Las *IV Jornadas de Antropología Visual* junto con el Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DOCSDF), en colaboración con la Cineteca Nacional y con el apoyo de la Universidad Autónoma Metropolitana, presentaron por primera vez en México una muestra retrospectiva de Robert Gardner, del 1 al 4 de octubre de 2008, en la sala 4 de la Cineteca Nacional.

Robert Gardner (1925), legendario antropólogo y cineasta estadounidense, es sin duda una de las figuras más relevantes en la historia del cine documental etnográfico. Sus películas más importantes: "Dead Birds" (1964), "Rivers of Sand" (1974) y "Forest of Bliss" (1986) se han convertido en grandes clásicos del cine de no-ficción. A lo largo de más de cincuenta años de carrera ha realizado numerosas películas sobre pueblos y tribus indígenas en todo el mundo, ha dirigido varios filmes sobre grandes artistas como Mark Tobey, Sean Scully y Octavio Paz y fue conductor por varios años del programa de televisión "Screening Room" sobre cine y artes. Como parte de su trayectoria académica, fue el primer profesor de cine en la Universidad de Harvard, fundador en 1963 y luego director por varios años del Film Study Center de esa universidad. Es autor de varios libros con aportaciones significativas al campo de la etnología y la antropología visual, como "The Impulse to Preserve" y "Gardens of War".

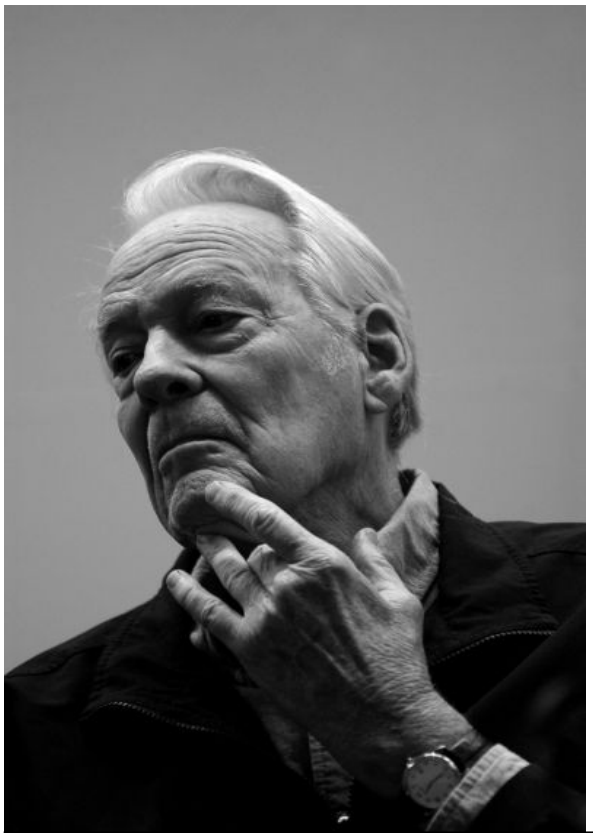
Las películas de Gardner han dado la vuelta al mundo, mereciendo importantes premios y reconocimientos, y se le han dedicado retrospectivas en varios países. Su obra ha suscitado intensos debates dentro del campo de la antropología visual, sobre todo en torno a la relación entre arte, antropología y estética, y se han escrito numerosos libros y artículos especializados en torno a su particular estilo y su extraordinaria propuesta cinematográfica. Sin embargo, en nuestro país su trabajo había permanecido prácticamente desconocido. Por este motivo, nos propusimos dar a conocer en México la obra de esta importante figura.

A lo largo de cuatro días se pudieron apreciar sus películas más representativas en pantalla grande, con subtítulos en español y algunas de ellas en su copia original en 35mm, desde su primer cortometraje en blanco y negro, "Blunden Harbour" (1951), sus más célebres largometrajes "Dead Birds" (1964), "Rivers of Sand" (1974), "Deep Hearts" (1981), "Forest of Bliss" (1986) e "Ika Hands" (1988), así como una muestra de sus trabajos más recientes.

