

## Pasado, presente y futuro en las prácticas del cine documental

Entrevista con Michael Renov

*Por Tomás Crowder-Taraborrelli*

Traducción: Pedro Escobar Uribe

Transcripción: Danielle Dalman

Diálogo entablado en el campus de la University of Southern California el 23 de septiembre del 2013

*¿Puede explicar brevemente cómo han cambiado los estudios de cine documental en los últimos treinta años?*

Si retrocedemos treinta años, estamos en los ochenta. De hecho, no había muchas publicaciones hace 30 años. La publicación fuerte en realidad fue en los setenta, y yo resaltaría la obra de Eric Barnouw antes que nada, eso fue en 1974. Aquella primera edición de su libro acerca del documental fue el primer panorama histórico de los inicios del cine documental, y probablemente todavía sea el mejor escrito. Aunque hubo una segunda edición, en 1983 o tal vez en los noventa, en mi opinión las partes más nuevas del libro nunca fueron tan fuertes como lo que se publicó en 1974, donde observaba los inicios desde [John] Grierson y [Robert J.] Flaherty y algunas de las primeras fuentes, comprendiendo lo que sucedió en el periodo después de la Segunda Guerra Mundial en Europa y otros lugares, y por supuesto la Unión Soviética. También, [Richard] Barsam era otro que había escrito algunos libros que tenían mucha fuerza en cuanto a un entendimiento crítico sobre el documental.

Había otros textos primarios que eran de carácter histórico, pero lo que en realidad hacía falta era algún tipo de marco conceptual para entender el cine documental, sobre todo si se tiene

en cuenta que en los setenta hubo una explosión en cuanto al interés en estudios de cine y mucho de esto ocurrió en Francia primero, y luego se esparció por Europa, Inglaterra y los Estados Unidos; así es que definitivamente en el mundo angloparlante, pero primero en el francófono, existía este entendimiento sobre el cine como un tipo de sistema lingüístico, y que era necesario un acercamiento riguroso para realmente comprender cómo es que era una práctica lingüística y estética, pero a la vez social. Había varias maneras en las que el cine encajaba muy bien con todo lo que estaba sucediendo con el estructuralismo y postestructuralismo. Por lo tanto, había toda una generación que estaba siendo educada y que estaba compuesta por más que simplemente cinéfilos, que hacían más que solamente ver películas, más que apreciar películas, que comenzaban a teorizar sobre cómo el cine tenía que ser comprendido de manera rigurosa igual que la literatura. Eso en realidad no había ocurrido antes y cuando comienza a suceder en los setenta, el cine documental no forma parte; probablemente haya razones para que haya sucedido así, pero terminó por convertirse en un formato marginalizado. Para aquellos de nosotros que nos formamos en los setenta y que estábamos realmente inmersos en esas maneras sofisticadas de entender el cine y el discurso cinematográfico, todo esto también se agregó al cine documental, ya sea porque nos conmovió, porque lo estábamos enseñando, o porque estábamos pensando en él. Estábamos en contacto con realizadores. En realidad no había un lenguaje, no existía ese mismo tipo de marco conceptual; no sé si sea justo decirlo pero lo he hecho muchas veces y creo que es más o menos correcto. Bill Nichols había escrito algunos ensayos importantes en los setenta; en 1981, su *Ideology and the Image* refirió algunas cosas interesantes acerca del cine documental, pero no estaba enfocado completamente en eso. Julianne Burton y otros escribían -es interesante que haya sido en los ochenta- acerca del cine latinoamericano, pero aún no existía esa precisión ni ese tipo de armazón teórica que situara al documental en relación con otras preguntas o preocupaciones teóricas. Así es que, por ejemplo, la escopofilia y el abordaje psicoanalítico estuvieron prácticamente aislados de los

documentales, y en retrospectiva a mí se me hace notable que hubiese sucedido así. ¿Qué podría ser más escopofílico que observar a personas reales en la pantalla?

En todo caso, el gran avance ocurrió con *Representing Reality* en 1991. Existía la sensación de verdaderamente estar abriendo camino de una manera muy innovadora, si bien hubo algo de reciclaje de las ideas de Nichols, por ejemplo, sus modalidades de exposición documental. Nichols llevaba más de diez años trabajando y puliendo esas ideas, pero el hecho de que había un libro entero dedicado a este tema ayudó a marcar la pauta; por suerte no acertó en todo desde un principio, porque eso influyó a muchas otras personas. Por ejemplo, cuando salió ese libro en 1991, yo ya estaba organizando una colección editada llamada *Theorizing Documentary*. Comencé a armar el rompecabezas desde 1988, y lo recuerdo porque fue ahí que comencé a hablar con personas acerca de contribuir a la colección. En ese entonces intenté pensar en "¿qué es lo que realmente nos hace falta en el campo del documental?" En aquel entonces no hubiera dicho *estudios de cine documental* porque esa frase no significaba nada, la gente me hubiera visto como a un loco, pero ahora es fácil decirlo. ¿Entonces, qué nos hace falta en los estudios de cine documental? ¿Qué tipo de acercamientos hacen falta? Resultó que había gente que pensaba profundamente acerca del cine documental, y ya entonces Trinh T. Minh-Ha había estado haciendo documentales desde 1981, más de una década. Ella era una persona muy atenta, y como escritora y pensadora era muy poética, así es que contribuyó con una pieza. Phil Rosen, que era alguien que había estado pensando y escribiendo acerca de la historiografía y el cine, pues, la historiografía y el cine encajan perfectamente con el cine documental; aunque la gente no piense en él como un teórico del cine documental, lo que él hace siempre ha tenido una conexión muy importante con los documentales. Paul Arthur, un hombre brillante, que había escrito mucho sobre *avant garde*, conocía muy bien el cine documental, sobre todo ese espacio donde el cine de *avant garde* se encuentra con el documental, era algo que él conocía extremadamente bien, pero también la historia del documental. Brian Winston, que

