

## La historia hecha de retazos: entrevista a Jesse Lerner

Diego Zavala

Durante el mes de julio de 2010 y como invitado de la Escuela Documental de Verano de la Universidad de Guadalajara, Jesse Lerner visitó esta ciudad. El documentalista, curador y académico fue uno de los asesores de los alumnos de Alemania y México que participaron de este curso intensivo de realización documental.

Después de colaborar con los equipos del taller, presentar una película y dar una conferencia magistral, nos concedió esta entrevista. En ella, Lerner, aborda su trabajo polifacético, poco ortodoxo y abiertamente lúdico con el uso de materiales filmicos previos. Este director igual realiza documental, sirve de curador de exposiciones de arte y fotográficas, que da clases en el Pitzer College de Los Ángeles.



**DZ:** *¿Cuál fue tu participación en la escuela de verano?*

**JL:** Pues en la escuela de verano tuve como tres papeles, creo. Ayer por la tarde hubo un tipo de taller con los alumnos en que hablábamos de sonido y el papel de audio en el proceso de producción de cine documental y la post-producción, presentando diferentes ejemplos y un poco de discusión teórica sobre el audio en el cine, y algo más pragmático para sus proyectos, cada grupo está haciendo un corto de tres a cinco minutos, luego anoche regresé como realizador para presentar un largo mío, de 1999...que se llama **Ruin**[\(1\)](#); y hoy, en una mesa redonda, una ponencia más académica.

**DZ:** *Respecto al grupo de los alumnos, ¿cuál fue tu impresión de los proyectos?, ¿qué te parecieron?*

**JL:** Suenan interesantes los proyectos que están haciendo. Es poco tiempo, son dos semanas, y de producción tienen dos días, pero tampoco son muy ambiciosos los proyectos, quieren sacar cortos de tres minutos, entonces creo que es sí es viable el modelo.[\(2\)](#)

**DZ:** *Esto que dices que tenías tres funciones, que son también las tres funciones profesionales que cubres: haces cuestiones académicas, enseñando en Los Ángeles, cuestiones más de producción y también como invitado en varios sitios. ¿Cómo mezclas estas distintas facetas?*

**JL:** Pues es cierto, tengo diferentes papeles profesionales, hago cine documental y eso, por supuesto, en una producción de bajos recursos implica varios papeles. Hago la cámara pero también me gusta el proceso de montaje, si no hay un equipo extenso de producción pues terminas yendo al laboratorio a recoger la película, haciendo el café y productor y director también; pero aparte, en mi vida académica, doy clases sobre cine documental, cine mudo o diferentes temas... introducción a la producción de cine, teoría del cine, etc. Tengo una producción académica, he escrito libros sobre cine, foto, arte en términos más generales. He trabajado como curador en diferentes casos,

sobre todo de cine y foto fija.

**DZ:** *Esta es una cosa que me llama mucho la atención y que me gustaría que nos contaras un poco. Hay como una especie de corriente en el documental que para legitimizarse entra como obra de arte al museo, pero también tu trabajo, los dispositivos digitales que utilizas son completamente, no deslegitimadores, pero sí acusando esta característica y tratándole de dar un enfoque crítico, irónico y reflexivo. ¿Cómo puedes estar al mismo tiempo curando una obra en un museo y luego haciendo un documental falso sobre arqueología y ese tipo de cosas?*

**JL:** Pues no creo que haya ninguna contradicción en ello. Sí, es cierto que en los últimos años hemos visto a muchos proyectos con contenido documental en galerías comerciales y en museos, pero no sé si es una estrategia de legitimización tanto como una cuestión del mercado. Sí puedes vender una obra de arte a cierto público que no tiene tanto interés, pero la lógica del mercado de documentales es otra cosa. Entonces, a veces creo que responde más a cuestiones de mercado y de ventas que, necesariamente, la búsqueda, del deseo de la institución, de que eso sí es arte y merece su lugar en la galería.

