadanía en Estados Unidos. El hecho de que tanto oficiales del sector público como del sector privado se encuentren casi siempre armados al confrontarse con ciudadanos está íntimamente vinculado con la violenta y antagónica historia de las fuerzas policiales norteamericanas. La emergencia de documentos de video digital continuos, de una sola toma, grabados y transmitidos por personas a modo de protección en el intercambio con la policía y otras figuras de autoridad estatal, ha comenzado a develar y transformar el discurso nacional acerca de la violencia policial. Estos videos son documentos cuya dirección narrativa se desenvuelve en el momento mismo de la grabación, por tanto la construcción de sentido y el posible desarrollo de los acontecimientos no pueden ser narrados fácilmente. Revelan, en cambio, el presente inmediato como un problema en desarrollo para la representación, que es usualmente incompleta y siempre contingente. De este modo, la imposibilidad de determinar el desenlace de los hechos debido a la presencia de las cámaras se convierte en un escenario fértil para la resistencia ante

Cine Documental

la autoridad estatal. Aquello que las grabaciones documentan da cuenta de lo que llamo 'tiempo de resistencia', un modo performativo en el que la tecnología le permite al sujeto que filma desestabilizar la temporalidad de la interacción con la autoridad estatal, subvirtiendo la dinámica de poder y, en ese proceso, lograr desnaturalizar momentáneamente sus condiciones.



Figura 1

Tiempo-presente

El giro histórico que ha dominado gran parte de la teoría y práctica del cine de vanguardia y el documental contemporáneos de los últimos veinte años es quizás parte de una respuesta frente al fin del siglo XX, a los reclamos postmodernos sobre el 'fin de la historia', a la sensación de pérdida de una memoria histórica colectiva, al eterno presente de la cultura de consumo y a la incapacidad que posee la historiografía tradicional para abordar adecuadamente la fragmentada experiencia que implica representar las relaciones entre pasado y presente. El giro histórico que han tomado algunas teorías y prácticas documentales contemporáneas más sofisticadas pone el foco en un tiempo retrospectivo y en los problemas que se presentan al narrar eventos del pasado y sus documentos. Este trabajo sobre el archivo, la huella indicial y su pérdida digital, los interrogantes acerca de la memoria,

Cine Documental

el trauma, los testimonios, la recreación de eventos, han generado híbridos -hasta ahora desconocidos- entre documental y prácticas mediáticas de vanguardia que han cambiado el lenguaje cinematográfico.

Algo muy diferente sucede por fuera de estas prácticas y discursos que merece ser atendido. Fuera de estos se está produciendo una explosión del presente. El presente se encuentra en la infinidad de grabaciones que se nos manifiestan de manera inmediata y constante a través de la tecnología a la que accedemos en cada instante de nuestras vidas. De este modo, el presente se constituye en este exceso de mediación, a altas velocidades, en el que cada momento se transforma en un evento que exige que se le preste atención. Nos atrapa un suceso inmediatamente después de otro y a menudo se hace difícil establecer qué es significativo y qué no sobre el presente en su carácter de experiencia. Claramente esto no implica una novedad sobre la vida moderna. Críticos de la cultura han comentado la pérdida de la capacidad de experimentar el presente desde el siglo XIX. Aún así, hoy se sucede un tipo de transformación más compleja a partir de la emergencia de las nuevas tecnologías de imagen digital y las conexiones de alta velocidad. ¿Cómo es posible discernir el valor y la importancia de un archivo de grabaciones que documentan cada segundo del día? ¿Qué es útil de todo eso? ¿Qué logran hacer suceder aquellas grabaciones mientras se convierten en parte integral de los mismos sucesos que documentan? ¿Quién establece los juicios sobre su valor?

Observar eventos documentados al momento en que están sucediendo sin ser editados ha generado una abrumadora sensación de tiempo presente en nuestras vidas. Además de los omnipresentes documentos creados por legiones de periodistas profesionales y cámaras de seguridad colocadas de modo anónimo, hay una abrumadora emergencia de diversos tipos de

Cine Documental

grabaciones hechas por ciudadanos que han comenzado a utilizar *smartphones* y minicámaras digitales a modo de protección o resistencia en situaciones de confrontación con autoridades estatales tales como policía, seguridad nacional, guardias fronterizas, etc. Estos cineastas ocasionales están creando un nuevo tipo de cine del 'tiempo presente' encendiendo sus cámaras y colocándolas entre ellos y figuras de poder estatal, logrando así desestabilizar las dinámicas de poder y remarcar los vínculos asimétricos entre estos funcionarios y los ciudadanos a quienes deben servir. Muchas veces quienes filman tienen poco tiempo para atender a la composición, al foco, a la calidad sonora y a la cobertura efectiva de la escena que están grabando. En su lugar, la cámara simplemente permanece encendida hasta que la memoria o el disco duro se llenan. Estas grabaciones luego son subidas a la web de manera privada o enviadas a agencias de noticias o grupos de defensa y, dependiendo del grado de espectacularidad del video, comienzan a circular de manera viral.



Figura 2

Considerándolas como obras cinematográficas, me interesa el modo en el que estas grabaciones duracionales dirigen nuestra atención desde un altamente elaborado tiempo retrospectivo

Cine Documental

hacia las contingencias del tiempo presente, y cómo estas grabaciones imprevistas crean nuevas formas de captar la atención del público a través de la performance, el drama y la identificación con los personajes; así como también generan nuevas maneras de presenciar y documentar capaces de transformar la opinión pública y el panorama político.

Estos videos testigo o auto-documentados se han convertido en un modo de activismo muy significativo. Han dado lugar a una nueva generación de organizaciones activistas mediáticas tales como *Black Lives Matter*, *Copblock*, *WEcopwatch*, *NY resistance*, entre otros grupos comunitarios que informan e instruyen al público sobre cómo usar sus cámaras y cuáles son sus derechos en caso de ser confrontados por autoridades estatales. Como resultado, a través de la actividad de grabar videos, las leyes están siendo conocidas, desafiadas y esclarecidas de manera pública.

Estos videos adquieren una multiplicidad de formas y cumplen varios propósitos. Pero el potencial de ser compartidos online públicamente está implícito en las performances mientras están sucediendo. Muchas veces estos documentos se suben a internet como material en crudo. Otras veces, se les realiza un extenso proceso de post-producción que incluye voces en off e intertítulos con explicaciones y análisis acerca de lo que ocurre, que a menudo funcionan como evidencia retórica del abuso de poder por parte del Estado y demuestran el racismo y la aplicación de perfiles raciales por parte de las autoridades. En otras ocasiones, los videos tienen un carácter didáctico ya que demuestran cuál es el modo correcto de aproximarse a las autoridades para cuestionar sus exigencias. En ciertas ocasiones, los mismos videos que fueron utilizados por grupos progresistas que abogan por los derechos civiles aparecen en sitios web del ala derecha libertaria tales como *Honor Your Oath*, *Live Free or Die* y *Check Point USA*

Cine Documental

para demostrar el modo en que el estado autoritario y liberal viola la cuarta enmienda de la constitución mediante detenciones y allanamientos sin pruebas suficientes.