estaba trabajando en el Reino Unido, aún no había escrito *Claiming the Real*, que se publicó en 1995, pero también contribuyó para el libro y tenía una crítica muy interesante del Cine Directo; de hecho continuó usando ese ensayo. Mi contribución para el libro fue un intento de llegar a algo así como una poética del documental. En la introducción también intentaba organizar algunas de las cuestiones teóricas en torno al documental en relación a la veracidad y la epistemología. Dudo que haya sido completamente acertado, pero fue una incursión y fue importante por esa razón. Terminamos siendo atacados por todos lados, los filósofos decían "ustedes no saben suficiente sobre filosofía, no deberían de intentar". Pero habíamos entrado en un campo nuevo, jugando en las grandes ligas donde los estudios sobre el cine habían estado intentando crear un espacio propio que fuese a la vez histórico y teórico. El cine documental comenzó a hacer eso en los noventa y ese fue el gran logro, a lo que se suma el hecho de que la conferencia *Visible Evidence* comenzara en 1993, lo cual fue una sincronía perfecta. Entonces tenías *Representing Reality*, *Theorizing Documentary* y *Claiming the Real* siendo publicados en un periodo de cuatro años. La conferencia comenzó como un evento anual con gente que se reunía para hablar de cualquier cosa en la que estuvieran involucrados, para discutir sobre diferencias de opiniones, juntando a gente que estaba interesada en cosas muy diferentes, y también algo muy internacional. Así es que en realidad la conversación comenzó de una manera muy dramática, en parte porque teníamos un lugar de encuentro que era internacional donde podíamos tener un espacio para trabajar y probar las ideas. Las publicaciones comenzaron en ese entonces con una proliferación debida en parte a que iniciamos una serie de libros. En 1997 salió el primer libro, publicado por la University of Minnesota Press bajo el título de *Visible Evidence*, así es que estaba conectado a la conferencia. Uno de los tres editores era una antropóloga, Faye Ginsburg; Jane Gaines y yo éramos los otros dos. El hecho de que ya tuviera esta amplitud y cruzara al terreno de la antropología también era extremadamente importante, y se empezó a sentir que en realidad podía existir algo como los estudios de cine

documental, claro, como algo que cabía bajo el armazón de los estudios sobre el cine. Sin embargo, el documental planteaba cuestiones que en realidad no siempre estaban presentes en los estudios sobre cine, los cuales se enfocaban más en el cine y la televisión, en formatos de ficción, narrativa y narratología. El documental permitía hablar de asuntos que tenían que ver con la etnografía, que tenían que ver con preguntas legales, que tenían que ver con derechos humanos y activismos de varios tipos, por lo que resultó ser una encrucijada muy rica y fértil, y en estos lugares la gente se podía reunir, comparar notas y enriquecer sus ideas en un contexto muy internacional. Así es como veo el desarrollo de esta genealogía a través de los noventa y entrando a este siglo.

*¿Considera que los estudios de cine documental se están dirigiendo hacia la especialización, o hacia trabajos que se dedican a estudios más generales de la historia del cine documental sin considerar delimitaciones de región o periodo? Es decir, en su opinión ¿hacia dónde se dirige el campo ahora?*

¿Hacia dónde se dirige el campo? Algo que no mencionas en tu pregunta es una de las maneras en las que se dirige hacia donde se dirige. Hay mucho interés en cuanto a cómo los cambios tecnológicos impactan el mundo del documental o los medios de no-ficción. Yo noto como la primera generación de documentalistas estaba mucho más orientada al dispositivo fílmico y tuvo que pensar mucho sobre lo televisual, tuvo que pensar mucho sobre lo digital, tuvo que pensar sobre las cosas en línea. A lo que voy es que fuimos forzados a hacerlo pero no fue nuestro primer instinto.

