

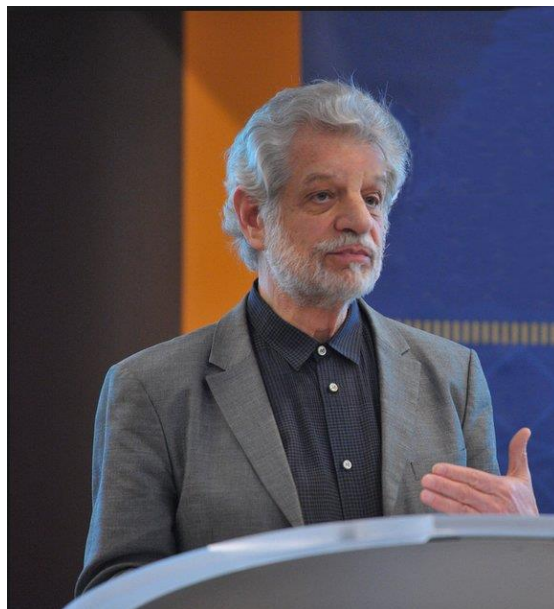
Entrevista a Thomas Elsaesser

Por Soledad Pardo y Lior Zylberman

En agosto de 2017 tuvo lugar en Buenos Aires el XXIV Visible Evidence, uno de los invitados especiales fue Thomas Elsaesser. Además de ofrecer una conferencia sobre las poéticas y políticas de la obsolescencia, el investigador alemán proyectó su documental-ensayo *The Sun Island* (2017). Antes de que comenzaran las diversas actividades del congreso, Revista Cine Documental tuvo la oportunidad de hacerle una entrevista.¹

Cine Documental- Esta es su segunda visita a Argentina, ¿cierto?

Thomas Elsaesser - Sí, estuve aquí en 2007 por una invitación del Instituto Goethe. Expuse sobre Rainer Werner Fassbinder en un panel con Edgardo Cozarinsky, el célebre realizador argentino que pasó mucho tiempo en Francia. Tuve la oportunidad de conocerlo allí y en Rotterdam.



Thomas Elsaesser

Visible Evidence es un congreso sobre cine documental, y nuestra revista también, por lo cual quisiéramos conversar con usted sobre eso.



Cine Documental



Bien, yo tomé un par de notas al respecto, y con mucho gusto conversaré sobre ese tema. Ante todo es interesante que el cine documental se haya vuelto tan popular, en parte por personas como Michael Moore, con su película *Fahrenheit 9/11* (2004); Al Gore, con *An inconvenient truth* (2006); o los films de Errol Morris, como *The thin blue line* (1988) y *Standard operating procedure* (2008). También por Werner Herzog, que ha revivido el documental. Su caso es interesante, porque él se inició como documentalista en los años setenta, luego pasó a hacer cine de ficción -hizo *Aguirre, la ira de Dios* (1972), *Fitzcarraldo* (1982) y otras películas- y después se mudó a los Estados Unidos y realmente revivió su carrera como documentalista. En particular con una película como *Grizzly man* (2005), por la que se volvió enormemente popular. Y más recientemente podemos pensar en Joshua Oppenheimer, con *The act of killing* (2012), que impresionó mucho a la gente y consiguió una amplia distribución y un fuerte reconocimiento. Así que algo le ha ocurrido al documental. No está del todo claro qué cosa, aunque tengo algunas ideas al respecto. El documental ha tomado algunas funciones de la comunidad global que el cine de ficción no toma. Las películas de ficción tienden a ser nacionales, o de Hollywood, mientras que los documentales están abordando cuestiones sociales de relevancia global. Son casi como una ONG de los medios de comunicación, porque efectivamente contribuyen a plantear ciertos problemas, como el calentamiento global, los alimentos, las comunidades indígenas, la situación de las mujeres, la verdad y la justicia, las guerras civiles. Así que un amplio espectro de cuestiones que tienen consecuencias en todos nosotros ha encontrado su lugar en los documentales. Y eso tiene mucho que ver con los festivales. El sector del cine independiente (o cine arte, o cine de autor) ha pasado a estar fuertemente presente en festivales. La distribución de documentales en salas de cine es muy acotada, exceptuando las películas de Michael Moore o las que han obtenido algún premio en un festival. Por ende los festivales se han convertido en