Estos videos pueden dividirse en dos categorías. La primera corresponde a aquellos videos performativos autograbados en los que la persona que filma se encuentra en contacto directo con las autoridades, y la segunda corresponde a los videos filmados de casualidad por transeúntes que no se encuentran involucrados en la situación pero se detienen a documentar el enfrentamiento policial con otros civiles. En estos casos, el acto de grabar arrastra a quien filma a participar del evento al ser confrontado directamente por la policía, o al volverse protagonista de diversas maneras, como testigo o interlocutor, mientras el evento se desenvuelve. En el caso de algunos tiroteos policiales, la persona que documenta se vuelve tan controversial como el mismo evento que filma. Su nombre y su destino se convierten en parte de la historia. Muchos de los hombres que filmaron los notorios asesinatos policiales de personas desarmadas se convirtieron en víctimas de acoso policial y estatal: Feidin Santana, que filmó el asesinato de Walter Scott por parte de la policía en Carolina del Sur en abril de 2015, Ramsey Orta, que fue encarcelado luego de filmar la muerte de Eric Garner en Staten Island en julio de 2014, y Kevin Moore, que filmó la detención de Freddie Gray en Baltimore en abril de 2014. Todos ellos se convirtieron en parte del evento como testigos de lo que estaba sucediendo al momento de filmar y como protagonistas en la configuración de cómo fue comprendido el evento y qué reacciones produjo. Esto parece ser un escenario sin precedentes.

La emergencia de cámaras/celulares portátiles de alta resolución, gran capacidad de almacenamiento y con posibilidades de filmar con muy poca luz utilizados para documentar las detenciones policiales se ha convertido en un

mecanismo indispensable de autoprotección, en particular para la población afroamericana que es rutinariamente detenida y arrestada en proporciones mucho mayores que cualquier otra comunidad en Estados Unidos¹. Cada vez más conductores afroamericanos están colocando cámaras sobre los tableros de sus autos o filmando con sus celulares cuando son detenidos. Claramente visible para los oficiales de policía, la grabación continua de la detención en tiempo real sirve como un tercer testigo que deja en claro que sus acciones están siendo documentadas y a su vez permite que el conductor cuestione lo que está ocurriendo en el momento. Con la emergencia de aplicaciones que permiten la transmisión de videos en tiempo real como Facebook Live y otras, los conductores pueden estar en contacto con otras personas mientras están en su auto siendo confrontados por la policía.

En vivo / Televisivo / Streaming

Mientras la grabación de eventos en tiempo real como parte de la transmisión televisiva ha existido durante décadas, esta nueva forma de transmisión personal en vivo desde el interior del evento es una cosa muy diferente del tradicional equipo de televisión desembarcando en una situación que ya está sucediendo para convertirla en una historia. Mary Ann Doane sugiere que la televisión en vivo "se organiza alrededor del evento y llena el tiempo asegurando que algo suceda". Lo que pasa es que el evento se vuelve televisivo, así como el referente se vuelve inseparable del medio. La conceptualización del evento que propone la televisión depende de una organización (o penetración) particular de la temporalidad que reduce los modos de interpretar y aprehender lo sucedido². En cambio, en estas grabaciones auto-documentadas, el evento es la persona que está filmando y la

Cine Documental

presencia de la cámara en sí misma tanto como el objeto o el evento que está siendo grabado. El acto de filmar se convierte en una parte integral del evento mientras se sucede, formándolo y transformándolo en tiempo real. Muchas veces, las personas comienzan a filmar a modo de autoprotección en contextos en los que la falta de responsabilidad de las autoridades es evidente incluso antes de que algo explícitamente problemático suceda. En estos casos, la filmación comienza antes de que las interacciones se desarrollen y se conviertan en eventos en sí. Las grabaciones revelan cómo algo se desenvuelve en el tiempo: el evento no es únicamente lo que sucede frente a la cámara, lo es también el acto de grabar en sí mismo y todo lo que este pone en movimiento [figuras 1-4].



Figura 3

El video transmitido en vivo vía Facebook por Diamond Reynolds en julio de 2016 revela una escena horrenda: ella se encuentra sentada dentro de un auto junto a su novio que acaba de ser disparado por un policía de Minnesota al menos cuatro veces. Reynolds filma sus interacciones con la policía en tiempo real evidenciando cómo esta no realiza ningún esfuerzo

Cine Documental

por salvar la vida de Philando Castile mientras se desangra. Reynolds es a la vez parte del evento y testigo narrador, explicándole a la cámara lo que ocurre al mismo tiempo que está sucediendo. Mientras ella graba, el policía apunta su arma hacia dentro de la ventana del auto. Podemos observar cómo Reynolds intenta evitar continuamente que la situación escale mientras que el policía se ve cada vez más agitado. En esta insólita grabación podemos ver a Reynolds intentando calmar a su hija de cuatro años que se encuentra en el asiento trasero, mientras intenta tranquilizar al oficial de policía para que no siga disparando y a su vez narra a la cámara lo que está sucediendo de la manera más precisa y objetiva posible. Provee detalles para quienes estén mirando el evento online. Mientras continúa filmando, las autoridades le ordenan salir del vehículo y se encuentra con más oficiales de la policía que la están apuntando. Continúa hablando mientras la obligan a ponerse de rodillas y le tiran el teléfono celular al piso. La cámara sigue grabando, ahora apuntando al cielo, mientras las caóticas interacciones entre la policía, Reynolds y su hija continúan con el celular en mano fuera de campo. Una vez que la suben a un patrullero y le devuelven su celular, ella continúa su narración describiendo en detalle al policía que le disparó a Castile y provee la intersección de calles en la que el evento está sucediendo. Le pide a quienes estén viendo la transmisión que vayan a ayudarla antes de que su teléfono-cámara se quede sin batería. En entrevistas subsiguientes —mayormente realizadas por entrevistadores blancos— le preguntan una y otra vez cómo tuvo los recursos para comenzar a filmar y mantenerse tan calmada durante toda su narración. Reynolds responde que es altamente común que la población afroamericana sea detenida por la policía y que prendió su cámara justo después de que Castile fue disparado porque "ya sabía que la gente escogería un bando y sabía que me vería como alguien que no dice la verdad.. gracias a la

grabación sabía que mi versión de los hechos sería escuchada"³. Es por esto que su transmisión en vivo vía Facebook es tan importante; es contemporánea a los eventos que se suceden y sus afirmaciones se confirman mediante lo que se ve mientras cumple con las demandas de los oficiales.

La toma larga / cine lento y duracional

Estoy impactado por la forma en la que estos nuevos modos de grabación pueden transformar las maneras de percibir el documental al colocar el foco de nuestra atención en la precariedad de los cambios que se suceden momento a momento en las dinámicas de poder entre personas; qué se dice y cómo, de qué manera las cosas se aproximan hacia la violencia o escapan de ella. ¿Pueden estos videos apuntar a un tipo de acercamiento a las formas observacionales de no-ficción que posibilite la emergencia de la provisionalidad del presente dentro de la representación? ¿Es esta una forma de conjugar eventos que se están desarrollando en el presente, en los que su dirección no está aún determinada y sus dinámicas no son aún comprensibles?