Además, tuvimos el gran privilegio de contar con la presencia de Robert Gardner para presentar su obra y conversar en público con importantes antropólogos y cineastas mexicanos, como Nicolás Echevarría, Raymundo Mier, Ricardo Pérez Montfort y Scott Robinson, invitados a comentar las películas de Gardner.

El último día de la retrospectiva presentamos la premier del trabajo más recientemente editado por Gardner: una serie de viñetas fílmicas sobre Octavio Paz, que incluyen una lectura en voz alta de su célebre poema "Nocturno de San Ildefonso".

Fotos de Gardner en México por Ricardo Ramírez Arriola, Michael Hutcherson, Jose Carlo González y Francisco Palma.



Un chamán del cine etnográfico
Entrevista con Robert Gardner en México

por Carlos Flores y Antonio Zirión*

En esta conversación Robert Gardner habla de sus películas y de los proyectos que nunca realizó. Nos platica sobre los grandes maestros que influyeron en él, como Luis Buñuel y Robert Flaherty, sobre el trabajo de otros cineastas etnográficos, como Jean Rouch y su cinéma vérité, y los precursores del movimiento del cine directo norteamericano. Ahonda en cuestiones filosóficas –principalmente éticas y epistemológicas– relacionadas con el cine documental, como el problema de la representación de la realidad, la no siempre clara división entre la ficción y la no-ficción, y la importancia de la experiencia estética como forma de conocimiento. Asimismo, da cuenta de su relación con destacadas personalidades de Latinoamérica, como Octavio Paz, Nicolás Echevarría y Jorge Prelorán. Uno de los aspectos más interesantes de esta conversación es que sale a relucir en ella el lado antropológico de este autor, quien expresa, por ejemplo, su opinión con respecto a la antropología posmoderna y habla de la relación del antropólogo-documentalista con los sujetos-personajes y con las audiencias. Aborda el tema del sufrimiento, de la condición humana y del cine como una actividad terapéutica que le ha permitido vivir en el mundo y enfrentar sus diversos problemas. Finalmente, habla de las nuevas tendencias y del futuro de la antropología visual y del cine etnográfico. En un momento de la entrevista surge el tema del chamanismo como una fuente de inspiración para Gardner.

Carlos Flores (C.F.)
Jean Rouch dijo en una ocasión que los cineastas lo miraban a él como un antropólogo, mientras que los antropólogos lo consideraban un cineasta. ¿Le pasa esto también a usted? ¿Dónde ubicaría su trabajo?

Robert Gardner (R.G.)
Creo que esto es muy cierto para Jean Rouch, un viejo amigo. Él fue definitivamente ambas cosas. Sin embargo, siento que parte de su trabajo se encuentra más claramente del lado de la antropología. Me parece que él sintió que el cine era más una herramienta para la antropología, que la antropología una herramienta para el cine. Entonces, si tuviera que hacer una distinción entre nosotros, pudiera ser que yo considero a la antropología más como una herramienta para mi producción cinematográfica. Siempre quise utilizar lo que me fuera posible de los métodos e intenciones de la antropología para enriquecer mi cine, para tener un contexto dentro del cual trabajar.

Antonio Zirión (A.Z.)
Como cineasta, ¿qué lo hizo interesarse por la antropología? ¿Cómo empezó a hacer la conexión entre la antropología y el cine?

R.G.
Me adentré en el campo de la antropología a través de la literatura. Cuando vivía en la Costa

Noroeste de Estados Unidos leí un libro de una gran antropóloga llamada Ruth Benedict, quien era también una poetisa. No sólo escribía poéticamente sino que además escribió poesía. En su libro Patterns of Culture (1934) hay un capítulo acerca de los kwakiutl, o lo que queda de este grupo de indios nativos de la Costa Noroeste de Estados Unidos. Me llamó mucho la atención la historia de los kwakiutl, cuya extraordinaria cultura se desarrolló y después decayó, no muy lejos de Seattle, donde me encontraba viviendo. Me interesó mucho lo que Benedict decía acerca de su patrón cultural y específicamente sobre la vida que ellos tenían. Desde luego, para cuando yo estaba leyendo el libro, gran parte de esa vida era historia y ya no seguía vigente. Pero aún había unos cuantos grupos pequeños de kwakiutls que vivían en aldeas en Columbia Británica. Así que fui allá, me encontré con uno de estos pueblos e hice dos cortometrajes, Blunden Harbour (1951) y Dances of the Kwakiutl (1951), en los que intenté ser no solamente respetuoso sino fiel a los hechos, es decir, no quise imponerles ningún relato ni trama ficticia.