**DZ:** *Uno de los elementos que ya mencionaste, la cuestión del sonido, ¿cómo se ha incorporado a la cuestión museográfica, curatorial, y de esta cosa de lo audiovisual para que el público esté más interesado?, ¿en tu experiencia cómo ha sido?*

**JL:** Pues es difícil porque si vamos a ver pinturas, esculturas, grabados, normalmente nos gusta la caja blanca, con mucha luz, pareja, un espacio supuestamente neutral en que puedes ver bien y sin mucho ruido; y luego, si queremos ver cine o video normalmente es la caja negra. Si vamos a mezclar, y eso se vuelve cada vez más común, poner o monitores o proyecciones en la galería y luego hay obra estática al lado –fotos o pintura, lo que sea- pues cómo vamos a balancear los requisitos de cada espacio. Y si tenemos varias proyecciones o dos monitores con audio de los dos, se vuelve un caos. Entonces, sí hay maneras en que podemos dividir el espacio o hacer una pequeña sala, poner audífonos o cosas así... pero es que, la verdad, sí hay un conflicto o por lo menos surgen problemas cuando intentamos representar diferentes medios en el mismo espacio, sobre todo cine-video al lado de pintura, escultura, grabado, foto.

**DZ:** *Un poco lo que vimos ayer con **Ruinas**, ¿consideras que hay como una tradición del documental falso?, ¿verías conexiones, por ejemplo, con tu trabajo, desde Orson Welles a lo mejor con Werner Herzog, Trinh T. Minh-ha?, ¿crees que hay una intención de dinamitar esta intención de objetividad y buscar otras formas narrativas?*

**JL:** Yo creo que sí, no sé si Trin T. Minh-ha... digo la obra de Trin T. Minh-ha sí es importante y sí implica un cuestionamiento bastante riguroso del formato documental y sus ideas. Pero más bien en términos del documental falso, creo que sí hay una tradición que... no sé precisamente dónde empieza, pero películas como **Tierra Sin Pan**(3), de Buñuel, que juega un poco con los lugares comunes del documental de viaje, del documental etnológico, pero luego hay un juego muy subversivo con lo que es el documental de este tipo. **"F" for Fake**(4) de Welles, por supuesto. Películas latinoamericanas como **Agarrando Pueblo**(5), de Mayolo y Ospina... por ejemplo. No sé si es una tradición, en el sentido de que los realizadores están conscientes de los antecedentes, pero sí podemos definir como una subcategoría dentro del cine documental que juega en la frontera, entre ficción y documental, a veces con la idea de falsificar pero a veces con la idea de conseguir otros fines.



Portada del libro sobre la exposición fotográfica curada por Jesse Lerner

**DZ:** *En esta forma de falsificación hay otro componente que creo ha estado muy presente y que creo a veces no se trata mucho y del que tú hablas mucho, la cuestión del amateur film y también del documental publicitario. Tú lo utilizas mucho en los materiales que buscas, incluso en el discurso, en los textos, ¿por qué crees que es tan importante este tipo de material o cuál es la seducción que genera en tí para utilizarlo?*

**JL:** Pues creo que ahorita hay mucho interés en lo que se llama las películas huérfanas. Por muchos años escribieron la historia del cine a partir de las películas "importantes", entre comillas, ¿y cuáles son las películas importantes? Pues un largometraje de un director reconocido, casi siempre en 35 mm, obras maestras, ¿no? La verdad es que la mayoría de películas que se han hecho no son así, la mayoría de las películas son de géneros menores, hay una cantidad de películas promocionales, de viajes, películas amateur, películas caseras... cosas así que antes no tenían ningún lugar dentro de la historia oficial del cine. Creo que últimamente lo que hemos visto es una serie de investigadores, historiadores que regresan a este tipo de producción marginal y preguntan: ¿cómo sería diferente la historia de cine si la escribimos a partir de los deshechos, los rechazados, los que no tienen un lugar en el archivo? La Cineteca decidió conservar, con los recursos que tenían, las mejores películas del cine nacional, ¿pero qué onda con los demás? El noticiero, la película didáctica, la película de viajes, la película turística, cosas así que cambian nuestro sentido del medio si reconocemos el papel central que tenían en la producción.