En términos cinematográficos, estas grabaciones quizás puedan ser mejor comprendidas en relación con las prácticas duracionales y en tiempo real de las películas modernistas de vanguardia y la categoría estilística recientemente aceptada como *slow cinema*, que con la televisión en vivo o el documental periodístico, formas a las que podrían ser más asociadas intuitivamente. Al vincular a estas grabaciones con prácticas altamente formalistas, comienza a emerger una conciencia de otras posibilidades narrativas como alternativas a los artilugios lineales para la construcción de tramas.



Figura 4

Estas nuevas formas abren la posibilidad de acceder a rangos de temporalidades más amplios en la vida diaria, tales como la aleatoriedad, la casualidad, la repetición, la detención y la deriva.



Figura 5

Cine Documental

Este tipo de cine duracional en tiempo real intenta ecualizar cada momento como parte de un continuo fluir del tiempo, permitiendo que el observador encuentre el significado de un evento en relación con sus propias percepciones y procesos intelectuales. Provee de una dimensión ética a la grabación de un evento al evidenciar que el tiempo es un aspecto material del mismo. En películas de larga duración tales como *Poor Little Rich Girl* de Andy Warhol (1965) la grabación continua de eventos produce la acción dramática a partir de los cambios incontrolables que ocurren a través del tiempo entre las personas que están en la toma. La totalidad del primer rollo fue filmada accidentalmente fuera de foco y esto solo fue evidente luego de que el film fue procesado. Esto también se convierte en un documento de la contingencia de la mediación del evento, con su realismo ahora situado en la propia superficie del film y en su duración, no solamente en la imagen pro fílmica⁴.

De modo similar, las grabaciones digitales, contemporáneas, duracionales, de una toma única en la que el o la protagonista es a su vez la persona que filma, habilita un acceso sin mediación a la indeterminación del momento presente. En estas grabaciones nada se considera poco importante o innecesario *ex post facto*. Muchas cosas se suceden en simultáneo y el resultado del encuentro todavía está por definirse. De este modo, sigue siendo un evento que contiene una multiplicidad de posibilidades en las que algunas cosas suceden y otras no. Cada instante de la toma continua contiene la posibilidad de tener un sentido y aquello que el narratólogo ruso Mijaíl Bajtín llamaba 'acontecimiento'. Para Bajtín ciertos tipos de despliegues narrativos clausuran la conciencia del momento a momento del proceso de cómo algo sucede en un evento...: "La vida parece un producto terminado en el que todo está fijado"⁵. Gary Saul Morson describe el 'acontecimiento' de Bajtín de la siguiente manera:

Cine Documental

Los eventos significativos son representados en un mundo en el que hay múltiples posibilidades, en el que algunas cosas que podrían suceder, no suceden... El evento significativo debe ser también irrepetible, esto quiere decir que su significado y su peso están íntimamente vinculados al momento de su representación. La posibilidad de elección es trascendental. Supone presentes.⁶

Del mismo modo que otras formas de cine duracional y *slow*, estas grabaciones pueden ser entendidas como formas alternativas de narración documental que alteran las temporalidades de la exposición documental y periodística propia de los medios de comunicación masivos, exposición que está constantemente dando forma a resultados mientras da la impresión de un proceso que aún no ha sido determinado. Esta forma de documentar afirma su autoridad a través de su habilidad de representar un evento de manera convincente mediante la condensación temporal y el moldeado de la exposición narrativa como una serie lineal y comprensible de momentos destacados. Esto dirige al espectador hacia algunos aspectos del evento creando una ilusión de homogeneidad ininterrumpida en la que se percibe una imagen completa, que muchas veces acorta la conciencia del proceso sobre cómo algo sucede del modo en que lo hace.



Figura 6

Cine Documental

Pier Paolo Pasolini argumentaba que la sustancia del cine es una toma sin fin que, como la realidad vivida, es tiempo eterno lleno de contingencia, carente de sentido y legibilidad. Esto es, es ilegible hasta que existe un corte, un corte que al ser unido con otra toma "vuelve al presente, pasado"⁷. El corte para Pasolini estabiliza a las imágenes al colocarlas en una historia, o lo que él llamaba un presente histórico. El corte de este modo acaba con la toma, deja de grabar cada instante del presente convirtiéndolo así en pasado. El tiempo de la toma ahora adquiere su forma a través de su relación con otras tomas que la rodean. Para Pasolini el montaje las coloca dentro de una secuencia y le provee al "presente sin sentido" de una forma "convirtiéndolo a nuestro presente que es infinito, inestable, incierto y por ende indescriptible lingüísticamente en un pasado claro, estable, certero y lingüísticamente descriptible". Por el contrario, quisiera argumentar que lejos de ser ilegible y sin sentido, la toma única en tiempo real revela acontecimiento, la intensidad, el drama y el poder político del presente se exponen revelando su contingencia y la conciencia del momento presente que contiene la potencia de que algo significativo puede suceder. Estos videodocumentos responden a la actualidad de un evento que se desenvuelve en el momento presente, su dirección y su resultado no está aún determinado, sus dinámicas aún incomprensibles e inenarrables. Su cualidad de presente se encuentra justamente en la emergencia del evento y en cómo, en el momento presente, se desafía la comprensión inmediata y la coherencia ya que muchas cosas se suceden en simultáneo. Aquí el objetivo del conocimiento no es la clausura, sino lo que va a suceder después, que es algo que el espectador deberá intentar resolver.

En términos generales, la toma ininterrumpida no solo se trata de tiempo sino también de la construcción del espacio del presente. Debido a que las cámaras graban únicamente lo

Cine Documental

que tienen en frente, y en general en una posición fija, no hay un elemento en términos de perspectiva que genere la ilusión de un posible punto de vista omnisciente del evento. En estos videos digitales, la cámara, que está muchas veces estática, a veces la imagen fuera de cuadro, con poca atención o control sobre dónde está apuntando, en ocasiones fuera de foco o con movimientos descontrolados, provee una visión parcializada. Mucho sucede dentro del cuadro pero aún más fuera de él. Nos volvemos conscientes de esto no por lo que vemos sino por lo que inferimos, no a través del aislamiento narrativo, sino a través de la ausencia narrativa; de este modo, la cámara estática encarna y clarifica la perspectiva parcial y el conocimiento situado que implica el presente.

Lo fascinante del momento presente en estas grabaciones de larga duración es que cualquier cosa o ninguna puede suceder. Irónicamente, la unidireccionalidad ininterrumpida de estas grabaciones expone al presente como punto de ruptura y discontinuidad que tiene el potencial de desestabilizar la verosimilitud del tiempo lineal. El tiempo presente amenaza simultáneamente con el sin sentido y con la pura e incontrolable contingencia. Tanto la contingencia como la falta de sentido desestabilizan la coherencia narrativa y la racionalidad detrás del control social. Como Mary Ann Doane ha sugerido en su obra acerca del tiempo cinematográfico y la contingencia: "El presente puede ser comprendido como un punto de discontinuidad (y así condición de posibilidad del azar) en un hilo continuo de tiempo". Y continúa: "El presente como punto de discontinuidad marca la promesa de algo diferente, algo fuera de la sistematicidad o una anti-sistematicidad"⁸.