Diría que una de las áreas para el futuro, la cual se encuentra en crecimiento, es el pensar acerca de algunas de las mismas cuestiones que están representando la realidad pero en otros tipos de ambientes extendidos, ya sean estos ambientes en línea o interactivos, sobre todo algunas de las cosas que están siendo llamadas formas híbridas. Hay muchos términos distintos, incluso ideas sobre los micro-documentales, cosas que se hacen con teléfonos o dispositivos de mano que en realidad no tienen la misma escala ni

género ni objetivo que un largometraje documental pero que sin embargo están usando los mismos principios, nutriéndose de los mismos impulsos y a la vez avanzando hacia nuevos rumbos. De cierto modo, yo diría que esto está diseminando el género del documental hacia dominios muy diferentes. No quiero oírme como un determinista tecnológico, definitivamente no es eso lo que intento decir, pero cuando observo lo que está sucediendo por ejemplo en el MIT (Massachusetts Institute of Technology) donde se ha establecido una unidad de investigación sobre nuevas formas del documental, me doy cuenta que tengo tanto por aprender, estoy muy atrasado en ese sentido. Apenas logro participar, y quiero participar; estoy en su comité asesor. Sin embargo, lo que veo que está surgiendo y que en realidad están promoviendo, es qué es lo que sucede cuando estas nuevas oportunidades tecnológicas convergen o se incorporan con otros tipos de documentales. Simplemente los voy a llamar impulsos documentales de investigación, análisis, crítica social, activismo, estética, porque hay un mundo de posibilidades.

También opino que hasta cierto punto el futuro está en volver a visitar el pasado. Todavía hay mucho por decir acerca de las primeras historias sobre cómo las formas documentales evolucionaron en lugares diferentes, algo para lo que no hemos tenido tiempo, o tal vez simplemente no ha habido interés. De la misma manera en que el cine en sus principios comenzó a tomar forma en las décadas de 1880 y 1890, muchos académicos se enfocaron en visitar los orígenes, no creo que hayamos hecho eso todavía en el campo del documental: escribir la historia de países o regiones específicas, tal vez porque no ha existido la posibilidad debido a las restricciones impuestas por el poder del Estado. Por ejemplo, el trabajo que ha estado haciendo Susana Dias en Portugal al mirar hacia la dictadura. Realizó algunas películas que recordaban los años de la dictadura en Portugal con un lente documental. Eso no se podía llevar a cabo porque los archivos todavía no se habían abierto. Bueno, los archivos van a empezar a abrirse en varios lugares, y eso es una posibilidad muy rica y fértil. Tampoco sabemos cuáles son las prácticas contemporáneas ni como están evolucionando



en diferentes lugares; China es un buen ejemplo. En el mundo angloparlante tenemos una idea muy imperfecta, hay algunos libros ahora, pero no muchos, y cuando piensas en las poblaciones masivas del este y sur de Asia, pues hay mucho trabajo por hacer, y eso sin incluir a India. Estoy muy contento de que la conferencia *Visible Evidence* del próximo año se llevará a cabo en Nueva Delhi. Planeo sumergirme y quedar inundado de nuevas -nuevas para mí, no para ellos- películas. Sé un poco, pero no es mucho, así es que hay un mundo prometedor para los estudios del cine documental.

*En muchos de sus escritos se ha referido al papel importante que juegan los espectadores en cuanto a construir un significado cuando ven un documental y películas en general. ¿Cree usted que este papel activo de los espectadores ha cambiado dramáticamente durante los últimos años como resultado de las nuevas tecnologías?*

Una de las razones por las que el espectador tiene que jugar un papel tan importante en el documental tiene que ver con la ética. Simplemente hay un cálculo diferente para la no-ficción cuando el público se enfrenta con personas que hablan acerca del dolor, la memoria y el trauma, o cuando ven cosas que son por una razón u otra impactantes. Tenemos que pensar sobre el trauma secundario que se puede experimentar al presenciar cosas que sin embargo todos deberíamos saber. La gente en el periodismo a menudo habla de cosas como "el derecho del público a saber" por un lado, y a menudo habla de la privacidad, digamos "cuidarse a uno mismo". Sé que tengo que saberlo, pero también necesito que de cierto modo mi psique esté protegida del impacto de ver la brutalidad y el sufrimiento que existe y que ha existido. Por eso pienso que la recepción es clave. También mencionaría otra cosa que viene de un punto de vista fenomenológico, y es una idea sobre la que Vivian Sobchack ha hablado mucho a través de los años, y es que el documental está en la misma experiencia de la recepción. Ella habla de momentos documentales, incluso si estamos viendo algo que parece ser ficción pueden existir esos momentos en que algo nos saca de nuestro marco de recepción y nos damos cuenta que algo ocurrió, algo que tiene un

verdadero impacto material. Su gran ejemplo es *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939), la gran película de [Jean] Renoir. Hay una cacería de conejos supongo que la clase alta está participando en esa cacería y le disparan al conejo, a lo que ella dice: "para un público, al menos potencialmente, lo ven y dicen 'OK, el conejo está muerto'". Eso, en todo lo que nos concierne, es un momento documental. Te saca de tu marco de recepción acerca de estar viendo una ficción, de pensar que es algo que ha sido imaginado; no podría haber algo más real que la muerte de un conejo. ¿Qué sucede entonces cuando hemos expandido las formas de comunicarse y existe una mayor difusión de tecnología que le permite participar a la gente? Lo podemos ver claramente con la expansión de algo como YouTube. A veces es preocupante porque cualquiera que sean los estándares que tenemos en cuanto a la ética de representar la realidad y de representar la historia, éstos han sido desarrollados, casi profesionalizados, en parte porque hay comunidades de practicantes y comunidades de maestros y académicos. La gente que ahora se está involucrando en lo que llamaríamos prácticas "proto-documentales", yo no tengo contacto con ninguna de estas comunidades. Aquí en los Estados Unidos hablaríamos del viejo oeste; no había un marco social o una superestructura legal en la misma forma que ahora. Por lo tanto pienso que de alguna forma, cuando observamos el documental reproduciéndose por medio del uso de teléfonos y otros dispositivos de mano y compartido tan ampliamente, tan globalmente gracias al Internet, significa que tenemos un espacio para producir muy abierto. Hay un intercambio, hay impulsos democráticos. Eso es genial, se remonta a Benjamin y otros de la escuela de Frankfurt que opinaban que todos deberíamos de ser productores en lugar de consumidores. Todo eso es genial, pero qué sucede cuando todos estamos expuestos a lo que sea que la gente decida armar, y mucho tiene que ver con *mashups*. Supongo que depende de si uno es optimista o pesimista al respecto. Yo prefiero ser optimista y asumir cierto grado de apertura hacia lo que va a evolucionar y no preocuparme de más por el hecho de que no existan estas normas que normalicen la práctica, porque creo que lo que estamos observando