También fui atraído a la antropología por los escritos de viajeros excepcionalmente perceptivos, como Doughty entre los árabes, Melville entre los melanesios y Levi-Strauss entre los Bororo. Estos y muchos otros autores me abrieron los ojos hacia lugares y pueblos que entonces me eran desconocidos. En cierto momento atravesé por un “shock de reconocimiento”, al darme cuenta de que podía mirar con mis propios ojos lo mismo que aquellos talentosos viajeros; y no sólo a través de mis ojos sino a través de la cámara. Éste fue en realidad mi comienzo en lo que ahora se llama antropología visual.

A.Z.
¿A quiénes considera sus principales influencias?

R.G.
Podría citar numerosas personas que, desde mi infancia, he admirado e incluso he intentado imitar, pero probablemente no fue sino hasta la edad adulta, o alrededor de ella, que cierta gente comenzó a influir en mí de manera importante. Mis influencias más tempranas están relacionadas con el momento en el que me di cuenta, gracias a su ayuda, de que me encontraba en la seria necesidad de examinar mi propia vida y de hacer grandes cambios en la forma en que la vivía. Los más importantes fueron aquellos que insistieron en la idea de que yo era básicamente un iletrado. Necesitaba leer y mirar cuidadosamente lo que el género humano ha creado: arquitectura, pintura, escultura, películas. En ese sentido fueron importantes el poeta Ted Roethke y el pintor Mark Tobey, a quienes conocí cuando era joven en Seattle, a principios de los años cincuenta.

Cuando me mudé a Cambridge, Massachusetts, conocí al poeta Robert Lowell y él inmediatamente me presentó a varios escritores y artistas, incluido Ted Hughes, con quien eventualmente desarrollé el tratamiento de una película. Josep Lluis Sert era una arquitecto de Cambridge que me abrió las puertas a su círculo de amigos españoles, lo que me permitió conocer a numerosos artistas, como Luis Buñuel, quien me invitó a verlo filmar una de sus películas en México. Yo ya estaba por supuesto en deuda permanente con él por haber hecho Las Hurdes: Tierra sin pan (1932) y Los olvidados (1950), y él se convertiría casi en un padre para mí como cineasta. En esos años también conocí a Octavio Paz, quien me puso en contacto con el universo de los chamanes y gurús como ninguna otra persona. Sospecho que

él fue la persona más inteligente que he tenido el privilegio de conocer.

También tuve fuertes influencias de gente que nunca conocí, grandes cineastas como Vigo y Tarkovsky o escritores como Melville y Conrad. Hubo, y todavía hay, figuras contemporáneas que me inspiran e influyen. Aquí pondría a Stan Brakhage, Dusan Makaveyev, Christian Boltanski, Sean Scully... La lista es larga.

A.Z.
Comentó que considera a Luis Buñuel casi como su padre, cinematográficamente hablando. ¿Podría platicarnos más sobre esto?

R.G.
Bueno, creo que no me expliqué bien. No es que su forma de hacer películas fuera la misma forma en la que yo iba a hacer cine, a menos que tomemos solamente Tierra sin pan o Los olvidados, que juegan tanto con la realidad como con la ficción. Es decir, si detuviéramos ahí su carrera, sería mucho más como un padre en ese momento que después, cuando empezó a hacer películas con tramas e historias elaboradas. Nadie debería hablar del cine de no-ficción sin mencionar sus primeras películas, incluyendo Un perro andaluz (1929); creo que ahí fue donde él empezó a interesarse en lo experimental y lo abstracto.

