



Julian Bond y su esposa Pamela S. Horowitz después de haber visto el documental de Montes-Bradley en un iPad.

Julian Bond et sa femme, Pamela S. Horowitz, après avoir vu le documentaire de Montes-Bradley sur un i-Pad.

Las latas abiertas de América digital

Confesiones de un documentalista díscolo



Eduardo Montes-Bradley

Les boîtes ouvertes de l'Amérique numérique
Aveux d'un documentariste indocile

Hubo un momento en que empecé a interesarme en la obra de los demás. A partir de entonces mi filmografía fue construyéndose sobre la base, precisamente, de ese interés. Hoy, la obra de los demás hace a las proyecciones afro-americanas dentro y fuera de los Estados Unidos. Mi futuro es hoy tan incierto y negro como siempre.

Antes del documental la nada, después: incertidumbre
Eduardo Montes-Bradley

El 6 de junio de 2012 amanecí temprano, desayuné y emprendí a contraluz la peregrinación a Washington. El compromiso era llegar a la capital antes de mediodía, recoger a Julian Bond en su casa, y conducirlo hasta la locación donde tendría lugar la entrevista para el documental: *Julian Bond: Memorias del movimiento de derechos civiles*.

Ando con ganas de darme una vuelta por Toulouse, pero se me ocurre que mi último documental no cumple con un requisito fundamental para ser considerado dentro de los cánones del cine

Est arrivé un temps où je me suis mis à m'intéresser à l'œuvre des autres. À partir de ce moment-là ma filmographie s'est justement bâtie en se fondant sur cet intérêt. Aujourd'hui, l'œuvre des autres concerne les projections afro-américaines à l'intérieur et au-dehors des États-Unis. Mon avenir est aussi noir et incertain que d'habitude.

Avant le documentaire, le néant,
après, l'incertitude
Eduardo Montes-Bradley

Le 6 juin 2012 je me suis levé tôt, j'ai pris mon petit-déjeuner et j'ai entrepris à contre-jour le pèlerinage à Washington. Je devais arriver à la capitale avant midi, passer prendre Julian Bond chez lui, et le mener jusqu'au lieu de tournage où se tiendrait



Una escena cotidiana en la década de los cincuenta. Une scène quotidienne pendant les années cinquante.

latinoamericano: tratar temas del cine latinoamericano. Esto no necesariamente supone que la acción deba transcurrir en un lugar determinado. Sin ir más lejos, la historia de un escritor guaraní en el exilio belga, o aquella de una puta carioca en la Plaza Roja puede ser rodada en escenarios alternativos. Digamos: Bruselas y la Plaza Roja. Por otra parte la nacionalidad del director no pareciera ser un obstáculo. Así es como una francesa podría filmar la vida de un revolucionario venezolano, un sueco las desventuras de un cacique en apuros en el Mato Grosso, y un norteamericano la estampa del último ejemplar de una especie en extinción en las Galápagos. De modo que la posibilidad de ser tenido en cuenta para foros o festivales de cine latinoamericano no concierne ni al lugar donde se desarrolle la acción, ni a la nacionalidad del realizador, sino al tema que desarrolla la obra.

COMPOSICIÓN TEMA: SUDACALAND

En este sentido, el continente, presuntamente desaparecido, se reinventa como parque temático: Sudacaland. La idea puede resultar escandalosa, pero no lo es. Tres cuartos de lo mismo sucede con

l'entrevue pour le documentaire *Julian Bond : Mémoires del movimiento de derechos civiles*.

J'ai envie d'aller faire un tour à Toulouse, mais j'ai dans l'idée que mon dernier documentaire ne remplit pas l'une des conditions fondamentales requises pour être pris en considération dans les canons du cinéma latino-américain : traiter de sujets du cinéma latino-américain. Cela ne suppose pas nécessairement que l'action doive se dérouler dans un endroit déterminé. Sans aller plus loin, l'histoire d'un écrivain guaraní dans son exil belge ou celle d'une pute carioca sur la Place Rouge peuvent être tournées sur des scènes alternatives. Disons : Bruxelles ou la Place Rouge. D'autre part, la nationalité du cinéaste ne semble pas être un obstacle. Tout comme une Française pourrait filmer la vie d'un révolutionnaire vénézuélien, un Suédois les mésaventures d'un cacique en détresse dans le Mato Grosso, et un Nord-Américain l'image du dernier exemplaire d'une



Julian Bond renuncia a la candidatura a presidente de los EEUU por el Partido Demócrata, 1976. Julian Bond renonce à la candidature à la présidence des USA pour le parti démocrate, 1976.

París, Roma y Estocolmo. Hay identidades que pueden resistir la vertiginosidad de las transformaciones, otras no. Latinoamérica entra en la categoría de estas últimas, y Brasil es su ejemplo más acabado. Sin embargo, la idea de un parque temático es estática y las transformaciones representan un desafío: ¿Cómo documentar Rio de Janeiro sin putas, pobres, sin travestis ni samba, ni Amazonia amenazada por la codicia de capitales transnacionales? No digo que estos elementos hayan dejado de constituir un reflejo de una condición inexorablemente *brésilienne*. Pero del mismo modo en que las memorias se construyen con elementos ajenos al hecho que las provocan, los documentales se prestan como instrumentos fundamentales en el diseño de paradigmas. Sabemos que París no es una postal de la Torre Eiffel, pero nos cuesta superar esa instancia del mismo modo en que nos cuesta superar aquella otra de las putas, el samba y el *fuchibol*. La idea de un parque temático nos permite recorrer un espacio en el tiempo sabiendo que siempre se puede regresar a ese lugar que alguna vez conocimos, o que nos fue presentado: a esa Habana petrificada en un malecón eterno repleto de barbudos triunfantes, a ese Santiago ensangrentado con la Moneda ardiendo bajo el vuelo rasante de aviones-tira bombas, a esa Plaza Mayo en llamas que vio los últimos días de Perón en su segundo gobierno... *Achtung! Achtung!*: sabemos que esto último no es así, que las imágenes del bombardeo de Plaza Mayo se corresponden a un intento de golpe del mes de junio de 1955 y que Perón fue derrocado con otro golpe tres meses más tarde. Sin embargo, lo que nos queda es la imagen del documental *Cazadores de utopías* (1996) de David Blaustein que recurre a las imágenes del primer golpe para justificar gráficamente el segundo. Esto, curiosamente, pasa mucho más a menudo de lo que uno supone. *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012) es un film de ficción que narra las alternativas que condujeron al asesinato de Bin Laden. Curiosamente la crítica se refiere a esta ficción como un trabajo cuasi-periodístico, es decir, un medio-documental, una ficción parcialmente documentada. En otras palabras, esta construcción refinada de la memoria remite a la novela histórica. Nada nuevo bajo el sol. Sin embargo, lo que pareciera ser nuevo es la perspectiva a la que apelan los críticos. *Zero Dark Thirty*, un film que

espèce en voie de disparition aux îles Galapagos. Ce qui fait que la possibilité d'être pris en compte pour des forums et des festivals de cinéma latino-américain ne concerne donc ni le lieu où se situe l'action, ni la nationalité du cinéaste mais le sujet développé par l'œuvre.