La sistematicidad para Doane hace referencia al modo de estructuración regularizado y sistematizado del tiempo en la economía capitalista en el campo del trabajo y el ocio. Podríamos agregar la sistematicidad del control estatal de la

información y la población. La contingencia que es constituida en cada momento presente puede tener el potencial de disrupción de la sistematicidad del poder estatal. En el caso de estos videos de toma única, el sistema de autoridad del estado se ve trastornado por la presencia de la cámara y la posibilidad de que atrape a la policía cometiendo algún acto ilegal y a su vez, controlar la cámara incentiva a quien filma a salirse e interrumpir el presunto discurso de autoridad, que se presume incuestionable.

Podemos observar en estas grabaciones ininterrumpidas los diversos modos en los que la cámara se convierte en un catalizador para la interrupción de sistemas temporales estructurados. En videos en los que los conductores se graban a sí mismos negándose a someterse a lo que entienden como interrogatorios e inspecciones ilegales en puestos de control de seguridad nacional al norte de la frontera con México, se puede ver cómo su negativa a someterse a los interrogatorios y su argumentación en contra del carácter ilegal de las detenciones con la patrulla de guardia alteran el tiempo que toma realizar la inspección. La sumisión frente al interrogatorio tiene éxito bajo amenazas de detención y planes interrumpidos. La negativa a responder, en cambio, altera el protocolo de procedimiento mientras los vehículos comienzan a dar marcha atrás sin poder avanzar. Aquello que puede ser una acción burocrática ilegal y sin sentido de revisar cada vehículo se convierte en algo largo y tedioso, que pone a prueba las voluntades del oficial y del conductor mientras la actividad del resto de la gente se detiene lentamente. Todos (conductor, oficial, los conductores detrás de ellos, el espectador) se dan cuenta que resistirse al interrogatorio altera la cantidad de tiempo que toma pasar⁹. Aún más importante, se revela el poder del estado como una performance de autoridad e intimidación, como también sus límites. Estos videos muestran a cada momento las micromodificaciones y

Cine Documental

cambios en las interacciones entre cada actor de la escena, mientras reaccionan a la fluctuante dinámica de poder entre los oficiales y quienes filman. Las probabilidades de que resistir a la autoridad resulte en violencia, o que esto sea resuelto mediante el reconocimiento por parte del o la oficial de que no tiene autoridad para detener al conductor y lo deje pasar (ambos resultados son visibles en una variedad de videos), son impredecibles. El presente se convierte en un punto de 'indecidibilidad'. Nada es inevitable, por lo tanto la narrativa no tiene forma. Cada instante es la irrupción de otro.



Figura 7

Como una molestia colocada entre conductor y oficial, la cámara abre un espacio para la confrontación que sería poco probable que sucediera sin su presencia. La cámara como un tercer participante puede poner al descubierto cómo los sistemas ya se han roto dentro del orden social mientras vemos a la policía amedrentar ilegalmente o actuar por fuera de la ley impunemente. No solo se están documentando actos de violencia, sino que la posibilidad de que sean grabados en sí se convierte en una de las contingencias que estos documentos revelan. Esto no quiere decir que la ubicuidad de las cámaras

Cine Documental

acabará con el abuso de violencia hacia la ciudadanía, en especial hacia la población afroamericana por parte de una fuerza policial militarizada y autorregulada, pero sí quiere decir que estas prácticas de grabación están cambiando los términos y condiciones del discurso evidenciando que el abuso estatal es mortalmente real y sucede a diario.

Al mismo tiempo, los videos no garantizan que las acciones siendo grabadas sean interpretadas como prueba irrefutable de que el evento sucedió. Solo basta con recordar cómo el video de Rodney King fue interpretado contra sí mismo por parte de la defensa como evidencia de contención policial, cuando el video documentaba la brutal golpiza ejercida sobre King por parte de oficiales de la policía de Los Ángeles. Mientras la fiscalía argumentaba que la indexicalidad del video de ochenta y un minutos hablaba por sí misma mostrando la brutal golpiza de un hombre indefenso por parte de cuatro oficiales de policía en tiempo real, los abogados defensores argumentaron con éxito que el documento de la golpiza no tenía ningún significado intrínseco y que solo podía ser leído contextualmente. Al cortar el flujo continuo de tiempo del video de baja resolución en fragmentos cortos y discontinuos, por momentos bajando la velocidad y por momentos mostrando una serie de cuadros congelados, la defensa construyó una lectura alternativa del video y argumentó que se podía observar cómo King se resistía e incluso atacaba a la policía que estaba haciendo su trabajo al arrestarlo. Fue aún más lejos, sosteniendo que los oficiales estaban ejerciendo restricciones en sus intentos de someterlo y que estaba justificado que se protegieran de los ataques de King.

Al sacar las imágenes de un continuo flujo temporal y realizar un análisis minucioso pero descontextualizado, crearon un segundo texto a partir de fragmentos y fotos fijas del material original. Como escribe Hamid Naficy:

Cine Documental

La proyección repetitiva de imágenes diseccionadas las convierte en abstracciones, en imágenes sin referente, en simulacros. La integridad espacial y temporal que informa las imágenes está viciada... A partir de la abstracción, la ausencia y el enmudecimiento, el sujeto de ambos, del video y de la corte, desaparecen.¹⁰

La desaparición del sujeto del video a través de su fragmentación analítica -aquello que Naficy llama la "visión diseccionada"- permite que cualquier narrativa o estereotipo racial sea aplicado sobre las imágenes. De manera similar, el video continuo de una cámara de vigilancia que grabó el tiroteo de Tamir Rice de 12 años por parte de la policía en Cleveland, Ohio en noviembre de 2014, fue utilizado para crear seis fotos fijas que se convirtieron en la base de un debate entre la fiscalía y la defensa acerca de los subtítulos que se le aplicaron a las imágenes. La absolución de los oficiales de policía no se basó en el video en sí, en el que se veía al niño siendo asesinado, sino en los subtítulos que se le aplicaron a las fotos fijas sacadas del video¹¹.



Figura 8

En un intento por comprender el veredicto del caso King, Judith Butler va más lejos, explorando la ideología en el mismísimo modo de ver implicado en la respuesta del jurado al video. Intenta entender el video de King dentro de un "campo

Cine Documental

de visión racialmente saturado" que habilitó el impactante veredicto. Butler especula sobre el "campo visual racialmente esquematizado" en el que la "disposición frente a lo visible es racista", convirtiendo al cuerpo negro siempre en criminal y por tanto una amenaza para la policía, más allá de que la evidencia visual demuestra lo contrario. Para ella, "el campo visual no es neutral ante la cuestión racial; es en sí mismo una formación racial, una episteme, hegemónica y contundente"¹². En ambos escenarios los jurados de los casos King y Rice no vieron los videos, sino que los leyeron. A pesar de las imágenes de King siendo burdamente superado en números y golpeado hasta caer al piso por policías con garrotes, y las de Rice, un niño de doce años jugando en el parque con un arma de plástico, los miembros del jurado leyeron a la policía como baluarte que los protege ante los cuerpos negros fuera de control.