ahora es una posibilidad explosiva de aceptación en los medios de producción y medios de reproducción. Esto no implica que ya no vayan a existir largometrajes documentales que aún puedan ser muy influyentes, ha habido algunas películas durante el último año que lo han sido y toman gran parte del espacio disponible. *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012) es una, y causa reacciones fuertes de varias personas y muchos la comentan, y hay otras instancias en las que pueden usarse métodos similarmente controversiales, pero solo están disponibles si se sabe dónde buscarlas en internet. No van a tener el mismo impacto que las películas que llegan a un espacio social, en parte porque se escribe de ellas, y en parte porque son incluidas en festivales importantes y después reciben distribución y son proyectadas en cines. No va a cambiar de un día para otro, pero me parece que hay más difusión de la práctica documental.

*La próxima pregunta está relacionada con lo que acaba de decir así es que simplemente la voy a acortar. ¿Se siente abrumado por todo esto? ¿Siente que hay demasiadas cosas de las que tiene que estar al tanto? Porque su profesión implica digerir todos estos cines regionales -como el del sudeste de Asia- y cines nacionales como los de India y China, así como todas las películas disponibles en internet.*

No me siento abrumado, simplemente porque no me siento obligado a ver todo y responder a todo, no pienso así, pero prefiero sentirme motivado por ello en vez de abrumado. Pero igual terminaría siendo muy selectivo, incapaz de ver todo lo que se produce, y a veces siento que es mejor ser un poco más selectivo en cuanto a lo que se escoge y no obsesionarse con ver todo de lo que la gente está hablando, y la verdad es que no soy de una generación adecuada como para estar viendo lo que está de moda y cosas así, simplemente no me llama la atención. Más que nada lo que siento es entusiasmo y emoción al respecto. Hay más cosas por ver y en las que pensar de lo que una sola persona podría saber. Siempre ha sido cierto, simplemente no lo sabíamos. Aunque yo diría que probablemente se

está produciendo mucho más en todos los rincones pequeños, los intersticios. Hay muchos documentales más acerca de ir a la guerra. También, fue maravilloso haber sido expuesto a algunas películas realizadas localmente por personas que están viviendo en esa región de México [Tijuana], fue emocionante ver que existe este núcleo de actividad que ni siquiera se encuentra geográficamente lejos de donde yo vivo [Los Ángeles], y yo no sabía nada al respecto, lo que me hace pensar que si uno entrena su ojo podría darse cuenta que sucede algo similar casi en cualquier lugar, y eso es excelente. Pienso que mientras más nos presentemos unos a otros, mejor van a ir las cosas, hay mucho que se puede aprovechar de conversaciones al respecto.

*Los casos recientes de Bradley Manning y Edward Snowden acaparan la atención de los conglomerados mediáticos, el público y los académicos. ¿Qué piensa usted que está en juego en el debate actual sobre las filtraciones de información y los denunciantes?*

Hay antecedentes similares: *The Pentagon Papers*, por ejemplo, si te remontas a los setenta y películas que se realizaron que se suponía iban a ser investigaciones periodísticas. Eso termina pasando de las películas a la televisión y al periodismo de investigación. Creo que es un tanto consistente con lo que hemos estado hablando sobre cómo la gente no tiene que estar en la cima de la pirámide para ser una fuente de filtraciones de información importante. Se puede ser uno de los peones y todavía ser capaz de proporcionar información que puede, si bien no derrumbar, socavar instituciones de estado masivas y cambiar los debates, cambiar las conversaciones de una manera muy fuerte, y prender a la gente por meses o años y tal vez cambiar las cosas. El documental, creo yo, siempre ha tenido ese elemento de David y Goliat, siempre hemos estado del lado del más débil, es una situación muy conocida en ese aspecto. Pensamos: "OK, ¿qué se necesita para derrumbar a estos gigantes? ¿Qué se necesita para socavar la satisfacción de estas instituciones de estado masivas que están construidas en parte gracias al sigilo y que se alimentan de la ansiedad pública sobre la seguridad?" Se pueden hacer tantas