COMPOSITION DU SUJET : LATINOLAND

Dans ce sens, le continent, selon toute présomption disparu, se réinvente en tant que parc à thème : Latinoland. L'idée peut sembler scandaleuse, mais ne l'est pas. Trois quarts de la même chose arrive à Paris, à Rome et à Stockholm. Il est des identités qui peuvent résister à des transformations vertigineuses, d'autres non. L'Amérique latine entre dans cette dernière catégorie et le Brésil en est l'exemple le plus achevé. Cependant, l'idée d'un parc à thème est statique et les transformations représentent un défi : comment faire un documentaire sur Rio de Janeiro sans putes, sans pauvres, sans travestis ni samba, ni Amazonie menacée par l'avidité des capitaux transnationaux ? Je ne dis pas que ces éléments aient cessé de constituer un reflet d'une condition inexorablement brésilienne. Mais de la même façon que les mémoires se construisent avec des éléments étrangers au fait qui les provoque, les documentaires se prêtent à être des instruments fondamentaux dans la constitution des paradigmes. On sait bien que Paris n'est pas une carte postale de la tour Eiffel, mais on a du mal à dépasser ce niveau-là de la même façon qu'on a du mal à dépasser celui des putes, de la samba et du *futchibol*¹. L'idée d'un parc à thème nous permet de parcourir un laps de temps en sachant qu'on peut toujours retourner à tel endroit que nous avons connu à une époque donnée, ou qui nous a été montré : La Havane pétrifiée au front de mer éternellement débordant de barbus triomphants, le Santiago ensanglanté du palais de la Moneda en feu sous le vol rasant des bombardiers, la Place de Mai en flammes qui a vu les derniers jours du second gouvernement de Perón... *Achtung ! Achtung !* : on sait que ce dernier point est faux, que les images du bombardement de la Place de Mai sont celles d'une tentative de coup d'État en juin 1955 et que Perón a été renversé par un autre coup d'État trois mois plus tard. Cependant, ce qui nous en reste, c'est l'image du documentaire *Cazadores de utopías* (1996) de David Blaustein qui a recours aux images du premier coup d'État pour justifier graphiquement le second. Curieusement, c'est une chose qui arrive bien plus souvent qu'on ne le croit. *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012) est un film de fiction qui raconte les alternatives qui ont conduit à l'assassinat de Ben Laden. Il est frappant de voir que la critique s'y réfère comme à un travail presque documentaire,



Julian Bond junto a Ted Kennedy.
Julian Bond a côté de Ted Kennedy.

buscaba satisfacer la adhesión a la política exterior de Barack Obama, terminará provocándole un triple orgasmo a Dick Cheney y perjudicando la imagen pública del presidente.

Ahora bien, como consecuencia de lo anterior, los documentalistas sudamericanos nos encontramos frente al siguiente dilema: cómo seguir alimentando la ilusión de un continente desaparecido, es decir: de un continente que no existe sino en el meticuloso armado de una memoria documental donde la obviedad roza la ficción. Más aún, si el continente “desaparecido” dejara de ser lo que el público que consume esa realidad quisiera que fuese o siguiera siendo, ese público empezaría a sufrir síntomas de abstinencia: “Fui a Disney y no estaba Mickey.”

¿Pero entonces qué es lo que cambió si es que algo cambia en los parques temáticos? La respuesta es simple: todo. Cambiaron los consumidores y cambiamos los fabricantes de espejitos de colores. Esta idea surgió cuando me encontré ante la imposibilidad de terminar un documental sobre Bolivia después de tres años de invertir tiempo y dinero en aquel asunto. Para entonces había conseguido extraordinarias imágenes y testimonios en Potosí donde, dicho sea de paso, casi pierdo la vida junto a Norberto “Negro” Ramírez. Ahora que lo pienso, este artículo iba a ser sobre los negros en los Estados Unidos, más precisamente sobre uno de ellos en particular y mi documental sobre su historia que es la historia de medio siglo de evolución respecto de los derechos civiles. Desde ya, mis disculpas y veré cómo vuelvo al tema que nos ocupa, por el momento sigo en Bolivia.

CONFESIÓN BOLIVARIANA

Aquellas imágenes bolivianas tenían como objeto concretar un documental que sólo iba a beneficiarme a mí, no a sus protagonistas. De haber terminado aquel documental inconcluso hubiera cosechado reconocimiento y prestigio que me sería imposible compartir con los protagonistas de la historia. Demás está decir que en el tiempo que me hubiera llevado concluir la experiencia hubiera vivido de subsidios y becas cuyo alcance supera ampliamente el producto bruto interno de más de una de las comunidades del Altiplano que pude recorrer. El fin desafiaba el propósito, suele suceder.

Recuerdo que en una oportunidad Martín Caparrós me contó que viajando en Vespa por Tailandia se encontró con un

autrement dit, un semi-documentaire, une fiction partiellement documentée. En d’autres termes, cette construction raffinée de la mémoire renvoie au roman historique. Rien de nouveau sous le soleil. Néanmoins, ce qui semblerait être nouveau, c’est la perspective à laquelle les critiques font appel. *Zero Dark Thirty*, film qui voulait provoquer l’adhésion à la politique extérieure de Barack Obama, finira par donner un triple orgasme à Dick Cheney et par porter préjudice à l’image publique du président.