**DZ:** *Gran parte de tu producción está basada, si no toda, en temas mexicanos o en temas de la relación México-Estados Unidos, ¿cómo buscas en los archivos?, ¿cuánto tiempo te toma?, ¿cómo es tu relación con ellos?*

**JL:** Pues es un proceso largo porque a veces en los lugares más accesibles no encuentras lo que estás buscando. Entonces, muchas veces los materiales más útiles se encuentran a través de coleccionistas, particulares o archivos más idiosincrásicos... más marginales, y no a través de las instituciones más establecidas. Entonces, siempre hay un proceso, un diálogo con el archivo en el que puede ser que no encuentras lo que estabas buscando o lo que pensabas que ibas a encontrar sino que surgen otras cosas inesperadas que luego te llevan a algo nuevo. Con el cine documental yo no trabajo a partir de un guión sino de una tesis o una idea más general, entonces hay esta posibilidad de cambiar, que el proyecto vaya evolucionando a través del proceso de investigación.

**DZ:** *¿Cuántos archivos filmicos has visitado en México?*

**JL:** En México, pues algunas colecciones particulares que no son, necesariamente, archivos formales, y claro, la Filmoteca tiene una gran colección, la Cineteca también...

**DZ:** *¿Cuál es tu perspectiva de esta idea del found footage, de las películas huérfanas en México? Hablábamos un poco acerca del tema este de los "supercheros"; también de tu relación con Gregorio Rocha, ¿cómo ves el panorama de este tipo de películas en nuestro país?*

**JL:** Creo que últimamente hay mucha producción de este tipo...ayer estaban hablando del cine de recopilación que a mí no me llama tanto la atención como filmar, porque el cine que hago creo que es un poco diferente. Cuando

trabajo con material de archivos no es simplemente una cuestión de recompilar imágenes sino cambiar el sentido de las imágenes. Entonces, para mí es más como un collage ensayo, más que una recopilación. Recopilación para mí es como la película de la Segunda Guerra Mundial, en que juntan material de las diferentes batallas y la voz *en off* del narrador que explica de qué se trata, pero básicamente no están cambiando el sentido y la imagen. Lo que para mí es más interesante es el trabajo como el de Rocha; por supuesto, pero hay realizadores en todas partes que están haciendo este tipo de trabajo, ¿no? Empezando con los vanguardistas como Esther Shub, en la Unión Soviética, o los situacionistas en Francia; o Bruce Conner, Craig Baldwin en San Francisco, que realmente hacen una especie de remontaje yuxtaposiciones, cambios de audio... otras estrategias que cambian el sentido original de la imagen y se vuelve otra cosa, que me parece más interesante que simplemente la representación. Claro, hay un papel para representar materiales del archivo pero lo que estamos haciendo nosotros es un poco diferente: construyendo nuevas interpretaciones o cambiando el sentido, la interpretación, de las imágenes encontradas.

**DZ:** *Noté tres elementos que llamaron mucho mi atención sobre todo en Ruinas, que no la había visto y que creo que se repite en [Frontierland\(6\)](#) y [Natives\(7\)](#) y no sé si es por tu formación y quería que nos platicaras. Utilizas mucho los espacios y contextos históricos pero también los objetos que los representan: esculturas, todo lo que sería vestigio arqueológico y también hay muchísima utilización de animales, un cierto bestiario. ¿Cómo formulas estos elementos narrativos?, si hay algunos, ¿otros cuáles son?, ¿cómo funciona este nivel simbólico visual en tu trabajo?*

**JL:** Yo creo que todo tiene que ser, en la producción documental, al final de cuentas tiene que ser a partir de lo que encuentras, porque aunque juego mucho con esta frontera, división entre ficción y documental, al final de cuentas, sí, el punto de partida es algo que encontré y no algo que escribí; no contraté a ningún actor, en la mayoría de los casos a representar los personajes son gente de la vida que están haciendo lo que normalmente hacen.