También quisiera que la gente sepa que Buñuel una vez me dijo: “¿Sabes? Éste no es el mejor de los mundos posibles”. Creo que quiso decir que debemos estar concientes del hecho de que lo que cuentan las películas de ficción no nos muestra completamente o responsablemente la verdadera historia, porque la verdadera historia es que hay un tremenda cantidad de dolor que ver en el mundo y que estas películas nunca muestran. Y podría citar Tierra sin pan como ejemplo, así como muchas otras películas que seguramente vio y le gustaron. Así que en este sentido sí es un padre para mí. Definitivamente era alguien en quien se podía confiar. Y fue también una figura tan prolífica..., no podía hacer nada mal.

C.F.
Quisiéramos preguntarle sobre su conexión con Latinoamérica y particularmente sobre su trabajo con Jorge Prelorán. Él propuso en los años sesenta un nuevo enfoque en cuanto a la relación con los sujetos, aplicando un método que llamó “etnobiografía”. ¿Nos podría hablar sobre esto?

R.G.
Lo conocí cuando él estaba haciendo su película Imaginero: Hermógenes Cayo (1967). Me cayó muy bien. Él me buscó a través de Alan Lomax, el famoso musicólogo estadounidense que escribió sobre jazz e inventó algo llamado “coreométrica”, “cantométrica” y otras cosas por el estilo, y se convirtió en un célebre científico social así como en un gran artista. Él pensó que a Prelorán le podía servir mi ayuda para terminar su película. A mí me gustó mucho su trabajo. Me pareció encantador en muchos sentidos y también muy poético, histórico, responsable, confiable, en fin, todo lo bueno. Él era una persona muy conciente. Al final nuestros caminos divergieron cuando él se fue a vivir a la Costa Oeste, que queda muy lejos de la Costa Este. En realidad nunca más lo volví a ver después de esta película.

C.F.
Mencionó que Octavio Paz de alguna manera lo introdujo al chamanismo...

R.G.
Pienso que esto es correcto. Quiero decir, su mente era tan capaz, tan enorme en cuanto a su apetito por la sensación, el mundo, los hechos, la historia, la arqueología… todo. Hice un cortometraje en el que él lee el I Ching. Se trata de mi I Ching, es decir, yo hago una pregunta y tiro los dados, lo cual resulta sumamente cautivador. Él estaba profundamente interesado en John Cage, el músico, compositor, comedor de hongos, una persona fantástica que creía apasionadamente que el azar determina mucho de lo que pasa en la vida. A veces no emprendía nada sin antes tirar los dados para saber si debería hacerlo o no.