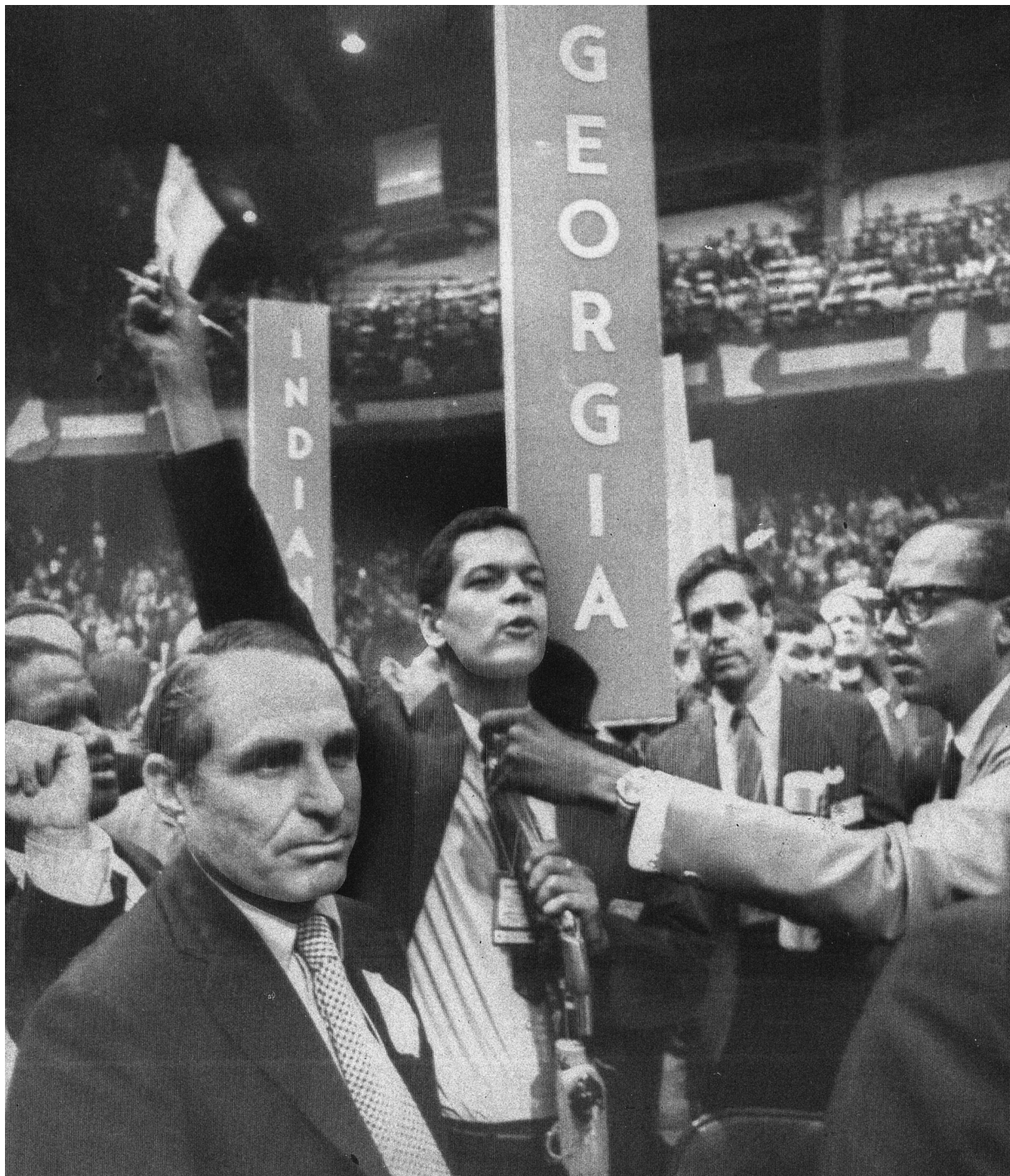
Or, en conséquence de ce qui précède, nous autres, documentaristes sud-américains, nous trouvons face au dilemme suivant : comment continuer d’alimenter l’illusion d’un continent disparu, c’est-à-dire d’un continent qui n’existe que dans le méticuleux montage d’une mémoire documentaire où l’évidence frôle la fiction. Allons plus loin, si le continent “disparu” cessait d’être ce que le public qui consomme cette réalité voudrait qu’il soit ou qu’il continue à être, ce public commencerait à subir un syndrome de manque : “Je suis allé à Disney et Mickey n’y était pas.”

Mais alors, qu’est-ce qui a changé, si tant est que quelque chose change dans les parcs à thème ? La réponse est simple : tout. Les consommateurs ont changé et nous autres, fabricants de miroirs de pacotille, nous avons changé aussi. Cette idée est née quand je me suis vu dans l’impossibilité de finir un documentaire sur la Bolivie après trois ans à y mettre de l’argent et du temps. À ce moment-là j’avais réussi des images et des témoignages extraordinaires à Potosí, où, soit dit en passant, j’ai failli perdre la vie avec Norberto “Negro” Ramírez. Maintenant que j’y pense, cet article allait traiter des Noirs aux États-Unis, plus précisément de l’un d’entre eux en particulier et de mon documentaire sur son histoire qui est celle d’un demi-siècle d’évolution au sujet des droits civiques. Dès à présent je présente mes excuses et je verrai comment faire pour revenir à ce sujet, mais pour le moment, je continue sur la Bolivie.

AVEU BOLIVARIEN

Ces images boliviennes avaient pour objet de composer un documentaire qui n’allait servir qu’à moi et pas à ses protagonistes. Si j’avais terminé ce documentaire inachevé, j’aurais récolté une reconnaissance et un prestige qu’il m’aurait été impossible de partager avec les protagonistes de l’histoire. Inutile de dire que pendant le temps qu’il m’aurait fallu passer pour conclure l’expérience, j’aurais vécu de subventions et de bourses dont la portée dépasse largement le produit intérieur brut de plus d’une communauté des hauts plateaux que j’ai pu parcourir. Le but défiait le propos, ce sont des choses qui arrivent.

Je me souviens qu’une fois, Martín Caparrós m’a raconté qu’alors qu’il voyageait en Vespa à



Julian Bond en la Convención demócrata de 1968 de la que resultó electo candidato a la Vicepresidencia de los EEUU.
Julian Bond à la Convention démocrate de 1968, d'où il est sorti élu candidat à la vice-présidence des USA.

grupo de niños bañándose a orillas de un río (o lago, da igual). La escena era ideal y se prestaba para el retrato, después de todo Caparrós pensaba escribir sobre la explotación sexual de los niños y aquellas imágenes serían ideales para situar al lector en contexto. Está claro que los niños no sabían nada de esto cuando lo vieron a Caparrós estacionar su Vespa, sacar su cámara del bolso y empezar a tomar fotografías. Sin embargo esos niños, acostumbrados al tráfico habitual de turistas europeos, empezaron a contorsionarse, a exhibirse frente a la cámara de un modo francamente impúdico. El escritor se percató casi inmediatamente de que él mismo estaba haciendo aquello que venía a desenmascarar

travers la Thaïlande, il a rencontré au bord d'un fleuve (ou d'un lac, c'est pareil) un groupe d'enfants qui se baignaient. La scène était idéale et se prêtait au portrait, après tout, Caparrós pensait écrire sur l'exploitation sexuelle des enfants et ces images seraient parfaites pour plonger le lecteur dans le contexte. Il est évident que les enfants ne savaient rien quand ils ont vu Caparrós ranger sa Vespa, sortir son appareil de son sac et commencer à photographier. Pourtant, ces enfants, accoutumés au trafic habituel de touristes européens, ont commencé à se contorsionner et à



Julian Bond. PHOTO : EDUARDO MONTES-BRADLEY

(pornografía infantil) y en un acto de desesperación volvió a montarse en la Vespa y huyó sin dejar rastros. Creo que en Potosí, en aquellas minas lunares, en aquel continente aparecido de repente frente a cámara me sentí como un flor de hijo de puta. Si hubiera podido sacarles el oro y la plata lo hubiera hecho, pero mi grado de sofisticación era tal que con la sola imagen de su explotación yo podía ganarme un lugar en alguna enciclopedia de cine documental, en algún festival de cine latinoamericano. Poco tiempo después me di cuenta que tenía que apuntar con mi cámara para otro lugar, buscar documentar aquello que no perpetúe la relación espejito por tierra, porque ahora ni siquiera les estaba dando espejitos sino la ilusión de verse algún día en ese aparato mágico y misterioso que cualquier minero boliviano tiene en la sala de casa de adobe.