Entonces, si salen tales elementos es a partir de la investigación, el lugar, los personajes, los eventos, y no necesariamente algo que yo propuse o metí en una manera artificial. Eso no quiere decir que mi función es simplemente documental, neutral y objetiva, obviamente no es porque también tengo mi punto de vista. En términos de otros elementos, creo que en muchos casos, el medio en sí, la materialidad de la película o las calidades visuales del video, del cine de diferentes formatos y sus idiosincrasias es lo que utilizo.

También busco una manera de incluir o reconocer el hecho de que estamos haciendo cine, que estamos filmando, que estamos trabajando con un medio que tiene sus propias calidades, en vez de pensar que la cámara es una ventana neutral a través de la que podemos ver la realidad. Prefiero, más bien, reconocer la cámara, porque sí tiene sus calidades, sus idiosincrasias; la película blanco y negro, color, o lo que sea, cómo es y cómo podemos jugar con elementos del medio como otra herramienta de análisis, expresión, interpretación del tema.

Como en el caso de *Ruinas*, he revelado a mano, rayando la película, usé la impresora óptica... cosas así que son, al final de cuentas, la materialidad de la película que se vuelve otro elemento para jugar con la cuestión de la autenticidad y la falsificación.



**DZ:** Respecto a esto, pareciera que por el uso del pastiche, del collage, de muchos elementos simbólicos distintos, como esta imaginería mexicana o fronteriza, pareciera que estás del lado simbólico del documental. Pero esto que dices sobre la calidad material de la película tiene también un elemento como del cine abstracto, como del painting: Brakhage, Jonas Mekas. ¿Te influncian?, ¿son cineastas que te gustan?

**JL:** Sí me gustan. No me siento como parte de esta tradición de cine experimental en sí, creo que al final de cuentas mis películas son más documentales, o documentales experimentales, pero no creo que pertenezco a la tribu de Mekas y Brakhage. Aunque, claro, sí también hay elementos documentales en algunas películas, sobre todo de Mekas, autobiográficas... las películas suyas. Pero, creo que más bien es como otra tendencia de documental experimental que viene desde... no sé, de George Evans y de Chris Marker o Raoul Ruiz, gente así que es el modelo más cercano a lo que intento hacer con mis películas.

**DZ:** Ya para ir concluyendo, hablas del documental autobiográfico, ¿tú te planteas muchas veces como voz dentro del documental? Es decir, ¿no tienes ningún problema de que aparezca tu voz preguntando?... Y, además hay una imagen tuya en **Frontierland**?, ¿cuál es tu distancia con respecto a esta cultura que no es la tuya, la mexicana?, ¿cuál es el lugar que buscas dentro de la película para estar cerca del tema y aparecer también tú mismo?

**JL:** Pues creo que más que autobiográfica es más ventrilocuismo, se puede decir. En el sentido de que sí está mi voz pero no aparezco en la pantalla con excepción de dos segundos de **Frontierland**.

No estoy hablando en la pista de audio, sino que uso otras estrategias, como la abuela intelectual maya en *Ruinas* que puede ser que representen mi voz o las preguntas que quiero hacer pero no a través de mi cuerpo, sino a través de una estrategia, a través de alguien más. Entonces, por lo general, eso me interesa más que hacer una película narcisista en que soy el personaje central y voy en búsqueda de mi identidad o quién-sabe-qué.

**DZ:** Y la última pregunta que me gustaría que nos comentaras: ¿cómo recibe la comunidad chicana trabajos como *Ruins* o *Frontierland*, o como *American Egypt* (8)?, ¿cuál es la sensación de la gente que se ha trasladado, que tiene una identidad de origen, que crea una raíz en Estados Unidos y que ve una película como esa?