cosas en el nombre de la seguridad. Luego todo se convierte en un tipo de casa de naipes porque alguien llega y dice, "Sí, pero esto es lo que en realidad se está haciendo, este es el tipo de información que la gente está recopilando acerca de ti. ¿Cómo se siente?" Tienes razón, la figura del denunciante es algo antiguo, una tradición en el ámbito documental. Antes era el papel de los sindicatos, era el papel de la izquierda. De hecho, si te remontas a la historia del documental, era el papel de los surrealistas y los anarquistas, ya fuera [Luis] Buñuel, o Jean Vigo o Jean Painlevé en los veinte o treinta. Era el mismo impulso de sacudir las cosas y observar los cimientos y preguntarse qué tan fuertes eran en realidad. La satisfacción de la clase media siempre ha sido uno de los blancos más importantes para el documental, así es que el hecho de que algunas de estas denuncias y filtraciones de información estén sucediendo, no precisamente en un marco o contexto documental, pero creo que tienes razón al decir que el documental nos ayuda a entender lo que está en juego y convierte estas cosas en tropos consabidos.

*Documentales como Why We Fight (Eugene Jarecki, 2005), Restrepo (Tim Hetherington y Sebastian Junger, 2010), y From Hell and Back Again (Dennis Danfung, 2011) han expuesto el abuso y trauma con el que los soldados tienen que lidiar durante y después del campo de batalla. Se estima que 350 miembros activos de las fuerzas armadas americanas se suicidaron en el 2012. ¿Cree que las películas documentales, como las antes mencionadas, puedan cambiar la opinión de los políticos o del público en cuanto a la guerra?*

Un aspecto que hace al cine documental tan importante y tan potente es que cuando se trata con cuestiones de estado se está en el ámbito de la retórica y en el ámbito de la abstracción. Alguien como Obama puede ser un orador muy persuasivo, y Winston Churchill también lo era, y por supuesto que los demagogos de la derecha también han sido muy poderosos en ese aspecto. Lo que aporta el cine documental a todo esto es que le presenta personas al público, puede mostrar de una manera muy profunda y muy específica los posibles resultados y

consecuencias accidentales de las decisiones que se toman para enviar a la gente a la guerra. Creo que *Restrepo* es un gran ejemplo porque te encuentras incrustado con una unidad. Podemos pasar el día entero hablando sobre la guerra en Afganistán, si fue o no justificada, qué hubiera sucedido si nunca hubiésemos ido, etc. Pero ver realmente cómo es estar ahí, y verdaderamente ser testigo de la profundidad de tus camaradas en armas, y cómo todo esto puede impactar a estos jóvenes y sus vidas, y en el presente observar como las cosas se desarrollan y después en retrospectiva tener acceso a ellos pensando al respecto y reflexionando sobre ello en otra fecha. Puedes ver el impacto que ha tenido, lo puedes ver en sus caras, lo ves en sus cuerpos, los efectos del trauma. Poder tomarse el tiempo que va de un periodo de meses e incluso años, esta es la belleza del documental, que puede tener esa dimensión longitudinal que nos permite ver cómo cambian las cosas. No se trata solamente de armar una gran frase, es algo que en realidad puede despertar y movilizar la opinión pública para que podamos decir "Sí, estamos luchando por la libertad. Estamos luchando por los derechos de otros. Incluso estamos luchando por derechos humanos. ¿Pero cuál es el precio?" Entonces el documental es algo increíble que permite mostrar el lado humano de las cosas, y verlas extendidas sobre un determinado periodo de tiempo, y cuando logras hacer eso existe la posibilidad de que el público piense las cosas una segunda o incluso una tercera vez, de pensarlas con más profundidad, de ver qué tan complejas son, y definitivamente contribuir a debates saludables. Eso es lo que creo que debería de suceder en vez de adelantarse a juzgar; realmente ser capaz de pensar y de ver a través de varias perspectivas, múltiples perspectivas, y también no solo ver la cara del enemigo, que es lo que sucede a veces, sino incluso la cara de nuestros supuestos héroes. Si vamos a enviar a estas personas a luchar y morir, lo mínimo que les debemos es tener el valor de ver por lo que pasan y lo que esto les hace, y lo difícil que son sus vidas debido a lo que han hecho, ya sea por ellos o por nosotros, como lo quieran ver. El documental te da eso, te lo impone, y tienes

que verlo, no puedes simplemente pensar en algo solo en términos de retórica, tienes que verlo en términos humanos.

*En Argentina se proyectó una copia digitalmente remasterizada de Shoah de Claude Lanzmann. El periódico argentino Página/12 publicó algunos artículos promocionando el evento. ¿Por qué cree que Shoah aún se considera uno de los mejores documentales que se han hecho?*