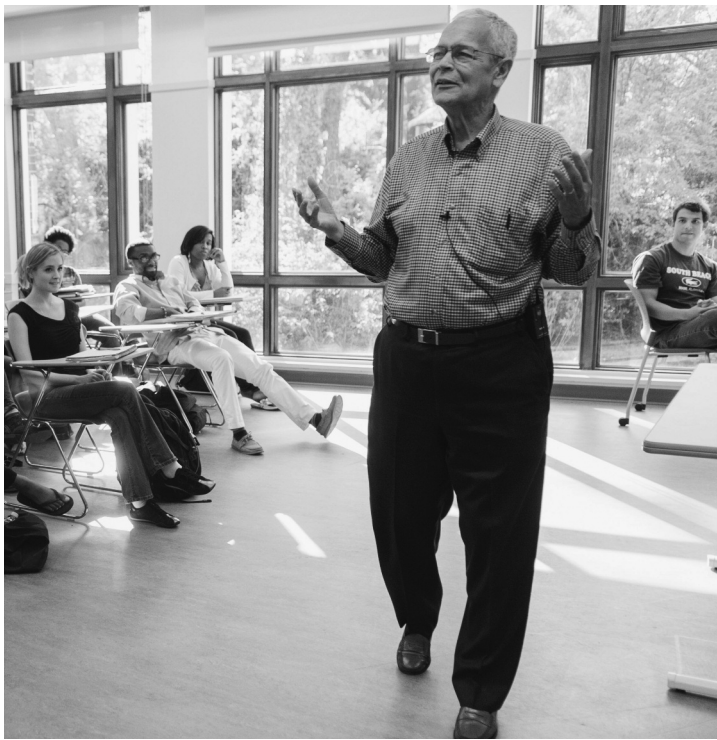
ESTAMOS EN EL HORNO

Haber descubierto qué era lo que no quería filmar resolvía tan sólo la mitad de la ecuación. La segunda fue más compleja y requería resolver un interrogante fundamental: ¿Cuál es el objeto del documental latinoamericano a casi cincuenta años de *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968)? La respuesta no tardó en revelarse, la mía digo porque estoy seguro que en la complejidad de los tiempos en que vivimos cada uno tendrá la suya y no pretendo con este relato convencer a nadie de nada. De eso se trata, de no convencer. Fue entonces que recordé que algunos de los mejores momentos en mi vida como documentalista fueron aquellos que pasé documentando sin ánimo de evangelizar. Pienso en *Le Mot juste*, mi trabajo sobre Héctor Tizón y creo que aquello valió la pena. No tengo la menor idea de cuántos espectadores vieron el documental y no es un tema siquiera que me preocupe. Lo que sí puedo asegurar es que tras la muerte del escritor me encontré con

se mostrar devant l'appareil de façon franchement impudique. L'écrivain s'est immédiatement rendu compte que lui-même était en train de faire ce qu'il venait démasquer (de la pornographie infantile) et dans un geste désespéré il est remonté sur sa Vespa et a pris la fuite sans laisser de traces. Je crois qu'à Potosí, dans ces mines lunaires, dans ce continent qui a surgi soudain devant ma caméra, je me suis senti comme le pire des saligauds. Si j'avais pu leur ôter l'or et l'argent je l'aurais fait, mais mon degré de sophistication était tel que rien qu'avec l'image de leur exploitation, je pouvais gagner une place dans une encyclopédie du cinéma documentaire, dans un festival de cinéma latino-américain. Peu après je me suis rendu compte qu'il me fallait viser ailleurs avec ma caméra, chercher à filmer ce qui ne perpétuerait pas le rapport pacotille contre terre, parce que maintenant je ne leur donnais même plus de pacotille mais l'illusion de se voir eux-mêmes dans cet appareil magique et mystérieux que n'importe quel mineur bolivien possède dans sa hutte en pisé.

NOUS SOMMES DANS LE BRASIER

Avoir découvert ce que je ne voulais pas filmer ne résolvait que la moitié de l'équation. La seconde moitié a été bien plus complexe et exigeait la réponse à une question fondamentale : quel est le but d'un documentaire latino-américain presque cinquante ans après *La hora de los hornos* (*L'heure des brasiers*, Solanas y Getino, 1968) ? La réponse n'a pas tardé à se présenter, la mienne, je veux dire, car je suis sûr que dans la complexité des temps que nous vivons, chacun doit avoir la sienne, et je ne prétends pas avec ce récit convaincre qui que ce soit. C'est de cela qu'il s'agit, de ne pas convaincre. Je me suis alors souvenu que certains des meilleurs moments de ma vie comme documentariste étaient ceux où j'avais filmé sans tenter d'évangéliser. Je pense à *Le Mot juste*, mon travail sur Héctor Tizón et je crois qu'il en valait la peine. Je n'ai pas la moindre idée de combien de spectateurs ont vu le documentaire et je ne m'en soucie guère. Ce que je peux affirmer c'est qu'après la mort de l'écrivain je me suis retrouvé avec deux films : l'un que j'avais filmé, à montrer, et un autre, le *making of* du premier, dont il ne reste pas de trace. J'ai alors pensé que d'une certaine façon il y a toujours deux films et que celui qui a le plus de valeur pour soi-même est celui qui garde la mémoire d'avoir été là. Quand un de mes protagonistes meurt (et on dirait bien que dernièrement il y a une épidémie), je cherche parmi les enregistrements ceux qui leur appartiennent et j'essaie de me souvenir de ce que je n'ai pas filmé, ce qui n'est pas resté enregistré, ce que je ne peux pas partager avec qui que ce soit d'autre que mon oreiller. Je l'admets : c'est une



Julian Bond en el último día que dicta clases en la Universidad de Virginia.
Julian Bond lors de son dernier jour de cours à l'Université de Virginie.
PHOTO : EDUARDO MONTES-BRADLEY

que habían dos películas: una que yo había filmado para mostrar, y otra que fue el *making of* del cual no quedó registro. Entonces pensé que de algún modo siempre se filman dos películas y que la más valiosa para uno es la que registra la memoria de haber estado allí. Cuando se muere uno de mis protagonistas (y últimamente pareciera que hubiese una epidemia) busco entre las cintas aquéllas que les pertenecen y trato de recordar qué fue lo que no filmé, lo que no se grabó, lo que no puedo compartir con nadie más que con la almohada. Lo admito: es una premisa narcisista, pero a una escala mucho menor que la que supone andar lucién-dose por los centros culturales de Europa y los Estados Unidos con las imágenes robadas en las entrañas de una tierra que devora gente a fuer de piqueta y dinamita. Una cosa es donar sangre y la otra muy distinta, es abrirse las venas y enriquecerse con el relato desde una playa oriental.