Tiempo de resistencia

¿Qué es lo que revelan estas cámaras de video acerca de la complejidad de la resistencia al poder del Estado? Estas grabaciones duracionales demuestran una mecánica de resistencia. Poderosamente, revelan cómo la resistencia lleva tiempo - cómo son producidas las energías, los afectos y las formas de negociación, cómo se desarrollan o se disipan. Las cámaras y teléfonos con gran capacidad de almacenaje permiten tomas ininterrumpidas sin precedentes. En estas tomas duracionales, a menudo nada sucede por un largo tiempo hasta que algo pasa. Uno ve y oye momento a momento las dinámicas que van dando lugar a la acción de resistencia, muchas veces a riesgo de la seguridad personal de quien filma.

En un video, Robert Trudell de Yuma, Arizona, se documenta a sí mismo desafiando las legalmente cuestionables paradas e

inspecciones que soportó cada vez que pasaba por los puestos de control de frontera de la Seguridad Nacional, en el camino entre su casa y el trabajo (los puestos de control suelen estar a 50 millas o más de la frontera mexicana). En una grabación continua de más de 30 de minutos de duración tomada por una cámara montada en el parabrisas, Trudell utiliza el tiempo mismo para transformar las dinámicas de poder de los puestos de control, al negarse a lidiar con los oficiales bajo sus términos¹³. Mientras detiene su auto, ignora el pedido del oficial de bajar la ventanilla y mostrar su identificación. En su lugar, mira fijamente a la nada mientras múltiples oficiales se acercan al auto e intentan llamar su atención. Trudell se mantiene sentado impassible mirándolos durante minutos. El tiempo se ralentiza hasta detenerse mientras una fila de autos se forma detrás. Ocasionalmente, Trudell saca fotos a los oficiales con una cámara fija, mientras estos deciden qué hacer. Los oficiales, afuera, intentan desgastarlo haciéndolo esperar. La duración de la grabación sin interrupciones continúa construyendo tensión. Existe el suspenso propio de empujar la situación hasta el límite, ¿quién actuará primero? El tiempo de resistencia de Trudell transforma la temporalidad del puesto de control al representar la alteración temporal de la no-cooperación. Después de veinte minutos, Trudell finalmente obedece cuando el oficial le solicita que mueva el auto del medio del camino a un punto de inspección secundario en la banquina. Trudell todavía se rehúsa a hablarles y continúa tomando fotos. La tensión aumenta mientras observamos cómo se resolverá esto. Los oficiales se impacientan mientras continúan insistiendo con que baje la ventanilla. La escena se mantiene casi silenciosa hasta que uno de los oficiales camina hacia el auto y repentinamente golpea la ventana con su puño, abre la puerta y lo arrastra fuera del vehículo. Trudell es arrojado contra el auto, esposado y llevado a otra parte. La cámara en el auto

Cine Documental

sigue corriendo mientras varios oficiales lo inspeccionan, hurgando en el asiento trasero y en el baúl. Continúa grabando hasta que la tarjeta SD se llena y se apaga. Trudell fue detenido por diez horas y liberado sin cargos. Su estrategia de resistencia pasiva revela la violencia del Estado cuando los oficiales reafirman el control de la situación a través de la violencia física.



Figura 9

La resistencia observada en videos como este no tiene que ver solamente con desafiar la autoridad policial. En términos más generales, son performances sobre las posibilidades de resistencia dentro de la sociedad de control, con su abrumadora inteligencia tecnológica y el aparato militar apuntado en dirección a su propia ciudadanía. La cámara permite a quien filma utilizar el acto de filmar como una manera de desafiar las relaciones de poder que habilitan a la policía a intimidar y brutalizar con impunidad. Al hacerlo, los anticipados pero desconocidos desenlaces presentados en las grabaciones crean nuevas formas de drama y de identificación con los personajes, transformando efectivamente el discurso público y el paisaje político.

Trudell entiende su privilegio blanco en este contexto y comienza a utilizarlo en un arte performático cada vez más autoconsciente; empieza a llegar disfrazado a estos puestos de

Cine Documental

control de la Seguridad Nacional, interpretando diferentes personajes como forma de resaltar a través del humor y la performance creativa lo absurdo de estas paradas y pesquisas. Sus personajes atrapan a los oficiales y satirizan la idea de que existan sospechosos aliens atravesando los puestos de control. Allí está el *Yuma Yuman Man*, completo con sus gafas de buceo, snorkel y guantes de natación, un casco de construcción y cámaras GoPro montadas por todo su cuerpo y *ein Berliner 9*, un alien de capa dorada con medias de lucha libre mexicanas, muñequeras deportivas y una GoPro montada en su máscara de lucha libre. Otros personajes incluyen el *Global Hippie* con peluca afro, lentes amarillentos al estilo John Lennon, y el *Hazmat Man* con máscara de gas, casco y traje de protección para sustancias peligrosas¹⁴. En todos los casos, Trudell invierte la vigilancia de los puestos de control, de los conductores a los oficiales, montando cámaras de video sobre su auto y todo su cuerpo para documentar cada ángulo de la inspección. Cuando se le solicita identificar su nombre y ciudadanía, él repite sus nombres de alter ego "*Yuman Man, Yuman Man, soy Yuman Man*" o "*ein Berliner 9, ein Berliner 9*", etc... Recita poemas y canta canciones en lugar de responder las preguntas de los inspectores. Los oficiales del puesto de control normalmente responden con desconcierto cuando lo detienen y lo interrogan, pero luego le hacen señas de que siga adelante como si fuera demasiado raro para ser un extraterrestre. Transformando cada encuentro en una obra de arte performática, el comportamiento de los oficiales de inspección de seguridad de turno es visto como igualmente performático. Los videos de Trudell revelan que si bien los puestos de seguridad pueden ser apreciadas herramientas de intimidación, tienen pocos otros propósitos más que intimidar a la población local que se ve obligada a atravesarlos [figuras 5-8].

Cine Documental

En la ciudad de Nueva York, el video-activista afroamericano Shawn Thomas enfrenta un juego más peligroso al usar su cámara como un escenario desde el cual presentar sus conocimientos en leyes y su rapidez mental a fin de cuestionar y desestabilizar la autoridad de los oficiales de policía. Se permite ser traccionado a un enfrentamiento como si fuera un testigo que se niega a moverse de la escena o a mostrar una identificación cuando es confrontado por la policía por filmar. Algunos de sus videos comienzan con él como un testigo ocasional, documentando cuán fácilmente es arrastrado a una situación cuando la policía lo confronta por estar grabando.