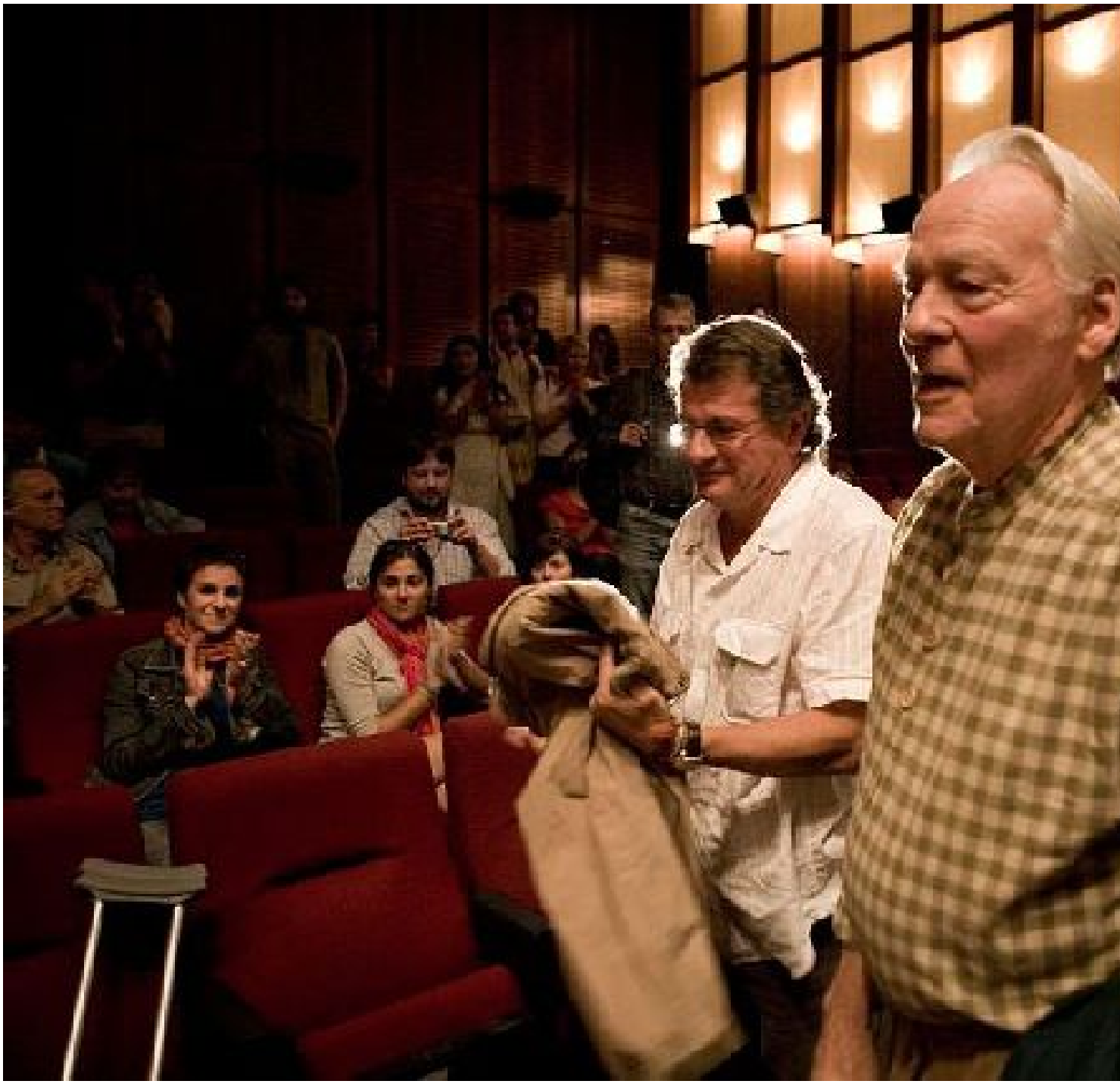
Pero creo que la pregunta tiene que ver más con lo que significó para mí el interés específico de Octavio Paz en el chamanismo, y cómo lo usé o abusé de él, o un poco de ambos. Bien, Castaneda era muy popular en ese entonces y Don Juan era una gran figura en las vidas intelectuales de quienes nos encontrábamos de alguna manera al margen o nos dedicábamos a partes de la profesión antropológica que no eran centrales a sus propósitos clásicos. Nos interesaban los márgenes de las sociedades, incluida la nuestra, y las formas de navegar en ese ámbito, que podían incluir al chamanismo como una forma de explorar el mundo de la imaginación, la invención y demás.

Bien, yo combiné sin recato varias cosas, como creer que Octavio Paz era realmente un chamán, aun sin ser capaz del vuelo mágico, que creo que es la definición que da Mircea Eliade del verdadero chamanismo. Él estuvo muy cerca de poder volar, por pura fuerza de voluntad, o de moverse a través del tiempo y el espacio utilizando su mente, que era tan inmensa.

Siempre busqué formas para explorar el mundo del chamanismo, y eso fue lo que estimuló mi interés por los ika de Colombia, quienes desgraciadamente no tenían chamanes verdaderos en el sentido clásico, pero sí sacerdotes, un sacerdocio maravillosamente entrenado e imaginativo que hacía algunas cosas que probablemente hubieran hecho los verdaderos chamanes. Ellos se capacitaban durante mucho tiempo. Tenían una inmensa acumulación de conocimiento. En mi película Ika Hands (1988) aparece un Mama, como ellos llaman al sacerdote.