POR LA PLATA BAILA EL MONO

A partir de ese momento busqué relatos que me permitieran pensar. Ya no me interesaba tanto la denuncia como el privilegio de enterarme, oponía finalmente la postal a la sonda en un espacio inexplorado. No quería contarle nada a nadie sino que me cuenten. La posibilidad de pontificar en un escenario milanés frente a una masa acrítica me ponía muy inquieto. Los estudiantes italianos tienen la mala costumbre de pensar en el Che Guevara en los mismos términos de consumo con los que una adolescente en Shangai se relaciona con un afiche de James Dean. Ahora bien: escapar del circuito institucional del cine documental argentino tiene consecuencias graves, sin ir más lejos: la pérdida de subsidios. Si la idea era dejar el parque temático sudamericano hasta

prémisse narcissique, mais à une échelle bien moindre que celle que suppose d'aller briller dans les centres culturels en Europe et aux États-Unis avec des images volées dans les entrailles d'une terre qui dévore les gens à coups de pics et de dynamite. Donner son sang, c'est une chose, et c'en est une autre, bien différente, de s'ouvrir les veines et de s'enrichir de le raconter sur une plage orientale.

"CHEZ L'ÉPICIER, PAS D'ARGENT, PAS D'ÉPICE..."

À partir de ce moment-là j'ai cherché des récits qui me permettaient de penser. Je n'étais plus aussi intéressé par le fait de dénoncer que par celui d'apprendre, j'opposais finalement la carte postale à la sonde dans un espace inexploré. Je ne voulais rien raconter à personne, mais qu'on me raconte à moi. La possibilité de pontifier sur une scène milanaise devant une masse acritique me dérangeait beaucoup. Les étudiants italiens ont la mauvaise habitude de penser au Che Guevara dans les mêmes termes consuméristes que ceux qui lient une adolescente de Shanghai à une affiche de James Dean. Mais il est sûr qu'échapper au circuit institutionnel du cinéma documentaire argentin a des conséquences graves et immédiates : la perte des subventions. Si l'idée était de quitter le parc à thème sud-américain jusqu'à nouvel ordre et de m'aventurer en terre inconnue, je devais chercher comment faire. J'ai idée que c'est le pas le plus difficile à franchir. Quand on décide d'abandonner l'apostolat, la Curie ne prend plus en charge les frais fixes et il ne reste plus qu'à se mettre à travailler. La fin de Contrakultura (1998-2008) était arrivée et une nouvelle idée était née : Heritage Film Project. Il s'agissait à présent de convaincre des gens de me raconter leur histoire en échange de quelque vil argent. La terre contre de la pacotille. Avec cette terre (terre = capital de travail) je pouvais me mettre à raconter les histoires qui m'attiraient. Je me corrige : à fouiller les histoires qui éveillaient ma curiosité et sur lesquelles je ne savais rien ou presque rien, ce qui n'est pas la même chose, ce qui est différent. Au début il y a eu un peu de tout : une romancière brésilienne perdue dans les plaines au pied des Rocheuses (*Lisboa*), un marine né en Allemagne qui a fait les dernières batailles du Pacifique (*La armónica de Iwo Jima*), un bibliothécaire de Virginie dont la vie a changé le jour où il a connu Borges (*Loewenstein*), un artiste plasticien cubano-américain qui restaure sur toile des façades de La Havane pour qu'elles ressemblent plus à ce qu'elles ont été, selon ce qu'il croit se souvenir (*Calzada*), et d'autres. Mais ce qui a définitivement fini de séduire ma curiosité a été un sujet imprévisible.

Las latas abiertas de América digital

EDUARDO MONTES-BRADLEY

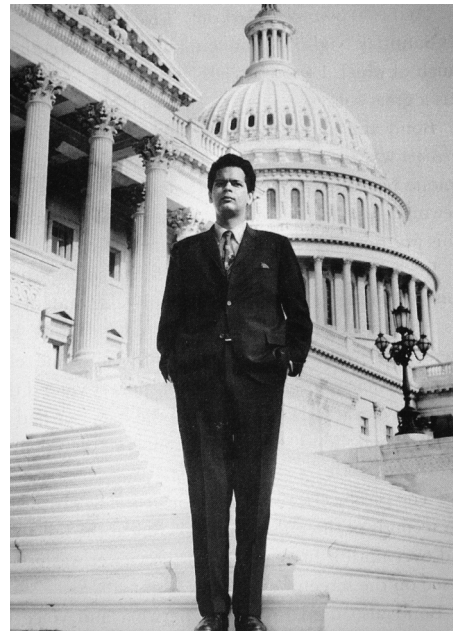
nuevo aviso y aventurarme en terreno desconocido debía buscar la manera de hacerlo. Se me ocurre que éste es el paso más difícil. Cuando uno decide abandonar el apostolado, la curia no se hace cargo de los gastos fijos y no queda más remedio que ponerse a trabajar. Había llegado el fin de Contrakultura (1998-2008) y nacía una idea nueva: Heritage Film Project. Ahora se trataba de convencer a unos para que me contasen su historia a cambio del vil dinero. Tierra por espejitos de colores. Con esa tierra (tierra = capital de trabajo) podía ponerme a contar las historias que me atraían. Me corrijo: a desentrañar las historias que provocaban mi curiosidad y sobre las que no sabía nada, o casi nada, que no es lo mismo y que no es igual. Al principio hubo un poco de todo: una novelista brasilera perdida en las planicies al pie de las Rocallosas (*Lisboa*), un marine nacido en Alemania que peleó las últimas batallas en el Pacífico (*La armónica de Iwo Jima*), un bibliotecario en Virginia cuya vida cambió el día que conoció a Borges (*Loewenstein*), un artista plástico cubano-americano que restaura fachadas de la Habana en canvas para que se parezcan más a lo que fueron tal y como él cree haberlas recordado (*Calzada*), y más. Pero lo que definitivamente terminó por seducir mi curiosidad fue un tema impredecible.

EL DISPARADOR

La militancia no produce cine documental,
produce más militancia.
Eduardo Montes-Bradley

Las mejores ideas en cine documental son producto de las múltiples causalidades. La militancia no produce cine documental, produce militancia. El cine documental tal y como resulta de mi experiencia nace de un accidente, de una coincidencia, de un error. Y en eso andaba yo, tratando de equivocarme, cuando veo pasar por la vereda de enfrente a un mulato elegante, evidentemente mayor, a quien todas parecían saludar con empeño. De haber estado en la península del Sinaí 2000 años atrás el hombre podría haber llegado a convertirse en el patriarca de un culto popular. Al preguntar me respondieron que se trataba de Bond, Julian Bond.