Bueno, debo decir que cuando enseñé mi seminario para alumnos de posgrado no muestro *Shoah* en su totalidad porque dura nueve horas y media, pero sí paso un día hablando al respecto, los hago leer varias cosas que ha escrito Shoshana Felman y vemos una selección de escenas. Así es que no enseñé estudios de cine documental a nivel de posgrado sin enfocarme realmente y dedicar cierto tiempo a *Shoah*. Esto se debe en parte no a que piense que es una película absolutamente singular, no creo que lo sea, sino que lleva las cosas al límite, esta única posibilidad y, digamos potencialidad como película documental en términos de investigación histórica y preguntas que en realidad son preguntas éticas. Incluso si no se está de acuerdo en que Lanzmann hizo todo correctamente, de hecho se puede pensar que hizo varias cosas mal al ser tan obsesivo en cuanto a su método, saca a relucir algunas cuestiones fundamentales relacionadas a la producción de películas documentales. Por ejemplo, si es correcto o no reciclar material de archivo. ¿Cuáles son las normas en cuanto a recuperar o recobrar material que fue filmado por otros, incluso a posibles responsables? Es una pregunta muy contemporánea, a medida que los archivos, como mencionamos antes, comienzan a ser accesibles y ofrecen la posibilidad de que en realidad podamos repasarlos y ver de primera mano lo que sabemos que ocurrió pero que en realidad no teníamos evidencia porque no habíamos sido expuestos a ella. Lanzmann comenzó un proceso de once años en 1974 que culminó con el lanzamiento de la película en 1985. Durante todo el proceso él lucha con esta cuestión acerca del material de los responsables y sobre qué se debe hacer al respecto, qué es lo correcto, y toma una posición. También es inquebrantable; insiste y es muy agresivo, persigue la verdad a su manera. Creo que



se alinea con alguien como [Werner] Herzog, que también es alguien cuyos métodos pueden ofender a algunos, pero tienes que reconocer "aquí hay alguien que insiste, que es agresivo, que profundamente cree en una manera de llegar a la verdad". Pero estas son instancias importantes pedagógicamente debido a lo que logran decirnos acerca de lo que otros hacen. Así es que eso es una cosa que se puede decir acerca de Lanzmann. Muchas veces, a través de los cien años de producción de cine documental, se toman partes pequeñas de algo y luego fácilmente se puede hacer una extrapolación y se puede decir por metonimia que la parte y el conjunto tienen tal relación. Lanzmann se esforzó mucho por ver todo lo posible y permitir que su investigación tuviera cierta magnitud; su ambición es enorme.

Lo monumental de la obra es algo que no pienso que sea único, es casi único. La forma en que se usa el lenguaje en esa película, las preocupaciones éticas e historiográficas, lo monumental de la obra. Lanzmann lidió con las diferencias de idioma de una manera muy intensa y enfocada en *Shoah*, donde el lenguaje se convierte propiamente en un asunto a tratar al incluir al traductor dentro del encuadre. Al enfocarse en Jan Karski, estos puentes, estas figuras liminares se cruzan. Entonces todos somos liminares en ese sentido cuando tenemos que lidiar a través del lenguaje y las diferencias de lenguaje, las cuestiones de traducción se tornan muy importantes, la liminaridad y los tipos de retos con que nos enfrentamos y tener que estar con un pie en un mundo y el otro en otro. Creo que es una película brillante en ese aspecto también, al llevarnos a través de estos límites que son geográficos y raciales pero también son lingüísticos. En parte, es memorable por las cosas que hace que los realizadores probablemente no quieren reproducir, que no quisieran replicar. Muchos de los alumnos a los que enseñé son realizadores también, y creo que después de ser expuestos a las técnicas de Lanzmann y *Shoah* son más conscientes acerca de lo que no deberían hacer, y por lo tanto la película es instructiva de esa manera también.

*Hoy en día todos llevan una cámara en el bolsillo y hay millones de cámaras de seguridad por todo el mundo. ¿Le preocupa que esta obsesión por grabar la vida cotidiana y la venta de dicha información llegue a socavar la autoridad de los documentales? ¿Cómo es que la proliferación de imágenes y clips cambia la relación de los sujetos con los aparatos de grabación, y las cámaras específicamente? ¿Podemos hablar de nuevas subjetividades en la era digital?*

(Se ríe) Son preguntas difíciles. Parte de mí quiere decir que me remonto a un ensayo maravilloso de Tom Gunning que forma parte de *Collecting Visible Evidence*, pero él a su vez se remonta al verdadero inicio, a la cámara de detective, y esto es a finales del siglo diecinueve. Entonces la idea se tornó cada vez más predominante, la noción de que las cámaras existen y que pueden mostrarte cómo te ves en el mundo, cómo te comportas y cómo te ves mientras haces algo. A lo que él quiere llegar es que esto fue causa de una gran cantidad de preocupación y vergüenza; cómo me veo cuando entro en el mar y me golpea una ola y mi traje de baño sale volando, o cualquier cosa así. Esto no es nuevo, él está hablando de lo mismo de lo que nosotros estamos hablando ahora, 120 años después. Aquello también era una proliferación porque la cámara de detective pasó de una de esas cajas grandes como los daguerrotipos, etc., a estos aparatos mucho más pequeños que se podían esconder. Parte de mí quiere decir que en cuanto es posible, en cuanto se ha plantado la semilla de que cualquiera que se encuentre caminando por la calle, cualquiera en cualquier lugar público puede ser potencialmente convertido en una imagen. Simplemente con la posibilidad de que este sea el caso, de que exista el potencial para que así sea, desde ahí entramos en un nuevo tipo de dimensión. La cámara de detective es el principio, y luego la ciudad de Londres con todas sus cámaras, de modo que casi no se puede escapar de la mirada, es más o menos el final del camino. Yo lo vería como algún tipo de *continuum*, así es que teóricamente, todo era posible desde 1890, simplemente no se llevaba a cabo de la misma manera. No era igual de predominante, definitivamente, pero creo que de alguna manera todos nos sentimos

menos defendidos, menos protegidos de esa mirada, y ahora uno tiene que deshacerse de la esperanza de poder escapar esa mirada, y esto se puede ver de dos formas. Se puede decir otra vez que tal vez es la escuela de Frankfurt, proyectada sobre otras visiones utópicas del orden social mientras evoluciona. ¿Qué tan pesimistas queremos ser al respecto? No se puede volver a meter al genio a la lámpara maravillosa, no va a suceder.