Mi querido amigo Robert Fulton y yo volamos hacia la región de los ika en mi propio aeroplano y aterrizamos en una antigua pista aérea hecha por un piloto alemán de la Luftwaffe, que había escapado de Europa luego de la Segunda Guerra Mundial, huyendo de algún castigo o de sus propias culpas. Él construyó su propia pista aérea, que yo encontré y utilicé. Convencí al Mama, al sacerdote, de que subiera conmigo al aeroplano para ir a la costa a recolectar conchas, lejos de las montañas donde nos encontrábamos. Le pedí que piloteara el aeroplano porque sentí que si él podía volar el avión yo habría logrado cierto progreso en la conexión entre el vuelo mágico y el chamanismo, y otras cosas más. Fue una idea muy mala… no era una idea tan mala para una película, pero sí una mala idea intelectual. Es un asunto del que no me arrepiento ni tampoco creo que haya perjudicado particularmente a la película, pero sí siento que no logré nada haciéndolo. ¡Fue sencillamente estúpido!

Esto sería todo en cuanto a la influencia que Octavio Paz ejerció sobre mí en relación con el chamanismo. Su autoridad sobre mí en otras muchas cosas fue mayor: en literatura, arte, pintura, acerca de este pintor o aquel otro, de cierto poeta o tal otro.



C.F.
Quisiéramos que nos comente su opinión sobre el trabajo de Nicolás Echevarría.

R.G.
A Nicolás Echevarría lo conocí hace años una vez que vine a México a visitar a los Paz. Nos conocimos en una fiesta. Me dijo que había visto mis películas y yo no sabía cómo lo había logrado, probablemente las vio en Estados Unidos o las había visto en México, no estoy seguro. Nico es una persona excepcional, muy talentosa visualmente. Acabo de visitar una maravillosa muestra de sus pinturas… es realmente maravillosa. En cuanto a su amor por el cine de no-ficción, basta con ver Niño Fidencio (1981) o María Sabina (1979) —por mencionar dos de sus películas que reucerdo vívidamente—, y luego considerar sus esfuerzos frustrados pero verdaderamente excepcionales para hacer películas de ficción. Todas estas cosas, pienso, lo distinguen como un verdadero innovador y un espíritu maravilloso dentro del cine mexicano.

A.Z.
Volviendo a su contexto particular, ¿cuál fue su conexión con el cine directo en Norteamérica? ¿Cómo fue que no formó parte de este movimiento tan influyente durante los años sesenta?

R.G.
Buena pregunta. ¿Al decir “cine directo” te refieres al cinéma vérité?

A.Z.
A su versión norteamericana, al trabajo de Leacock, Drew, Wiseman, Pennebaker, Maysles, etc.

R.G.
Ah, los observacionales. Bueno, todos somos amigos; los conozco perfectamente. Comenzamos nuestra carrera como cineastas más o menos al mismo tiempo. Tal vez Ricky Leacock se nos adelantó por unos diez años. De hecho, como precursor del movimiento del cine directo, él trabajó originalmente en el contexto del cine de ficción con Robert Flaherty. Aunque mucha gente diría que Flaherty era documentalista, también era cineasta de ficción, en el sentido de que se preocupaba por la narrativa y esos asuntos.

Con respecto a mi comienzo, sucedió después que el de Ricky Leacock pero más o menos comencé al mismo tiempo que los hermanos Maysles. Podría decirse que todo comenzó para mí en el cine experimental. Mi primer interés en el cine surgió a través de una familiaridad y amistad con algunos cineastas experimentales, así como por una inmersión en el cine documental clásico; me refiero al cine de Eisenstein, Leni Riefenstahl, Joris Ivens, que fueron algunos de las figuras que hicieron estas primeras magníficas películas de no-ficción. Ellos me hicieron interesarme en tener una aproximación poética a los otros mundos en los que deseaba entrar, como el de los kwakiutl de la Costa Noroeste de los Estados Unidos, cosa que hice antes de que el cinéma vérité se estableciera realmente. El cinéma vérité despegó casi al mismo tiempo que cuando me fui a Nueva Guinea para hacer Dead Birds (1961). Así que no

me subí al “barco” del sonido sincrónico (como le solíamos decir). Aunque Ricky Leacock había desarrollado un método y Pennebaker lo usaba de diferentes maneras, yo todavía pensaba en un cine de no-ficción más poético. Entonces Dead Birds nunca se benefició ni se perjudicó por las propuestas del cine directo, porque fue hecha en su totalidad con una cámara que solíamos llamar wild, con el sonido por un lado y la imagen por el otro.