Figura 10

Thomas se niega a identificarse cuando se le pregunta, pidiéndoles a los policías que ellos entreguen su identificación, números de placa y recinto. Thomas conoce el procedimiento policial y lo que los oficiales deben revelar cuando se los cuestiona. Podemos ver desde su punto de vista, al tiempo que da vuelta el tablero insistiendo que en que los oficiales son servidores públicos que trabajan para él, y que

Cine Documental

son ellos y no él, quienes deben hacer lo que se les dice. Thomas deja expuesto no solamente el limitado conocimiento sobre derecho procesual de los oficiales, sino también el grado en el que esa ignorancia es rara vez desafiada. Estas afirmaciones conllevan a un juego de combate verbal dramáticamente competitivo en el cual los oficiales son incapaces de hacer frente y son vistos como reactivos y poco elocuentes frente a la ingeniosa retórica de Thomas. Su material de archivo ofrece primeros planos de la creciente humillación y falta de control de los policías, mientras la voz en off de Thomas los incita al desafiar su profesionalismo [figuras 9-12].



Figura 11

La cámara parece habilitar a Thomas a burlarse sin temor de los oficiales, ante la opción de irse o arrestarlo sin causa. La confrontación exhibicionista produce un drama que juega con los límites. Thomas se presenta a sí mismo como agresor, víctima y héroe masculino trágico a través de su voluntad de provocar a la policía a la violencia, para exponer cuán inestable es la autoridad del oficial y por lo tanto, cómo la violencia se vuelve central para mantener su autoridad.

En una toma única de casi 10 minutos, Thomas está en la plataforma del metro de la avenida Utica, grabando a un oficial de policía vigilando a un joven hombre afroamericano

Cine Documental

que está esposado a un banco. Después de varios minutos aparece otro oficial y comienzan a interrogar al joven, hasta que el oficial ve a Smith en la plataforma registrando la escena, y saca su propio celular y comienza a grabar mientras camina hacia él. Smith le dice al oficial que él está a más de 30 pies de distancia y que tiene derecho a grabar la escena. Se están rodeando el uno al otro con las cámaras pegadas en sus caras mientras Thomas se burla del oficial. Esta vez el oficial para y agarra a Thomas y lo tira al suelo¹⁵.



Figura 12

Hacia dónde se dirigirán estos enfrentamientos de un momento a otro es altamente impredecible. La presencia de la cámara cambia la escala de las relaciones de poder entre los ciudadanos y la policía, convirtiendo la mirada en bidireccional en lugar de singular. Los videos revelan la precariedad de la imagen de la autoridad estatal, poniendo al descubierto la naturaleza histriónica y a veces violenta de su poder, al desestabilizar la performance de autoridad de la policía. La cámara, como un tercer participante, puede revelar

Cine Documental

cómo los sistemas ya se han descompuesto dentro del orden social, ya que vemos a los funcionarios encargados de hacer cumplir la ley, actuando ellos mismos fuera de la ley. Las grabaciones también muestran la posibilidad de perturbar o incluso transformar estos sistemas de autoridad y control. No son solo actos de violencia en sí siendo documentados, sino que la presencia de la cámara en sí misma permite la escenificación de un tipo de teatro político en el que quien filma se presenta a sí mismo/a como performer, como provocador ahora escudado, cuando no siempre protegido por la presencia de la cámara. Individuos como Trudell y Thomas usan la habilidad para hacer largas tomas de video como forma de montar un escenario para representar aspectos de su identidad personal, muy frecuentemente aunque no siempre, su masculinidad. Así, los videos pueden ser vistos como una especie de estudio de personaje, como ejercicios en la exploración de los límites del coraje, del miedo, de la autoridad, capacidad de expresión, e incluso competitividad de quien filma. Desafiar las órdenes de un oficial no solo implica cuestionar la autoridad estatal, sino que se convierte en un desafío personal para su masculinidad, humillado por la negativa a obedecer su autoridad. Estos videos revelan las complejidades de las formas en que las posiciones raciales y de género estructuran todas las interacciones policiales.

Esta estructuración de género y raza también es evidente en otro video de desacato frente al puesto de control de inmigración interior de la Seguridad Nacional de los Estados Unidos, hecho por una joven mujer blanca de cabello largo y rubio. Ella está siendo interrogada por un oficial igualmente blanco y joven de la Seguridad Nacional, quien se ve shockeado por la resistencia a seguir sus órdenes, a mostrar la identificación, y a permitir la requisa del auto¹⁶. La grabación del rostro del oficial revela un amplio rango de emociones, desde la incredulidad de que esta joven esté

Cine Documental

desafiando sus órdenes, pasando por una sonrisa divertida ante su descarada negativa a cooperar mientras él insiste en que tiene la autoridad para detenerla; hasta la humillación e indignación mientras ella se mantiene firme y le indica a él qué es lo que está legalmente habilitado a exigirle. El joven oficial toma esto como una situación ligeramente juguetona, pero pierde el equilibrio cuando se da cuenta de que ella no retrocederá. Claramente no sabe cómo lidiar con una joven mujer que niega su autoridad, y termina alejándose mientras espera a que lleguen otros oficiales. Por último llega un oficial mayor y enfrenta más agresivamente a la joven mujer; ella aún se mantiene firme y él finalmente la deja seguir conduciendo. Si bien la joven permanece desafiante, pareciera estar poco preocupada de que la situación se torne violenta y está más divertida que agitada durante el encuentro [figuras 13-14].



Figura 13

Si bien el género y la feminidad juegan un rol en la voluntad del oficial blanco a tolerar su resistencia, esta

tolerancia no es universal. Un resultado muy diferente se sucede cuando la difunta Sandra Bland, una mujer afroamericana, desafía al oficial blanco que la detuvo por no señalizar al cambiar de carril. La grabación tomada desde el panel de control de la policía, del incidente que llevó a su arresto el 10 de julio del 2015, muestra que el oficial se pone furioso cuando Bland se indigna por haber sido detenida por tan trivial asunto y se niega a la orden de apagar su cigarrillo. Discuten sobre sus derechos hasta que él se enfurece, saca su arma, abre la puerta del auto y la amenaza con dispararle. Mientras la arrastra al pavimento y fuera de cuadro, Bland directamente desafía su masculinidad al preguntar:

¿Por qué me estás arrestando? ¿Te asusta una mujer? ¿Te hace sentir bien contigo mismo? ¿Quieres que me siente ahora o me vas a tirar al piso? ¿Eso te haría sentir mejor contigo mismo? Eso te haría sentir realmente bien, cobarde de mierda. ¿Por no señalizar estás haciendo todo esto? Ahora eres un verdadero hombre, me acabas de golpear, me golpeaste la cabeza contra el piso.¹⁷