Cine Documental



espacios extremadamente importantes para que esas cuestiones puedan presentarse al público. Además los festivales tienen críticos, por supuesto, que escriben sobre los films. Y a su vez por lo general están conectados entre sí, entonces si una película tiene un fuerte impacto en un festival, eso repercute en los demás. Es así como un film puede ser exhibido en veinte, treinta o cuarenta festivales en un año. Y eso, lógicamente, produce mucha atención e interés. Lo que también se ve en los festivales es que han aparecido formatos muy diversos. El documental clásico era aquel de los años cuarenta y cincuenta en el que había una voz *over* que nos indicaba qué ver y cómo interpretarlo. Eso por supuesto disminuyó con la aparición del *Direct Cinema* y el *Cinéma Vérité*. Pero en este renacimiento del cine documental que vemos en el siglo XXI ninguno de esos formatos clásicos parece prevalecer. Lo que encontramos es, por un lado, versiones mezcladas, donde el realizador del documental presiona a la comunidad o entre aquellos que está filmando o investigando o, como Michael Moore y Errol Morris, crean un personaje y la película se convierte en una suerte de documental de investigación. Y por supuesto, lo que también encontramos como forma híbrida es que los documentales actualmente son mucho más libres para utilizar reconstrucciones y puestas en escena. Uno no está seguro si es verdad o si es ficción, estamos en el límite entre ambos. La controversia que ha generado *The act of killing* es un buen ejemplo, uno no está seguro... ¿Es un documental? ¿Estamos violando alguna clase de norma? Los documentales habitualmente se centran en las víctimas. Los documentales sobre victimarios son transgresores en cierta medida, y la gente también responde a eso. Tenemos esta clase de cruce de fronteras entre documental clásico y cine de ficción, reconstrucciones y puestas en escena. Otro caso es el de *Stories we tell* (2012), de Sarah Polley. Es un caso de re-escenificación de material que ella no tenía. Una película sobre una madre que produjo un problema, porque tuvo mucho éxito pero los miembros del comité de nominaciones de la Academia, los responsables de los premios Oscar, decidieron que no podía ser... e incluso los

canadienses no sabían en qué categoría enviarla, porque incluía demasiadas reconstrucciones y re-escenificaciones como para ser considerada documental.

Lo mismo sucedió con The thin blue line (1988), de Errol Morris.

Sí. Y estas formas mixtas son, en cierto sentido, muy atractivas, porque somos tan conscientes de la manipulación que ahora los realizadores tienen que mostrarla, pues si la esconden la gente va a sospechar. Esa conciencia nos hace muy escépticos frente a los que nos dicen los medios masivos de comunicación. Los documentalistas tienen que decirnos "sí, estoy haciendo una puesta en escena", "sí, estoy haciendo una reconstrucción", "sí, estoy produciendo un hecho". Y también aparece la cuestión de si es ético pagarles a las personas para que aparezcan en un documental. El debate sobre el pago por actuar. Así que una de las cosas fascinantes del documental es que han aparecido todas estas cuestiones. Ya no tenemos límites claramente definibles. Y luego tenemos formas híbridas como los films de ensayo. ¿Cómo clasificamos los films de ensayo? ¿Forman parte de la tradición del documental clásico? ¿Son algo relativamente nuevo? Todo el mundo cita siempre a Chris Marker y *Sans soleil* (1982), y mucha, mucha gente ha intentado imitar o rehacer *Sans soleil*, con esos comentarios indirectos y con ese punto de vista tan personal... los documentales subjetivos... Y muchos documentales se están dedicando a los traumas y a la memoria, eso también abre una perspectiva diferente. Y por último, los documentales en la actualidad son formas en las que encuentran su lugar mucho *found footage* y material antiguo. Y eso le está dando un fuerte impulso tanto a la investigación de cuestiones históricas como a la investigación de asuntos personales, historias familiares.

Cine Documental



Sans soleil (Chris, Marker, 1982)

Es interesante eso que Ud. señala porque, ante todo, es un fenómeno global. No sucede únicamente en Europa o en los Estados Unidos. Una de las películas argentinas que tuvo cierta repercusión fue un documental que también tenía una forma híbrida: ¿Quién mató a Mariano Ferreyra? (Julián Morcillo y Alejandro Rath, 2013). Por otra parte, otra cuestión interesante para pensar acerca del fenómeno del documental actual es el hecho de que se cuestionen tanto la idea de verdad como la de realidad. El documental se tornó global y alcanzó el éxito comercial cuando puso en crisis las ideas de verdad y realidad.