C.F.
De acuerdo, pero de pronto se inventó el sonido sincronizado y aparecieron los equipos más pequeños. ¿Significó algún cambio para usted, en el tipo de narrativa o en el tipo de acercamiento con sus personajes, el hecho de tener tales posibilidades tecnológicas?

R.G.
No, si te refieres a la miniaturización de la tecnología al ponerlo todo en un mismo paquete. No lo consideré una ventaja. De hecho, encontré mayor libertad al poder trabajar con una cámara que no estuviera conectada por un cable, o algún tipo de mecanismo de radio, con otra persona. En el cine directo dependes mucho e incluso estás ligado físicamente con otra gama de sensibilidades: las del sonidista.

Llegué a pensar que había una forma más eficaz de trabajar que el estar amarrado con un mundo de audio directamente conectado con la imagen. Prefería que ambos mundos se mantuvieran aparte. Quería poder trabajar por separado con el mundo del sonido y el mundo visual, reuniéndolos de vez en cuando, por supuesto, pero no forzosamente de forma sincronizada, sino más bien como contrapunto, donde uno trabaja en contra o a favor del otro.

Por ejemplo, Wiseman no filmaba sino grababa el sonido. Quiero decir, él de hecho llevaba una grabadora de sonido y dirigía la película apuntando con su micrófono a lo que quería que la cámara viera. Así que la cámara se encontraba subordinada a las intenciones del sonidista, que en este caso era el director. De todo lo anterior provino este producto directamente integrado del cinéma vérité.

Supongo que fue muy excitante por un tiempo, pero no era verdad 24 veces por segundo, como decía Godard. Era otra forma de interpretar la realidad, eso es todo. Yo simplemente encontré que las oportunidades de darle vida a las cosas pictóricamente se realizaba más productivamente con una cámara que no estuviera conectada al sonido de una forma tan dependiente.

C.F.
Nos interesa saber cómo se aproxima a sus sujetos. ¿Tiene algún equipo trabajando antes de que usted llegue adonde ellos están? O ¿qué nos puede decir del problema del idioma, por ejemplo? Me imagino que esto es diferente dependiendo de cada película.

R.G.
Estás poniendo el dedo en la llaga. Varía dependiendo de dónde quiero hacer algo. Pudiera ser que se requiera un conocimiento previo de uno u otro tipo. Por ejemplo, hice un documental con un gran amigo y estupendo cineasta llamado Hilary Harris, a quien persuadí a que fuera a África conmigo a hacer una película sobre los nuer. Ahora bien, como saben, los nuer son un

grupo clásico acerca del cual se había hecho un fino trabajo llamado “Los nuer” (1940) por parte de Evans-Pritchard, el gran antropólogo británico. Entonces aparecí yo, impresionado tras haberlo leído como estudiante de licenciatura; realmente impresionado. Es literatura y es una evocación de la vida de los nuer. No en balde titulamos nuestra película: The Nuer (1971).

Entonces, aquella fue una ocasión en la que yo ya tenía bastante información. Ahora bien, esto no significó necesariamente que estuviera familiarizado con la situación a la que iba, ya que Evans-Pritchard escribió el libro en los años treinta o cuarenta, y yo fui allí en los setenta. Así que las cosas habían cambiado, pero aún así, suficientes elementos seguían igual y en mi muy posterior encuentro con los nuer pude hallar evidencias de lo que él había escrito. Así que me beneficié del trabajo de Evans-Pritchard, por supuesto. Sin embargo, no había nadie que hubiera ido antes que yo como parte de un equipo de avanzada ni nada de eso.

Tomemos otro ejemplo: Ika Hands, que desde mi punto de vista no es un gran documental. No es un largometraje, es una película que dura más o menos una hora, acerca de una parte apenas conocida de Colombia. No obstante, ya existía un antropólogo talentoso e increíblemente conocedor que había escrito sobre ellos, así que nuevamente pude recopilar un poco —y enfatizo: un poco— de información sobre este pueblo antes de ir con ellos. Pero al final fue en buena medida un encuentro con lo desconocido. Tuve que abrirme paso en gran parte por mí mismo.