**JL:** Pues **Fronterilandia** era una película más controversial. De hecho, en el estreno, habían gritos y... bastante peleada... porque creo que si hubiéramos presentado los primeros 17 minutos de los "concheros" chicanos y los raperos en náhuatl hubiera sido otra cosa. Pero el hecho de que la película implica una comparación entre los gringos disfrazados de frailes españoles del siglo XVI, los chicanos haciendo su Hip-Hop en náhuatl frente a la piedra del Sol de fibra de vidrio, los mexicanos disfrazados de Beatles, época Sargento Pimienta, pues eso les cayó gordo.

Entonces, con las otras películas no hubo tantos comentarios negativos, pero sí a veces con **Fronterilandia**. Esta comparación, el paralelo entre diferentes tipos de disfraces y búsquedas de identidad les pareció problemático para algunos extremistas... a pesar de eso en el festival chicano más importante de San Antonio, ganó el premio más importante.

No puedo decir que eso es la posición chicana, sino, como cualquier otra comunidad, la comunidad chicana incluye diferentes posiciones ideológicas. Hay unos que toman una postura bastante extremista que, por ejemplo, estaban apoyando la ley estatal 187 de California, o que defendían que el inglés era idioma oficial del estado de California... y otros que dicen por qué, si son chicanos y son bilingües. Hay otros que rechazan el español como idioma de los conquistadores y luego decían que a través de leyes racistas nos acercamos más rápidamente a una guerra de razas en que vamos a retomar Aztlán y correr a todos los gabachos.

No creo que eso vaya a suceder pronto; creo que es como una fantasía, ni siquiera izquierdista sino bastante derechista en que podemos retomar Aztlán como la república ancestral azteca, lo dudo. Pero sí representa una diversidad de opiniones y, claro, en este esquema, una película como **Fronterilandia** no le hace nada de gracia.

**DZ:** ¿Y con **Natives** no sería lo mismo, incluso un poco más radical?

**JL:** ES curioso porque cuando estábamos haciendo *Natives*, después de terminar la post-producción, hicimos una presentación para el grupo que sale ahí y a ellos les gustó la película, incluso hicieron una colecta. Nos donaron sesenta dólares para el trabajo de laboratorio, que para mí implica que es una representación fiel de su punto de vista. Vieron la película y lo entendieron como: "sí, así es". Y luego se daban cuenta, cuando había presentaciones de la película en otros contextos, fuera de su grupo, que la película funciona en una manera completamente opuesta, en contra de ellos y no como propaganda para ellos. Y ellos son los que escribieron algo en su revista diciendo que Lerner y Sterling no eran los niños patrióticos que pensaban que éramos.

## VIDEO CLIPS

- Fragmento de *Frontierland*

<http://www.youtube.com/watch?v=f7bYnULHL9M>

## NOTAS

- 1.- Título en idioma original: **Ruins**(1999).
- 2.- Los cortometrajes de los alumnos pueden revisarse en: <http://www.docsamericas.com>
- 3.- Película también conocida con **Las Hurdes** (1933).
- 4.- Película también conocida como **Question mark** (1973).
- 5.- Película de Carlos Mayolo y Luis Ospina, producida en 1977.
- 6.- Película dirigida por Lerner con Rubén Ortiz, 1995.
- 7.- Película dirigida por Lerner con Scott Sterling, 1991.
- 8.- **Egipto Americano** (2001) fue el nombre que tuvo la película en los festivales mexicanos donde se presentó.

## LINKS

Para más información sobre Jesse Lerner:

<http://www.americanegypt.net>

**Diego Zavala Scherer.** Doctor en Comunicación Social con especialidad en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Profesor del Tecnológico de Monterrey Campus Guadalajara y del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente. Imparte asignaturas sobre historia del cine, lenguaje audiovisual y producción. Colaborador de la revista *Proceso*.