Claro, es aquello a lo que yo apuntaba cuando decía que el realizador o realizadora ya no puede asumir que si él o ella hace una película el público va a creer en lo que dice. Ahora sospechamos de los medios que se proponen decirnos la verdad, como los noticieros. El realizador o realizadora ya no puede asumir esa posición, lo que solía llamarse "la voz de Dios", el comentario externo. Estas formas híbridas están al tanto de la dificultad que tenemos para afirmar la verdad. Pero no sé mucho - en realidad no sé nada, debo admitir- sobre los documentales argentinos. De todos modos puedo imaginarme que cuando el gobierno apoya los documentales debe ser también una cuestión

Cine Documental

interesante acerca de la historia nacional. Ustedes tienen una historia bastante violenta, con gobiernos que han ocultado las cosas que ocurrieron en gobiernos anteriores, y otros que las han expuesto. Y los documentalistas deben hacerse camino allí, lo cual obviamente es problemático. Si el gobierno te da dinero para que investigues al gobierno anterior, ¿eres simplemente una herramienta de un proyecto ideológico? Al mismo tiempo -esto es lo que decía sobre las guerras civiles, las comisiones de verdad y reconciliación... ¿son asuntos públicos que requieren documentales? La gente no se sentiría tan a gusto con películas de ficción, porque realmente quiere saber que ha habido una cierta investigación. El documental adquiere una cierta cualidad forense, es como un tribunal de justicia abierto. Como "si dijera aquí están los hechos, toma tu propia postura al respecto". ¿Quién es culpable? ¿Hay alguien inocente? ¿Somos todos responsables por haber permitido que esto ocurriera? Entonces el documental tiene, por un lado, una enorme responsabilidad social, y por otro ya no tiene las herramientas que permiten ejecutar y llevar a cabo la responsabilidad social de una manera directa. Ya no hay ningún discurso con autoridad absoluta. Eso es crucial, y considero que es el motivo por el cual el documental es tan productivo y tan interesante.



Stories we tell (Sarah Polley, 2012)

Cine Documental

El documental también ha estado siempre atravesado por la tecnología. Las nuevas tecnologías siempre impactaron en él. En ese sentido es interesante pensar en dos cuestiones: las herramientas tecnológicas para el registro de la realidad y la circulación de esos documentales. Aquí en la Argentina durante los últimos años Netflix ha tenido un gran éxito; mucha gente, al menos en Buenos Aires, tiene una cuenta en esa plataforma. Actualmente las series tienen mucho éxito, y muchas de ellas son documentales. La pregunta entonces es cómo pensar estas nuevas tecnologías, no solamente para la realización de documentales sino también para su distribución y exhibición.

Bien, tomemos esto en dos etapas. Hablemos primero de la tecnología con respecto a la realización. Desde ya, con cada nueva tecnología aparecen nuevas formas de cine y nuevas formas de documental. Podemos remontarnos al *Direct Cinema*, que hubiera sido inconcebible sin la cámara portátil de 16 mm o la cinta Ampex, que se podía llevar a las locaciones. Fueron avances increíbles. Ahora con las cámaras digitales (que son cada vez más pequeñas y fáciles de trasladar, e incluso son cada vez más económicas) hay una explosión de la actividad cinematográfica, en especial la documental. Pero hay que considerar dos aspectos de este fenómeno. Por un lado permite un acceso más sencillo, y por ende una mayor investigación, un mayor sostén de las versiones oficiales sobre el mundo y las versiones críticas sobre el mundo. Por otro lado también significa que casi cualquier persona puede tomar una cámara, cualquiera con un Iphone puede hacer un documental. Eso implica que en cierto punto hay una des-profesionalización de la actividad cinematográfica. Entonces, ¿dónde está el límite entre un archivo de un Iphone subido a Youtube y un documental que quizás tomó cinco años para su realización y puede haber costado fácilmente 100.000 dólares? Eso también es muy flexible. Y desde ya, una vez que has subido un archivo a Youtube es gratuito. Por un lado, Youtube es fantástico porque allí podemos encontrar casi cualquier película que se haya hecho alguna vez.