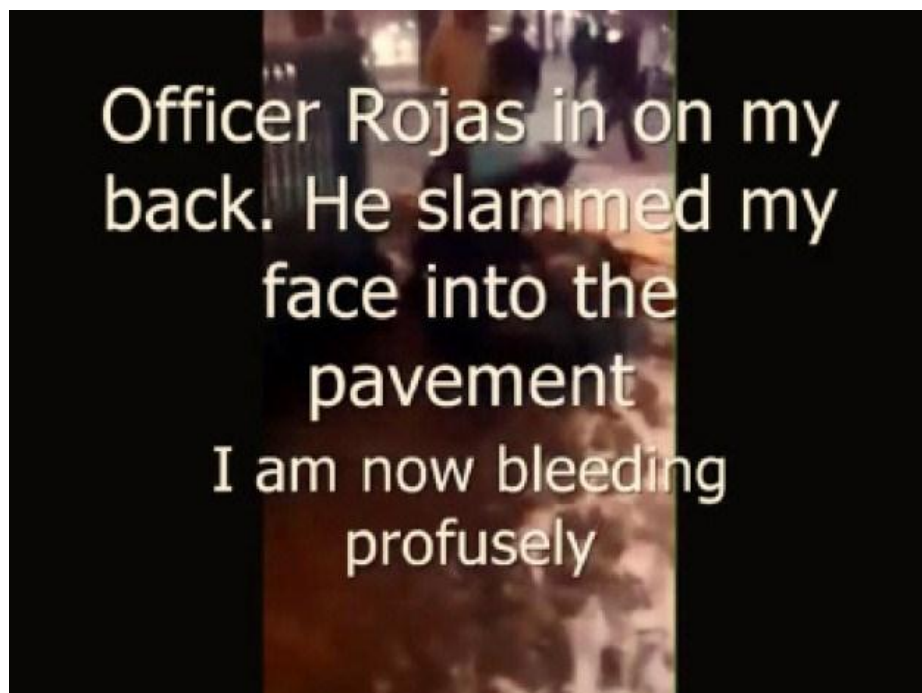


Figura 14

Cine Documental

La cabeza de Bland golpea el suelo al ser arrojada por el policía. Luego es llevada a la cárcel del condado de Waller en Hempstead, Texas, donde fue encontrada ahorcada tres días después. Cada uno de esos videos revelan momento a momento la compleja interseccionalidad de raza, género y poder estatal. Estas dinámicas registran las formas en que los oficiales y los detenidos se hablan entre sí, las formas en que la resistencia a la autoridad se pone a prueba y es recibida, y también los desiguales riesgos de estos encuentros para mujeres y hombres, blancos y personas de color [fig. 15].



Figura 15

Bland no se grabó a sí misma con una cámara como una forma de atestiguar el proceso de inquirir al oficial de la manera en la que los otros hicieron, pero el video de su arresto se une a los demás al presentar una performance de la resistencia, así como también destaca los riesgos altamente desiguales que esta performance conlleva para diferentes individuos. La diferencia entre la performatividad intencional de Trudell y Thomas, ambos actuando para sus propias cámaras, y Bland, quien no tiene idea alguna de que está siendo filmada, es grande. Pero es claro que Bland estaba al tanto de que otros policías habían llegado y que había otros espectadores a quienes se les dijo que dejaran la escena. En todos estos videos continuos, las partes involucradas se

convierten en actores de estos dramas de resistencia, abuso y arresto.

Así como estos videos son tan desgarradores, contienen al mismo tiempo una sensación de energía creativa que exudan los personajes al ser empujados a situaciones que ponen a prueba su propia capacidad de resolución frente al poder estatal. Como performance, es en simultáneo un arriesgado juego privado a la vez que una colección de evidencias para un imaginado espectador futuro. Algunos de estos videos presentan una dialéctica entre presente y futuro mientras se desenvuelve el encuentro. Estas acciones del presente son construidas hacia un futuro en el cual el evento tendrá una segunda vida online e incluso en la corte como registro de la interacción. En este sentido, las grabaciones son exhibicionistas en lugar de voyeuristas¹⁸. El deseo de mostrar se convierte en un catalizador central en los actos de resistencia performativos que la cámara habilita. La activa resistencia en estos videos policiales no tiene que ver únicamente con resistirse a la policía. En términos más generales, se trata de mostrar modelos de resistencia a través de la performance personal y el espectáculo exhibicionista.



Figura 16

Tecnologías y resistencia

Pensar estas grabaciones y lo que ocurre en los espacios entre la cámara y los cuerpos a su alrededor plantea preguntas mayores sobre la relación entre tecnología y resistencia. El exceso de tecnología en los encuentros entre individuos y Estado es asombroso. Las cámaras, *smartphones*, equipamiento de vigilancia y comunicación de alta tecnología, pistolas y otras armas, y enormes bases de datos, son parte de lo que el filósofo británico Howard Caygill llama una "red", un entorno tecnológico "en el cual la dominación y la resistencia circulan como parte de la misma red".

Dominación y resistencia, escribe Caygill, "pueden ser entendidos como coeficientes de la estructura y la densidad de una red tecnológica"¹⁹. En estas grabaciones uno puede ver el poder circulando entre y a través de varias tecnologías: del arma a la cámara, del teléfono a la base de datos. Así como los individuos son el objeto de estas tecnologías visuales utilizadas por el Estado, estos sujetos están apuntando esas mismas tecnologías de vuelta hacia el Estado, mientras gozan la experiencia de resistirse al control y a la autoridad estatal, incluso poniendo en riesgo su libertad y su integridad corporal para lograrlo. Mientras las cámaras de los *smartphones* no son un fin en sí mismas, los videos pueden sin embargo revelar casos de resistencia individual, su micronaturaleza revela a cada instante grandes estructuras de raza, clase y género en movimiento mientras entran en contacto con el poder estatal con variadas consecuencias. En el proceso, estas cambian la relación de fuerzas, revelando tanto la potencia como la precaria naturaleza del poder estatal. Desde sus comienzos, el cine ha sido el medio que ha producido algunas de las más profundas imágenes modernas de resistencia de las masas y lucha colectiva. Las formas mediáticas

contemporáneas exploradas aquí están extendiendo ese legado al revelar algo sobre la relación entre poder y resistencia en el presente. Que la resistencia tome aquí la forma individualista del *smartphone* es emblemático de nuestro período neoliberal. Por lo tanto no es sorprendente que la imagen contemporánea de la resistencia se vea en el encuentro y la acción individual. Observar estas grabaciones conlleva preguntas críticas: ¿Puede esta *selfie-resistencia*, en la que las personas se filman a sí mismas realizando actos de resistencia, provocados por una tecnología cada vez más individualizada, conducir a un profundo cambio social? ¿Nos acercan estas tecnologías al tipo de movimiento de masas que podría romper el flujo de la red tecnológica? ¿Puede este tipo de tecnología individualizada ayudarnos a movilizar con éxito las enormes formas de resistencia necesarias para transformar la precariedad de las vidas no valoradas? Estas preguntas quedan pendientes.

Mi agradecimiento a Damon Young y Erika Balsom por su atenta lectura y sus astutos comentarios y sugerencias a las versiones tempranas de este ensayo. Gracias también a la periodista Debbie Nathan, por compartir generosamente sus investigaciones en zonas de frontera y actividades de resistencia.

A Chuck Kleinhans, *in memoriam*

Figuras

1. Captura (negro), Facebook Livestream de Diamond Reynolds.
2. Captura, Facebook Livestream de Diamond Reynolds.
3. Captura, Facebook Livestream de Diamond Reynolds.
4. Captura, Facebook Livestream de Diamond Reynolds.