Al menos en cuanto al documental me siento fortalecido y alentado porque el documental nos da las herramientas para al menos interrogar críticamente y comprender lo que está en juego y cómo es que nos gustaría pensar sobre la omnipresencia de las cámaras que nos están grabando, quitándonos, robándonos la posibilidad de vivir vidas privadas. Las esferas públicas y privadas han sido redefinidas, y al menos sabes que el documental surge con nuevas subjetividades. Debido a mi interés en la autobiografía y formatos en primera persona, parte de mi piensa "eso es una interface entre las esferas pública y privada". Tienes una camarita, estás solo en un cuarto y puedes hacer algo. Sueltas lo que traes dentro, interrogas tus propias sensibilidades, recuerdos, puntos de referencia, etc. Lo haces público, lo haces disponible para que otros lo vean y los haces pensar y darse cuenta de que... wow, lo que dijiste y lo que experimentaste es un poco como lo que yo experimenté. El *yo* y el *usted*, el *yo* y el *vos* encuentran cierto lugar en esta conexión. Entonces, sí surgen nuevas subjetividades donde lo público y lo privado se encuentran, y se están encontrando de maneras diferentes. Sin embargo pienso que es posible que la gente pueda crear obras que sean una reformulación creativa de la vigilancia, es decir, ahora lo vemos por todos lados, entonces no es como si fuera una lucha y la estemos perdiendo. Tenemos las herramientas que son tanto críticas como creativas para reformular, re-mezclar, re-imaginar algo que se siente como un tipo de encarcelamiento. Creo que todavía es posible pensar en cómo esa mirada que nos confronta puede voltearse contra sí misma, cómo puede re-imaginarse creativamente de modo que podamos hacer declaraciones, ensayos visuales que den la vuelta a la situación para aquellos que

nos están observando e interrogando y hacer lo mismo a ellos. Por lo tanto, siento que estamos bien preparados para enfrentarnos a estas preguntas y para ver si no son las posibilidades utópicas, al menos para ampliar y dar un nuevo vigor a la posibilidad de que tenemos las herramientas para tomar control de nuestras propias vidas.

*ASAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual) lo ha invitado a su conferencia en el 2014. ¿Ha visitado Argentina antes? ¿Ve películas argentinas o latinoamericanas con frecuencia?*

He estado en Argentina en dos ocasiones, ambas veces fueron relacionadas al cine. Por ejemplo, vi una proyección de *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) cuando era nueva, y luego una vez fui jurado en BAFICI en la sección de derechos humanos. No vi solamente películas argentinas, pero sí vi muchas películas argentinas. También aprendí acerca de [Fernando] Solanas y [Octavio] Getino. Sí, siento que sé al menos algo acerca de la historia y la herencia del cine documental argentino, pero no he tenido la oportunidad de ver todo lo que me gustaría haber visto. No tengo una sensibilidad lo suficientemente afinada en cuanto a lo que distingue a las obras argentinas. Sé que el cine argentino ha tenido una fase en la que ha florecido en muchas formas -en la ficción y la no-ficción- y he estado en Chile hace menos tiempo que en Argentina, y me parece a mí desde mi distancia que algunas de las cuestiones son comparables, pero sé que ha habido resultados diferentes. Parte de lo que me interesa es poder distinguir entre lo que está sucediendo en el campo del documental chileno, que tiene algunos realizadores muy visibles, y lo que está sucediendo en Argentina, para entender las similitudes y las diferencias entre las obras que han surgido en Argentina y Chile. Frecuentemente voy al *It's All True Film Festival* en Brasil, que por supuesto se lleva a cabo en portugués, pero que aún incluye una amplia representación de Latinoamérica. Hay una conferencia sobre documentales, y siempre me sorprende el hecho de que los brasileños invitan a europeos probablemente más a menudo que a argentinos o chilenos, y eso es sorprendente para mí. Me pregunto por qué es que existe esta barrera que separa a Brasil, donde hay

muchas cosas sucediendo, de Chile y Argentina, donde también hay muchas cosas sucediendo, y no veo un tráfico de un lado a otro como yo imaginaría que habría, y quiero saber más respecto a eso. Sé que hay viejas rivalidades, y tal vez algunas diferencias, por supuesto la barrera del idioma es real. Tengo curiosidad, me interesa saber más.