Cine Documental



Es una cinemateca gigante. Por otro lado, dado es que es tan accesible disminuye el valor de todo, porque uno dice "bueno, puedo verlo en cualquier momento". No hace falta que te concentres en algo, puedes cambiar de video, es como hacer *zapping*. Todo se vuelve muy chato. Y como no cuesta nada, uno tampoco invierte nada en él en términos de tiempo, emociones, etcétera. Es un arma de doble filo, que tiene que ver con el aumento de la posibilidad de acceso y la disminución del profesionalismo. Uno de los modos de crear noticias falsas es escribir algo en tu página de Facebook y luego dejar que se viralice. Una publicación sobre un escándalo de corrupción puede estar justo al lado de un video sobre un gato, y terminan adquiriendo el mismo estatus. En el caso de Netflix, por un lado les permite a los documentales y a los documentalistas, ante todo, recuperar algo de la inversión. Netflix en cierto modo reemplaza al estreno en salas. Damos por sentado que los documentales no tienen estreno en salas, y gracias a Dios está Netflix para mostrar al menos algunas de esas películas. Pero si observamos los documentales que exhibe, son películas que han obtenido algún premio en el IDFA (International Documentary Film Festival) o algún otro festival, o cosas que ellos mismos están produciendo o financiando de algún modo. A su vez Netflix es una de esas grandes empresas que quieren que te vuelvas adicto, hay que considerar eso. Porque Netflix, al igual que Amazon, sabe lo que te gusta, se fija en tus preferencias y constantemente te dice "aquí hay más de lo mismo". Es el pan de cada día. Te mete en una burbuja. Hay que tomar en cuenta eso, si uno no se convierte efectivamente en adicto a sus propias preferencias. Eso limita tu visión del mundo.

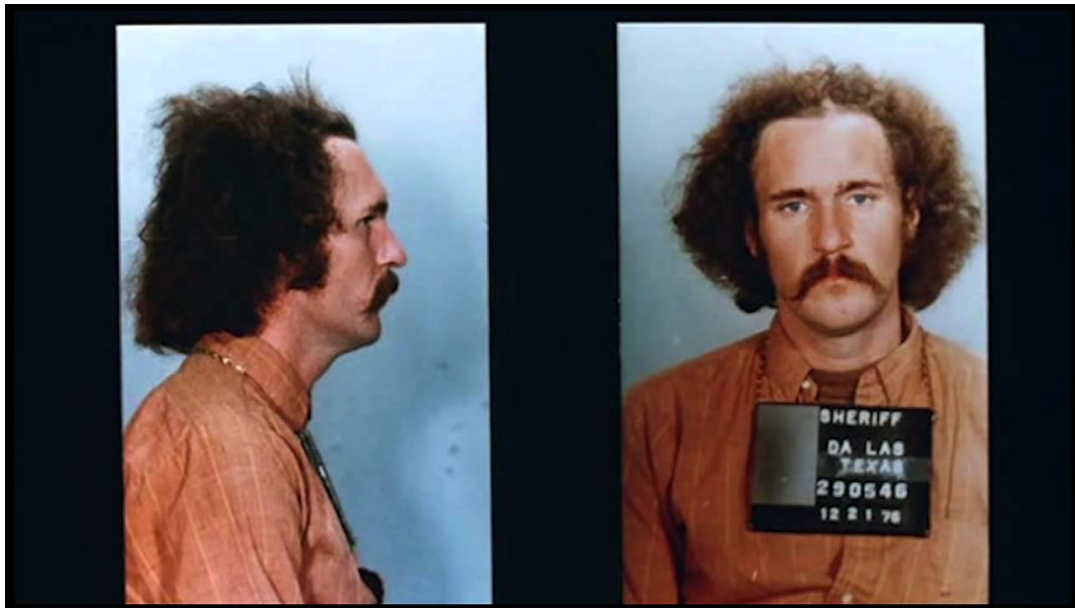
También cambia el modo en el que consumimos cine, así como el modo en el que lo sentimos. Ves la película en tu casa, no necesitas ir al cine para verla. Y también cambia la materialidad. Por ejemplo, a mí me gusta mucho tener las películas en formato físico, ya sea DVD o Blu-ray, y eso ahora ha dado un giro de 180 grados.