C.F.
Como cineasta, ¿qué historias está contando, las suyas propias, las historias de sus personajes, o se trata tal vez de una comunión entre ambas?

R.G.
He tratado de salirme con la mia diciendo que mis películas son historias en el sentido de que tienen comienzos, partes medias y finales. Hubo un día en que empecé la película sobre Benares, India, y un día en que la terminé, pero siempre esperé que tuviera cierta unidad, unidad en cuanto a su narrativa. Lo mismo en el caso de Dead Birds. Tal vez esto sea menos cierto para Rivers of Sand (1974), que es más tipo collage que una historia lineal. El cortometraje Passenger (1998) tiene una narrativa lineal, porque empieza con un lienzo vacío y termina cuando está acabado, lo cual es ya una historia, la historia de dicho lienzo, además de ser el relato de este hombre haciendo cierto tipo de trazos para terminar al final con esta pintura particular.

Ahora bien, para ver si son mis relatos o los de alguien más, tomemos el mismo ejemplo. En Passenger lo que sucedió fue que Sean Scully, el pintor, comenzó su trabajo y yo lo seguí, registré lo que hizo. Sin embargo, en la edición también alteré enormemente la secuencia de lo que él estaba haciendo. Es decir, fui hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, repetí pasajes, los hice más lentos o los aceleré. Tenía las herramientas para manipular en gran medida la realidad que estaba allá afuera, y que aparentemente era muy simple: un estudio, nadie en su interior excepto Sean Scully, otra persona, Bob Fulton, y yo, luz entrando por unas cuantas ventanas, el lienzo en la pared… algo muy simple. Sin embargo, tampoco es tan simple; crear algo a partir de ello es complejo y no se da automáticamente; si se diera así entonces no sería realmente conciente. Entonces la historia provino de las circunstancias, que fueron las que

describí como un estudio vacío con un pintor en su interior, el azar, que fue todo aquello que afectó lo que sucedía frente a mis ojos o frente a la cámara, y mis intenciones, que pretendían examinar cómo emergen los sentimientos y el talento del artista para dejar una marca, y no sólo una marca sino una serie de trazos que se convirtieron en una pintura.

Escribí un libro sobre el cine de no-ficción en donde hablo de estos elementos, se titula: “Intención, azar y circunstancia en el cine de no-ficción” (2001). Son simplemente cosas con las que, como cineasta, tienes que enfrentarte, con las tres, todo el tiempo.

C.F.
¿Cuando está en el proceso de hacer un documental, piensa en su audiencia potencial?

R.G.
No, no pienso en la audiencia, honestamente no lo hago. Soy muy egoísta en ese respecto. Sólo pienso en hacer aquello con lo que pueda vivir después; aquello que pueda disfrutar como algo que ha sido una buena experiencia, en vez de una mala. He tenido bastantes malas experiencias haciendo películas. Tengo varias, tres, cuatro, cinco películas que empecé y nunca terminé. De hecho, estoy ahora trabajando para completar algunos de estos proyectos inacabados. Estoy seguro de que hay otros cineastas en la misma situación, cineastas independientes. No me refiero a la gente en el mundo comercial, ya que ellos siempre tienen que terminar algo, y si no lo hacen no les pagan. Pero si yo no termino una película, sólo la pongo en el armario y a nadie le importa si la termino o no. No me pagan por metro de película ni nada por el estilo. En tales experiencias, que por ahora permanecen en el armario, viejos rollos de película que no he terminado de ensamblar como un producto final, existen posibilidades para nuevas películas. Algo todavía podría surgir de ellas. Alguien me dijo una vez: “pero eso ya es parte del pasado”; en efecto, de hecho no pertenece al presente y claramente tampoco al futuro. Ninguna fotografía, ninguna imagen de naturaleza fotográfica, incluyendo el cine, es parte del presente. Siempre, una vez hecha se vuelve parte del pasado. Por lo tanto, siempre estoy lidiando con el pasado y no creo que esto sea un problema. Es simplemente la naturaleza de las cosas. El tiempo fluye y el cine no puede seguirle el paso.