*En comparación con otras cinematografías regionales ¿piensa que el cine documental latinoamericano exhibe elementos originales que contribuyen o que han contribuido a transformaciones significativas en la historia del cine? Si es así, ¿cuáles son algunos de estos elementos originales?*

Ya he dicho algo sobre el supuesto nuevo cine latinoamericano, que ya no es nuevo, pero yo pertenezco a la generación del boom demográfico y comencé a estudiar cine en 1973. Uno de mis maestros fue Teshome Gabriel, pero incluso antes de conocer a Teshome yo ya cursaba la maestría en San Francisco State University a mediados de los setenta y visitaba el Pacific Film Archive. Veíamos películas latinoamericanas, y eran películas de la dictadura en muchos casos, así que era una forma de descubrir lo que se hacía detrás de esa represión y el poder del cine imperfecto, el cine del hambre. El hecho de que el cine cubano nos hubiera sido desconocido si no fuera por las copias de 16 mm que entraban de contrabando y circulaban por los Estados Unidos. Para los que estábamos en Estados Unidos interesados en el cine documental nos quedaba claro que en ese momento había todo un mundo de expresión y participación política aconteciendo en Latinoamérica, y aunque solo estuviéramos escuchando a gente como [Jean-Luc] Godard, él decía: "ustedes no saben nada, deberían de estar viendo todas las películas de Glauber Rocha, tienen que leer a Solanas y a Getino, tienen que ver *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968), tienen que ver a Eduardo Coutinho y *La Batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979)". Esto era lo básico y era una forma para las personas que formaban parte del mundo de los estudios del cine en los setenta, a medida que nos percatábamos cada vez más del Marxismo, el Freudismo, el Lacanismo y



muchas otras formas de entender el campo social, se nos presentó otro tipo de conocimiento sumergido y por lo tanto uno de estos en aquel momento no hubiera sido simplemente reprimido dentro de su propio contexto, muchas veces la producción, sino que también era algo que era escaso para el público. Se sentía como si hubiera algo instantáneamente liberador en un marco americano. Estábamos en guerra en Vietnam, el país estaba muy polarizado así es que incluso era un acto de liberación, digamos, poder ver alguna película que había sido producida en el hemisferio sur, así como la idea de que una de las distribuidoras de cine más respetadas, si no es que adoradas, era Tricontinental, que a nosotros en los Estados Unidos nos hacía preguntarnos cuáles eran aquellos tres continentes. No tenía nada que ver con América del norte, era sobre África, era sobre Asia, era sobre Latinoamérica. Ese sentimiento de solidaridad, sabías que existía [Santiago] Álvarez, que estaba haciendo películas en solidaridad sobre los vietnamitas, o incluso haciendo películas sobre la lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos pero de cierta manera desde una distancia, el cine imperfecto, el cine del hambre. Vivíamos en un mundo muy diferente, teníamos una imagen muy romántica sobre Latinoamérica como un espacio muy liberado. No sabíamos mucho, pero existían las Julianne Burton del mundo que sabían las cosas por experiencia personal pero para la mayoría de los estudiantes en aquel momento la fascinación estaba arraigada a través de los franceses. Si leíamos *Cahiers du Cinéma* recibíamos un entendimiento de segunda mano acerca de lo que acontecía en el cine latinoamericano. Después, cuando pudimos ver las películas a través de Tricontinental nos dimos cuenta de que era un mundo completamente diferente, uno que desafiaba los cines de calidad como la *Nouvelle Vague* y el Neorrealismo italiano; esto era otro momento, mucho más reciente, de expresión cinematográfica. Las cosas que veíamos en Estados Unidos al mismo tiempo-sabes que hubo este gran éxito comercial- eran films como *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), *Star Wars* (George Lucas, 1977) y todo eso; no podría existir un contraste más grande con lo que se estaba produciendo en otras partes, haciendo diferentes tipos de preguntas pero viendo a la sociedad y al

conflicto social en formas muy diferentes, y observando las contradicciones de la sociedad, incluyendo la nuestra. Aunque las películas que se hacían posiblemente lidiaban con cuestiones locales -*Sangre de cóndor* (Jorge Sanjinés, 1969), etc.-, de alguna manera nos reflejaba a nosotros mismos. Era una crítica implícita de nuestra sociedad, y para los que nos formamos en ese momento, hablar de una generación de académicos de los estudios del cine, era como leer la Biblia, era Tierra Santa. Como mencioné, Teshome Gabriel, aunque él venía del cine africano, no era para nada un interés aislado, era la idea de un cine nómada, o la idea de un cine que evolucionó a partir de circunstancias opresivas, y cines marginalizados. Eso fue algo que todos tomamos en comparación con Hollywood, aunque irónicamente estábamos estudiando en Los Ángeles. También era algo que había evolucionado en UCLA a partir de "The LA Rebellion", realizadores como Haile Gerima, Charles Brunette, Billy Woodbury y otros habían estado viendo cine latinoamericano. Estaban al tanto de eso y estaban construyendo en los Estados Unidos un tipo de cine alternativo cuyas raíces se encontraban tanto en el cine latinoamericano y africano como en cualquier otra cosa que hubiera evolucionado en estas orillas. Por lo tanto siento que de cierta manera el cine latinoamericano, para otros norteamericanos de mi generación, a estas alturas está instalado ya en nuestro inconsciente.