Cine Documental

Bueno, seamos sinceros: ustedes probablemente sean muy jóvenes, pero cuando yo era joven no podía tener nada, tenía que ir al cine. Y no solamente eso, tenía que ir al cine el jueves a las seis de la tarde, porque la película que realmente quería ver se pasaba una sola vez, y recién volvería a aparecer diez años después. Por ejemplo, me llevó diez años llegar a ver *Un perro andaluz* de Buñuel. Y si ahora la busco en Youtube hay diez versiones de la película. Ahí se ve la diferencia. Quieres tener la película, está bien, es una suerte de fetichismo de coleccionista, pero muchas películas viven no solamente porque se exhiban en pantalla grande sino también porque las ves con tus amigos, y después se van a cenar o a tomar una cerveza. Y entonces hablan de la película y procesan lo que vieron, lo comparten. Si estás en tu habitación, o si a la noche agarras tu laptop o tu Ipad mientras estás en la cama o en el sillón, ¿dónde está el compartir? ¿Dónde lo ubicas en tu mente o en tus sentimientos si no lo puedes compartir con otros? Hay un beneficio completamente diferente cuando uno ve películas acompañado. Es muy diferente a verlas solo. Obviamente puedes decirles a tus amigos "Tengo el Blu-ray, están invitados a verlo en casa, hay cerveza en la heladera", pero a la gente le gusta salir de vez en cuando. Estoy seguro de que eso ocurre especialmente en los países latinoamericanos, donde a la gente le gusta salir, compartir, circular por el espacio público. Es algo que vale la pena considerar. Y creo que aplica tanto a los documentales como a la ficción... De hecho creo que aplica más a los documentales, porque pueden hacer surgir cuestiones sociales frente a las cuales uno puede decir "no estoy de acuerdo", "creo que hay que verlo desde otro punto de vista". Con el cine de ficción uno dice "me conmovió" o "no me conmovió", y lo dejamos ahí. Pero el documental te pide que tomes una postura frente al mundo, que seas un sujeto político. Y creo que uno no puede hacer eso si está solo. Los documentales tienen el poder de crear una esfera pública. Y eso es lo que hacen en los festivales, donde se crean esas comunidades *ad-hoc*. La gente va

Cine Documental

en grupo y luego discute. Pero eso no se puede hacer en una sala de cine común si ninguna exhibe un documental. ¿Cómo se hace en ese caso para salir y verlo con amigos? La alternativa es descargarlo de algún sitio web, verlo por *streaming* o verlo en Netflix; y luego hablar sobre él en algún otro momento. Pero no es lo mismo...



The thin blue line (Errol Morris, 1988)

Hablando de Netflix y los servicios de streaming, ¿cómo podríamos pensarlos en relación a los cambios y continuidades en la historia de los medios masivos de comunicación?

Asumámoslo: el documental clásico, desde los años veinte en adelante, desde *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), se hizo siempre por encargo. Siempre había alguien pagando por él. *Nanook of the North*, uno de los documentales más célebres, fue financiado por comerciantes de pieles. Y todos los documentales clásicos de los años treinta fueron financiados por el Estado. Eran básicamente propaganda. Quizás propaganda de una buena causa, pero propaganda al fin. Los documentales norteamericanos, los ingleses, básicamente se hacían por encargo. En cierto sentido esa era la única manera posible de hacer un documental. Muchas veces los mismos realizadores intentaron despegarse del

Cine Documental

hecho de que sus películas se habían hecho por encargo. Así que hay mucha reescritura, si se quiere, cuando se pretende hacer de Flaherty o Grierson grandes autores sin recordar que de hecho algún gobierno o partido político les estaba pagando. Por ende no deberíamos tener una visión romántica del documental clásico. Podemos decir que los documentalistas hoy en día son más independientes de lo que solían ser, y eso sería una ventaja. Cuando Netflix le paga a alguien para que haga un documental interesante no es peor que cuando lo encarga un gobierno o un grupo de comerciantes de pieles. Por otra parte, si pensamos en los éxitos más rotundos de la televisión norteamericana (por ejemplo, la historia de O. J. Simpson, que obtuvo un Oscar²), son películas que cuestan millones, más caras que los largometrajes de ficción. Tomemos otra: *The Jinx* (Andrew Jarecki, 2015), con el personaje que supuestamente mató a dos personas, su esposa y una amiga. La serie tiene cinco partes. Los responsables de la serie le pusieron un micrófono secreto al protagonista, y él en el baño admitió que había matado a esas mujeres. Ellos lo sabían desde el principio, pero manipularon el material de modo tal que recién lo revelaron en el quinto capítulo. Era como un *thriller*, un *thriller* documental: era una historia real, entrevistaron al sujeto... Su director es el mismo de *Capturing the Friedmans* (2003).