Al día siguiente busqué toda la información que pude al respecto, averigüé en el índice de la Universidad de Virginia por su dirección de correo electrónico y le escribí diciéndole que quería hacer un documental basado en su experiencia. Para mi sorpresa respondió al día siguiente con el laconismo que habría de perdurar hasta hoy. "Sí. Lo espero a las 2:30 pm en la sala de profesores". El resultado de aquel llamado es un documental de treinta y cuatro minutos, pero que pudo haber sido de una hora, o dos, o tres. La entrevista fue deslumbrante para mí, pero el trabajo de compaginación fue lo que me permitió entender que el documental puede ser la herramienta más eficaz a la hora de aprender algo nuevo. Dicho con todo respeto: el espectador no entró en consideración, tampoco los festivales, ni la crítica, ni los amigos importaban a esa altura del partido. Durante tres meses me encerré a compaginar imágenes que cuentan una historia que comienza en tiempos de la guerra civil norteamericana y recorren década tras década, y generación tras generación, uno de los procesos más fascinantes en la evolución de las relaciones sociales de Occidente. Finalmente, había recobrado el entusiasmo y volvía a



Julian Bond en el Congreso de los EEUU, c. 1976.
Julian Bond au Congrès des USA, en 1976.

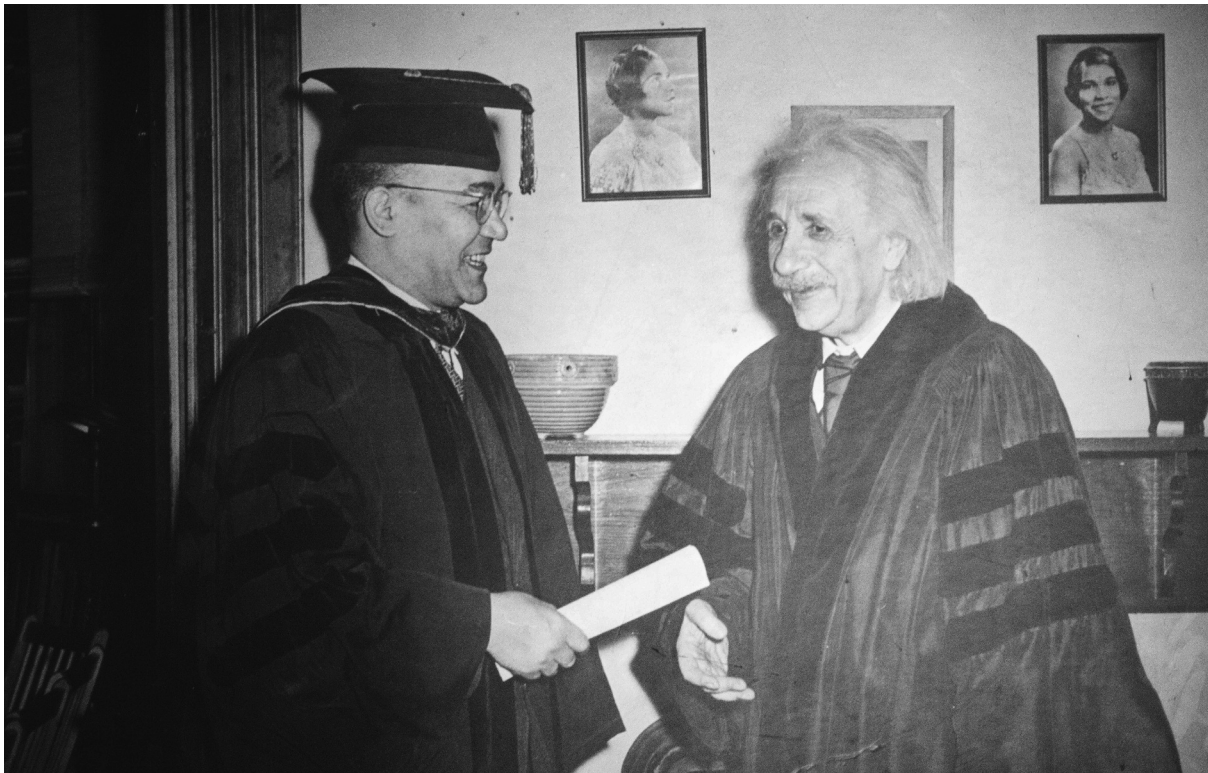
LE DÉCLENCHEUR

Le militantisme ne produit pas de cinéma documentaire, il produit plus de militantisme.

Eduardo Montes-Bradley

Les meilleures idées du cinéma documentaire sont le produit de multiples causes. Le militantisme ne produit pas de cinéma documentaire, mais du militantisme. Le cinéma documentaire tel qu'il ressort de mon expérience, naît par accident, par coïncidence, par erreur. J'en étais là, à essayer de me tromper, quand je vois passer sur le trottoir d'en face un mulâtre élégant, évidemment âgé, que toutes semblaient s'appliquer à saluer. S'il s'était trouvé il y a 2000 ans sur la péninsule du Sinaï, il serait devenu le patriarce d'un culte populaire. Quand j'ai posé la question, on m'a dit qu'il s'agissait de Bond, Julian Bond.

Le lendemain, j'ai cherché toute l'information possible à son sujet, j'ai cherché son adresse électronique dans l'annuaire de l'Université de Virginie et je lui ai écrit que je voulais faire un documentaire fondé sur son expérience. À ma grande surprise, il répondit le lendemain sur un ton laconique qui lui dure encore aujourd'hui. "Oui. Je vous attends à 14h30 en salle des professeurs." Le résultat de cet appel est un documentaire de trente-quatre minutes, mais qui aurait pu tout aussi bien durer une heure, ou deux, ou trois. L'entrevue a été éblouissante pour moi, mais c'est le travail de montage qui m'a permis de comprendre que le documentaire peut être l'outil le plus efficace pour apprendre quelque chose de nouveau. Soit dit avec grand respect : le spectateur n'est pas entré en considération, ni les festivals, ni la critique, ni