Cine Documental

5. Robert Trudell disfrazado.
6. Robert Trudell disfrazado.
7. Robert Trudell disfrazado.
8. Robert Trudell disfrazado.
9. Shawn Thomas enfrenta a oficiales de la Policía Departamental de Nueva York.
10. Shawn Thomas enfrenta a oficiales de la Policía Departamental de Nueva York.
11. Shawn Thomas enfrenta a oficiales de la Policía Departamental de Nueva York.
12. Shawn Thomas enfrenta a oficiales de la Policía Departamental de Nueva York.
13. Imagen de la instalación *Fantôme Créole* (2005) en el Centre Pompidou, París, 2005. Instalación para cuatro pantallas, película de 16mm transferida a digital, color, sonido 5.1.
14. Imagen de la instalación *Ten Thousand Waves* (2010) en el Museo de Arte Moderno (MoMa), Nueva York, 2013-14. Instalación para nueve pantallas, película de 35mm transferida a alta definición, sonido surround 9.2, 49'41 (foto: Jonathan Muzikar).

Notas

Nota de la dirección: Este artículo fue publicado en inglés en la revista digital *World Records Journal*, vol. 1, enero de 2018. Agradecemos a esta publicación el permiso para publicar esta traducción.

* N. de la T.: En el título de este texto en inglés el término *iDocument* aglutina, cual elocuente juego de palabras, una variedad de sentidos que resulta particularmente difícil de trasladar al español. Una reposición posible incluiría que *I* es la palabra inglesa para "yo", que fonéticamente se asemeja al término *eye*, "ojo", y que el prefijo *i* seguido por diferentes términos es la forma que el gigante tecnológico Apple ha elegido para nombrar muchos de sus desarrollos, entre los que podemos encontrar el mundialmente famoso teléfono iPhone.

¹ Véase: Sharon Lafraniere y Andrew W. Lehren "The Disproportionate Risks of Driving While Black", en *New York Times*, 24 de octubre de 2015 (en línea).

² Véase: Mary Ann Doane, "Information, Crisis, Catastrophe", en *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*, Chun & Keenan (eds.), Routledge, 2005, p. 251-252. En su ensayo, Doane se centra en tres modos temporales diferentes de aprehender un evento, que estructuran el tiempo en la televisión en vivo: información, crisis y catástrofe: "Información es el flujo constante de eventos diarios de interés periodístico, caracterizados por su regularidad cuando no predictibilidad. El contenido de la información es siempre cambiante pero la información, como género, está siempre ahí, una presencia constante y fluida...". La crisis implica una condensación de temporalidad, nombra un evento de cierta duración que es sorprendente y trascendental precisamente porque exige resolución dentro de un período limitado de tiempo. La crisis comprime el tiempo y hace sentir sus limitaciones de manera aguda. La catástrofe es la más crítica de las crisis porque su temporalidad es la de lo instantáneo, del momento, de lo puntual. No tiene una duración extendida (a excepción quizás de su cobertura televisiva), sino que sucede 'todo a la vez'.

³ Entrevista a Diamond Reynolds por George Stephanopoulos, ABC TV News, 16 de julio de 2016 (en línea).

⁴ Véase: *Slow Cinema*, De Luca & Jorge (eds.), Edinburgh University Press, 2016. El deseo de capturar la contingencia del momento presente fue también una inspiración para el cine documental observacional en el que la cámara pudo capturar los procesos y contingencias de un evento con mínima interferencia o alteración por la presencia del cineasta. Alcanza su apoteosis en el cine directo norteamericano de los años 60, con sus cámaras portátiles de sonido sincronizado, a pesar de que los films eran altamente editados y a menudo dramatizados para crear una 'suspensión de la incredulidad' similar a los films de ficción. Esta forma de cine

observacional fue inmediatamente criticada como una práctica éticamente cuestionable por las maneras en las que creaba la impresión de ser una visión no-mediada de un evento. El ojo visor de la cámara permaneció como una presencia ausente, estructurada dentro de la narrativa para ser ignorada más que para ser tenida en cuenta, o entendida como un tercer participante y un problema para la representación.

⁵ Citado por Gary Saul Morson en *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 21.

⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷ Pier Paolo Pasolini, "Observations on the Long Take", 13 de octubre de 1980, MIT Press, p. 3-6.

⁸ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 106.

⁹ Muchos de los puestos de control de la Seguridad Nacional están situados tan lejos como a cientos de millas de la frontera mexicana en California, Arizona y Texas para capturar inmigrantes indocumentados y contrabandistas de drogas. Los oficiales detienen a cada auto y les preguntan a los conductores si son ciudadanos estadounidenses. Si responden que sí, y no hay ninguna mayor sospecha de estatus ilegal, se les indica que sigan adelante. Los manifestantes ven estas paradas como acoso ilegal o sesgo racial ya que no hay inspecciones fronterizas ni causa probable para detener e indagar. Para una descripción completa de estos puestos de seguridad, escúchese: Debbie Nathan, "The Border Between American and America", *This American Life*, emisión de la NPR del 21 de noviembre de 2014 (en línea).

¹⁰ Hamid Naficy, "King Rodney: The Rodney King Video and Textual Analysis", en *The End Of Cinema As We Know It: American Film in The Nineties*, Jon Lewis (ed.), Nueva York, NYU Press, 2001, p. 301.

¹¹ Ver Mychal Denzel Smith, "Why Video Evidence Wasn't Enough to Get Justice for Tamir Rice", en *The Nation*, 29 de diciembre de 2015.

¹² Judith Butler, "Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia", en *Reading Rodney King/reading Urban Uprising*, Robert Gooding-Williams (ed.), Nueva York, Routledge, 1993, p. 16-17.

¹³ Robert Trudell, "Citizen's Refusal at United States Border Patrol Inland Checkpoint, Pine Valley, California, 31 May 2013, Immigration Inspection Stop at Campo Border Patrol Station" (en línea).

¹⁴ U. S. Border Patrol Checkpoint Adventure Ride Film *ein Berliner 9*, publicado el 8 de abril de 2013 (en línea). Border Patrol Checkpoint Film Über Alles - Dam that Yuman Man, publicado el 7 de mayo de 2013 (en línea).

¹⁵ "NYPD Assault on African American Citizens Caught On Camera", por Shawn Thomas, publicado el 2 de julio de 2014 (en línea).

¹⁶ "Cute Girl Exerts Her American Rights Tells Off Border Patrol Police", publicado en Youtube por Policecrimes.com el 20 de septiembre de 2013 (en línea).

¹⁷ "Sandra Bland traffic stop (Raw Uncut)", publicado en Youtube por Photography is Not a Crime el 21 de julio de 2015.

¹⁸ La distinción entre 'exhibicionista' y 'voyeurista' en estos videos se asemeja a la formulación de Tom Gunning del Cine de Atracciones en su famoso ensayo, en el que argumenta que la fascinación cinematográfica en el cine temprano y su resurgimiento en la vanguardia cinematográfica moderna radican en el aprovechamiento de la visibilidad y de la "confrontación exhibicionista" en lugar de la "absorción diegética" de las formas de narración. Tom Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", en *Wide Angle*, vol. 8, n.º 3-4, otoño de 1986, p. 64.

¹⁹ Howard Caygill, *On Resistance: A Philosophy of Defiance*, Londres, Bloomsbury, 2013, p. 200-202.