El argumento es acerca del hijo de un millonario que salió impune de la muerte de al menos dos personas. Se emitió por HBO. Ahí se ve el caso de una empresa invirtiendo una gran cantidad de dinero. Lo mismo sucedió con la historia de O. J. Simpson. Investigadores, investigadores, investigadores... Una gran producción, básicamente. Precisamente porque todo el mundo sabe que si haces un muy buen documental como ese, consigues una mayor cantidad de público si lo ficcionalizas. Cuando tienes escándalos, cuando tienes estos casos de crímenes ambiguos, realmente es periodismo de investigación. No es tan bueno como si un equipo documental lo aborda. Así que en cierto sentido hay una nueva forma de contar la realidad. Es otra de las maneras en las que el documental se funde con otra cosa. "Reality TV", el

Cine Documental

sensacionalismo. El documental es, por un lado, iPhones con los que se captura, por ejemplo, un tiroteo; y por otro, grandes producciones multimillonarias. Todo eso está relacionado de algún modo con el documental.

En la conferencia programada por Visible Evidence Ud. hablará sobre obsolescencia. ¿Cómo podemos pensar la obsolescencia hoy?

¿No vendrán a mi charla?.. (risas).

Sí, por supuesto (risas). Pero quizás pueda resumirnos algunas ideas.

Claro. Pero antes permítanme agregar algo más. Otros lugares muy importantes para los documentales son las galerías y las grandes bienales. En otras palabras, el documental ha migrado hacia museos, galerías, instalaciones, etcétera; donde se encuentra muy cerca del cine de ensayo. Hay otro modo de utilizar el documental. En primer lugar, para un tipo de experiencia diferente. Pero también para un tipo diferente de reflexión acerca de la naturaleza del documental, la naturaleza de la verdad. Estoy pensando en dos proyectos, ambos de realizadores ingleses. Uno de ellos es *Ten thousand waves* (2010), de Isaac Julien. *Ten thousand waves* es una instalación hermosa con cinco pantallas que comienza con un hecho real: cuando unos trabajadores chinos migrantes que estaban trabajando en Gales, Gran Bretaña, pescando mejillones en el mar, fueron alcanzados por una ola y murieron ahogados. Ese es el punto de partida, de allí proviene el término "waves".³ Julien utiliza esa terrible tragedia para investigar las migraciones, los trabajadores golondrina, toda la cuestión de los refugiados, la insensibilidad de los empleadores que no se preocupan por la salud de los empleados, etcétera. Y luego tiene una suerte de fantasía con una leyenda china sobre una diosa vengadora. Es decir que se transforma en una fantasía, combina periodismo de investigación con fantasías y leyendas. Eso es algo que



Cine Documental

solamente puedes hacer en un museo, en el mundo del arte. Otro caso es el de John Akomfrah, que hizo algo llamado *The Stuart Hall Project* (2013). Stuart Hall era un célebre intelectual de origen caribeño, que básicamente creó los *cultural studies*. Falleció hace un par de años. John Akomfrah era uno de sus discípulos, que no hizo una película sobre él sino, una vez más, una instalación sobre diversos aspectos de su vida, su trabajo, su influencia y su importancia para el propio Akomfrah y para la comunidad. El hecho de estar en un museo o galería te permite combinar puntos de vista muy diferentes, materiales muy heterogéneos. Y eso es algo que esos grandes documentales vistosos no pueden hacer, tienen que contar una historia, manejar el suspenso, etcétera. Así que, una vez más, hay que observar cómo los documentales, el cine de ensayo y demás se incluyen en los museos. Otra persona que vale la pena mencionar es Harun Farocki, con quien trabajé mucho. Él utilizaba material documental. También está la sensación de internet, también de Alemania, Hito Steyerl, que es muy popular en el ambiente artístico. Ella usa métodos documentales, pero también utiliza Facebook y otras tecnologías y medios de comunicación. Hace unas obras muy personales y también muy políticas. El documental aparece en tantas áreas, en el mundo de los medios de comunicación, justamente porque no se puede fijar.