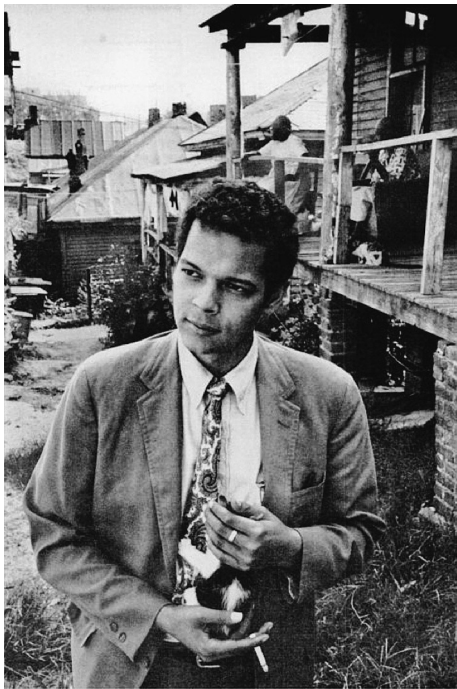
Horace Mann Bond y Albert Einstein en Lincoln University, c. 1954. Horace Mann Bond et Albert Einstein à Lincoln University en 1954.

sentirme que estaba documentando desde una perspectiva original. Porque convengamos en algo: si yo podía darme cuenta que Bond era mulato, él tenía muy en claro que yo era argentino; y si él no me preguntaba si yo sabía bailar el tango yo no iba a preguntarle si él sabía jugar al básquet. En el proceso entraron a jugar las muy habituales contradicciones y a medida que avanzaba sobre el *timeline* de edición, veía multiplicarse los interrogantes como en los senderos que se bifurcan (analogía inevitable, lo siento). ¿Hubiera habido un Mayo francés sin una Marcha a Washington el 28 de agosto de 1963? ¿Cuáles son los antecedentes inmediatos de la erupción intelectual en Europa en 1968 y qué relación mantienen con los acontecimientos que marcaron toda una generación al otro lado del charco? ¿Cuál es el huevo y quién demonios se comió a la gallina? ¿Existe una sola gallina?

A poco de andar fui dejando atrás los nombres previsible, los que sobrevivieron al marketing indispensable de la postal inevitable. Más allá de Luther King y Malcom X, pude distinguir los perfiles de Langston Hughes, Paul Robeson, Claude McKay y W.E.B. Du Bois coqueteando con la revolución soviética y la de los Panteras Negras con las utopías cubanas. De repente la idea de un Obama comunista enarbolada por la derecha republicana parecía ganar aliento. A la luz de esa multiplicidad de relatos que se entrecruzan, el Comité de Actividades Antinorteamericanas que promulgaba McCarthy había encontrado portavoces en quienes sistemáticamente dirigían sus cañones contra el presidente electo. No digo que esta idea de afinidad entre lo negro y lo rojo estuviera presente en las conclusiones que, por otra parte, no parecieran precedidas de análisis sino que responden a una reacción espontánea. ¿Dije espontánea? Lo dudo. Había dicho antes que las memorias se construyen, se inventan, se decoran. La memoria de una vanguardia intelectual negra afín a los designios del enemigo soviético o

les amis n'avaient d'importance à ce stade-là. Pendant trois mois, je me suis enfermé pour monter des images qui racontent une histoire qui démarre à l'époque de la guerre civile nord-américaine et parcourt, une décennie après l'autre et une génération après l'autre, un des processus les plus fascinants dans l'évolution des relations sociales en Occident. En fin de compte, j'avais retrouvé l'enthousiasme et je recommençais à sentir que je faisais un documentaire d'un point de vue original. Car il faut bien convenir de quelque chose : si je pouvais voir que Bond était mulâtre, il était très clair pour lui que j'étais argentin ; et s'il ne me demandait pas si je dansais le tango, je n'allais pas lui demander s'il savait jouer au basket. Dans le processus ont commencé à jouer les contradictions habituelles et à mesure que j'avancais dans le montage je voyais se multiplier les questions, comme sur les chemins qui bifurquent (analogie inévitable, désolé). Y aurait-il eu un Mai français sans la Marche sur Washington du 28 août 1963 ? Quels sont les antécédents immédiats de l'éruption intellectuelle en Europe en 1968 et quelle relation entretiennent-ils avec les événements qui ont marqué toute une génération de l'autre côté de l'océan ? Quel est l'œuf et qui diantre a mangé la poule ? N'y a-t-il qu'une poule ?

En peu de temps j'ai laissé en arrière les noms prévisibles, ceux qui ont survécu au marketing indispensable de la carte postale inévitable. Par-delà Luther King et Malcolm X, j'ai pu distinguer les profils de Langston Hughes, Paul Robeson, Claude McKay et W.E.B. Du Bois flirtant avec la révolution



Julian Bond en campaña en los barrios carenciados de Atlanta, Georgia.
Julian Bond en campagne dans les quartiers pauvres d'Atlanta, Géorgie.

castrista está predeterminada por un estado de conciencia no manifiesto, un estado de conciencia que busca perpetuar ciertas formas de dominación en función de miedos inciertos.

Julian Bond había disparado muchos más interrogantes de los que hubiera podido anticipar. De alguna manera creo que eso responde a mis intereses como documentalista post-subsidiario. Estos interrogantes acaban irremediamente por justificar nuevas proyecciones de esa misma búsqueda. La pregunta que resulta de aquel concepto inicial en el que presentaba la idea del parque temático podría completarse de la siguiente manera: tiene cabida una película sobre Julian Bond en el contexto de un festival de cine latinoamericano en Toulouse?

La respuesta es: no lo sé. Por un lado supongo que no porque Bond no constituye un tema central dentro de las cosmogonías del continente desaparecido, por otra parte los hechos ocurren en las antípodas donde Martí pasó un tiempo hablando desde sus entrañas: el colonoscopista de la monstruosidad. Yo tengo un problema con esta noción, con esta percepción escatológica de la historia. Por un lado no creo en monstruos y se me ocurre que, de haberlos, buscaría observarlos desde otro lugar un poco más confortable. La suma de las experiencias individuales pareciera complacerme. Me gusta pensar en Bond como en Julian Bond, eslabón de un proceso inacabado, un proceso que comienza mucho antes de lo que uno supone y que todavía no termina. Creo que la realidad es infinitamente más compleja de lo que suponemos, creo que Julian Bond es tan mulato como yo sigo siendo porteño y que mi mirada sobre su devenir es la mirada universal que pretendo reclamar para el cine latinoamericano. En tanto lo anterior, *Julian Bond: Memorias del movimiento de derechos civiles* es un film tan latinoamericano como cualquier otro y debería tener un lugar donde fuera que esa mirada provoque curiosidad. Por el momento se acaba de estrenar en el Festival de Virginia y en un par de semanas más será proyectado en el marco de las celebraciones del nacimiento

soviético y celle des Panthères Noires avec les utopies cubaines. Tout d'un coup, l'idée d'un Obama communiste brandie par la droite républicaine semblait prendre du souffle. Sous l'éclairage de cette multiplicité de récits croisés, le Comité d'Activités Antiaméricaines que promulgait McCarthy avait trouvé des porte-paroles chez ceux qui dirigeaient en permanence leurs canons contre le président élu. Je ne dis pas que cette idée d'affinité entre le noir et le rouge ait été présente dans les conclusions qui, par ailleurs, ne semblaient pas précédées d'analyse mais qu'elles répondent à une réaction spontanée. J'ai dit spontanée? J'en doute. J'avais dit auparavant que les mémoires se construisent, s'inventent, se décorent. La mémoire d'une avant-garde intellectuelle noire en phase avec les visées de l'ennemi soviétique ou castriste est prédéterminée par un état de conscience non manifeste, un état de conscience qui cherche à perpétuer certaines formes de domination en fonction de craintes incertaines.