Ahora sí, pasemos al tema de la obsolescencia. "Obsolescencia" es un término que se utilizaba principalmente en el ámbito de la producción industrial, y por ende tenía una connotación negativa. Básicamente, si produces bienes industriales, como automóviles o heladeras, quieres que la gente compre productos nuevos cada dos o tres años. La definición clásica de obsolescencia es que algo ha pasado de moda o ya no se usa a pesar de que funciona perfectamente. Y ocurre que la obsolescencia se ha vuelto sistemática en el mundo digital, porque el software se actualiza constantemente. Tu sistema operativo tiene que cambiarse, Apple lanza un dispositivo nuevo cada año, y entonces el que tengo aquí ya queda obsoleto porque esta pantalla ya no se fabrica, etcétera. Es así como la obsolescencia se ha convertido en el

Cine Documental

motor del capitalismo moderno. Ese es uno de los modos en los que la obsolescencia se involucra fuertemente con el consumismo, el capitalismo y la tecnología. Pero la obsolescencia también puede verse de una manera completamente diferente. Cuando algo ya no es útil puede convertirse en bello. Y así es como mucha gente hoy en día colecciona tecnologías obsoletas.

Como él (Lior), que colecciona DVDs (risas).

Claro, con los DVD. O quizás también tengas un magnetófono. Yo tengo uno.

No tengo eso, pero sí tengo CDs y DVDs. No tengo cuenta en Spotify, por ejemplo.

Ahora muchas cosas de lo que podríamos llamar "la era mecánica", en la cual las cosas aún se movían, nos sensibilizan. La obsolescencia está muy cerca de la nostalgia, aunque no es exactamente lo mismo. El celuloide, por ejemplo, se ha vuelto obsoleto; y la realización cinematográfica analógica también. Actualmente muchos realizadores usan específicamente tecnologías obsoletas para crear obras de arte. Tacita Dean, por ejemplo, que es muy famosa. Ella siempre dice: "soy una artista que utiliza el film, no una realizadora cinematográfica". ¿Se ve la diferencia? Esa es una manera de convertir las tecnologías y prácticas obsoletas. Les quitas su utilidad, política o económica, y las trasladas a otro mundo, al mundo del arte. Y allí la obsolescencia se convierte en una palabra clave para la resistencia. Resistes el movimiento incesante de renovación de todo lo que usas. Actualizar tu Iphone, todo eso. Le dices "No. Es perjudicial para el medio ambiente, es perjudicial para mi economía. Es perjudicial estar siempre detrás de lo nuevo". Entonces la obsolescencia es central para resistir estas presiones que nos impone el capitalismo. Al mismo tiempo hay una suerte de belleza en un objeto que aún funciona pero está liberado de sus usos. Porque el arte es básicamente algo inútil,

Cine Documental

esa es casi la definición misma del arte. No puedes utilizarlo, porque si puedes es propaganda o pornografía. La obsolescencia ha cambiado. Aunque por un lado sigue siendo exactamente lo que solía ser (la obsolescencia planificada por Microsoft, Apple, etcétera), por otro lado ahora es algo que los artistas pueden sostener por sí mismos. Entonces, paradójicamente, ahora lo obsoleto es vanguardista. Lo que ya no vale en el ámbito económico o técnico es vanguardista en el ámbito artístico.

Claro, es lo que ocurrió, por ejemplo, con los discos de vinilo. Se convirtieron en un objeto de nostalgia.

Pero allí ya estás hablando en términos de obsolescencia, porque los llamaste "discos de vinilo". Cuando se utilizaban eran llamados simplemente "discos". Lo que has hecho se llama *returning*. Inventas una palabra para señalar la obsolescencia, los llamas "discos de vinilo". Como cuando ahora hablamos de "lo analógico". Cuando se utilizaba nadie lo llamaba "analógico". Como tampoco nadie llamaba "blanco y negro" al blanco y negro antes de que apareciera el color. Entonces el "disco de vinilo" ya es un signo de que estás fetichizando lo obsoleto.

Notas

¹ Entrevista realizada en la Ciudad de Buenos Aires el 1 de agosto de 2017.

² NdR: Se refiere a *O.J.: Made in America* (Ezra Edelman, 2016)

³ "Wave" significa "ola" en inglés. [N. de la T.]