Julian Bond avait fait naître bien plus d'interrogations que celles que j'aurais pu imaginer. D'une certaine façon, je crois que cela répond à mes intérêts en tant que documentariste post-subsidiariste. Ces interrogations finissent irrémédiablement par justifier de nouvelles projections de cette même recherche. La question qui résulte de ce concept initial où je présentais l'idée du parc à thème pourrait être complétée de la façon suivante: un film sur Julian Bond a-t-il sa place dans le contexte d'un festival de cinéma latino-américain à Toulouse? La réponse est: je ne sais pas. D'un côté, je suppose que non parce que Bond ne constitue pas un sujet central pour les cosmogonies du continent disparu, d'autre part les faits ont lieu aux antipodes des entrailles desquelles Martí a passé un temps à parler: le coloscopiste de la monstruosité. J'ai un problème avec cette notion, avec cette perception scatologique de l'histoire. D'une part je ne crois pas aux monstres et j'ai idée que s'ils existaient, je chercherais à les observer d'un endroit un peu plus commode. La somme des expériences individuelles semblerait me plaire. Il me plaît de penser à Bond en tant que Julian Bond, maillon d'un processus inachevé, un processus qui démarre bien avant ce qu'on peut supposer et qui n'est pas encore fini. Je crois que la réalité est infiniment plus complexe que ce que nous imaginons, je crois que Julian Bond est aussi mulâtre que je suis toujours de Buenos Aires et que mon regard sur son devenir est le regard universel que je revendique pour le cinéma latino-américain. Étant donné ce qui précède, *Julian Bond: memórias del movimiento de derechos civiles* est un film aussi latino-américain que n'importe quel autre et devrait avoir une place à tout endroit où ce regard éveille la



Julian Bond. PHOTO : EDUARDO MONTES-BRADLEY

de Martin Luther King en la Universidad de Virginia.

Warning: A todo chanco le llega su San Martín, y si alguna vez me resistí a ser encuadrado como documentalista latinoamericano es muy posible que, por error, termine siendo considerado un documentalista afro-americano de asidua presencia a foros que cultiven el género. En todo caso, y sin ánimo de acrecentar el riesgo que ello implica, ya tengo en manos un próximo documental con el que pretendo multiplicar las incógnitas. Esta vez, el sujeto en mi moviola (antigüedad por Final Cut Pro) es Rita Dove, una destacada intelectual de la que nunca antes había oído hablar, lo que –por otra parte– no debería llamarle la atención a nadie ; después de todo es mucho más lo que ignoro que aquello de lo que presumo. ■

EDUARDO MONTES-BRADLEY Es escritor y documentalista. Desde fines de 1976 radica en los EEUU. Ha realizado documentales sobre figuras paradigmáticas de la literatura argentina y brasilera, un ensayo socio-anropológico sobre los orígenes del samba y el carnaval en Río de Janeiro, una biografía atípica sobre Eva Perón y más recientemente un documental sobre el dirigente negro Julian Bond. Actualmente trabaja en un ensayo-documental sobre Rita Dove, poeta laureada de los Estados Unidos. Montes-Bradley reside en Charlottesville, Virginia, con su esposa y tres hijos.

RESUMEN El miércoles 6 de junio me senté a conversar con Julian Bond en una antigua sinagoga en Washington, DC. El propósito fue registrar medio siglo de experiencias en la vanguardia de los movimientos de derechos civiles en los Estados Unidos. Estos testimonios acabaron plasmados en un documental con el que pretendo seguir generando preguntas en torno a la relación entre blancos y negros, azules y colorados, entre el todo y la nada. La premisa sirve como disparador de una crítica al voluntarismo documentalista que antepone las respuestas al factor documental.

PALABRAS CLAVES cine latinoamericano – cine documental – Sudacaland – continente desaparecido – parque temático – circuito institucional – derechos civiles – afroamericano – vanguardia intelectual negra

curiosité. Pour le moment il vient de sortir au festival de Virginie et dans une ou deux semaines il sera projeté dans le cadre de l'anniversaire de la naissance de Martin Luther King à l'Université de Virginie.

Warning : Tel qui rit vendredi, dimanche pleurera, et si je me suis parfois refusé à être enfermé dans le cadre de documentariste latino-américain, il est bien possible que, par erreur, je finisse par être considéré comme un documentariste afro-américain à la présence assidue dans les forums qui cultivent ce genre. En tout cas, et sans désir d'augmenter le risque que cela implique, j'ai déjà en mains un prochain documentaire avec lequel multiplier les inconnues. Cette fois, le thème sur ma Moviola (une antiquaille qui servait de Final Cut Pro) est Rita Dove, une brillante intellectuelle de laquelle je n'avais jamais entendu parler avant, ce qui, d'ailleurs, ne devrait étonner personne ; après tout, j'en ignore bien plus que ce dont je me vante. ■

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ARGENTINE) PAR ODILE BOUCHET

1. "Football" prononcé à la brésilienne (NDT).

EDUARDO MONTES-BRADLEY est écrivain et documentariste. Depuis fin 1976 il habite les États-Unis. Il a réalisé des documentaires sur des figures paradigmatiques de la littérature argentine et brésilienne, un essai socio-anthropologique sur les origines de la samba et du carnaval de Rio de Janeiro, une biographie atypique sur Eva Perón et plus récemment un documentaire sur le dirigeant noir Julian Bond. Actuellement, il travaille sur un essai-documentaire sur Rita Dove, poète reconnue des États-Unis. Montes-Bradley réside à Charlottesville, Virginie, avec sa femme et leurs trois enfants.

RÉSUMÉ Mercredi 6 juin je me suis assis pour converser avec Julian Bond dans une ancienne synagogue à Washington, DC. Le but était d'enregistrer un demi-siècle d'expériences à l'avant-garde des mouvements pour les droits civiques aux États-Unis. Ces témoignages se sont retrouvés fixés dans un documentaire avec lequel j'ai l'ambition de faire naître des questions au sujet du rapport entre Blancs et Noirs, Bleus et Rouges, entre le tout et le néant. La prémisse sert de point de départ d'une critique au volontarisme documentaire qui met les réponses avant le facteur documentaire.

MOTS-CLÉS cinéma latino-américain – cinéma documentaire – Latinoland – continent disparu – parc à thème – circuit institutionnel – droits civiques – afro-américain – avant-garde intellectuelle noire