

laFuga

Michael Chanan

El documentalista como cronotopo

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine documental** | **Cine político** | **Cultura visual- visualidad** | **Historia** | **Estética - Filosofía** | **Historiografía** | **Lenguaje cinematográfico** | **Reino Unido**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio <http://lafuga.cl>, especializado en cine contemporáneo. Director <http://elagentecine.cl>, sitio de crítica de cine y festivales. Ir a la crítica Nostalgia de la luz por Michael Chanan.

Michael Chanan es un inglés inquieto. No sólo desarrolló pioneras investigaciones sobre el cine latinoamericano y cubano de la década del 60 (registrado en libros como *Cuban Cinema*, *The Cuban Image* y diversos artículos sobre el cine latinoamericano) si no llegó a documentarlo en una serie de documentales para el emblemático Channel 4 durante los '80,. Es, además, un reconocido y convencido militante del cine documental, que mantiene vivo el espíritu sobre su lugar en el mundo contemporáneo (su libro *Politics of Documentary* es un claro ejemplo de esto), realizador también de destacados trabajos documentales, y hoy en día un video-activista y blogger que mantiene funcionando el blog [Putney Debater](#) así como su propia [página](#) en que registra su trabajo como académico.

Durante el 2011 [estuvo de visita en el marco del Magister de Cine Documental](#) y pudimos conversar con él sobre sus ideas y trabajos.

Iván Pinto: ¿Cómo empiezas a aproximarte como investigador al cine latinoamericano? ¿Cómo llegaste también a documentarlo?

Michael Chanan: Después golpe de Chile estuve en el comité de solidaridad con Chile y específicamente en el comité cultural. Ahí me tocó organizar la primera retrospectiva de cine chileno en Londres, en 1976. Y ahí empezó mi descubrimiento. El '79 fui a Cuba y fue a partir de una idea ridícula. Después de ver algunas películas cubanas pensé: "quiero ir a hacer cine allá". Pero la manera de entrar fue escribiendo sobre cine cubano. Estuve escribiendo en una comisión del British Film Institute y finalmente de eso salió un libro que tuvo tres años de investigación. Durante los '80 estuve yendo mucho a Cuba, hasta que logré filmar por allá. Los '80 fueron los primeros años de Channel 4 y la primera cosa que hice para ellos fue un par de documentales largos sobre el cine latinoamericano que eran para introducir la primera programación de cine latinoamericano en Inglaterra que hice yo también. El Festival de La Habana evidentemente es el lugar idóneo para encontrar a realizadores latinoamericanos...y, bueno, así me empecé a relacionar con el cine latinoamericano.

I.P.: Me llama mucho la atención en tu documental sobre el cine latinoamericano ¹ la investigación de archivo y de campo con los realizadores. Una de tus entradas más profundas como documentalista e investigador ha sido con el cine cubano y con Titón (Tomás Gutierrez Alea)... ¿Cómo llegaste a él?

M.C.: Nos hicimos amigos desde el primer momento. Para mí fue un mentor. Estuvimos a punto de hacer una película. Surgió a partir de una película muy experimental que hizo el '72. Paralelamente Nelson Pereira Dos Santos hacía *Como era gostoso meu francês* (1971). La coincidencia es que ambos filmes se van muy atrás en la historia, desde una perspectiva de deconstrucción histórica que no se

había hecho antes. La peli de Titón trataba de un acontecimiento del 1600 que estaba escrito en un libro de Fernando Ortiz. Y después de eso salió en una conversación el tema de Calibán y *La tempestad* de Shakespeare. Y yo le dije: “Mira, si hay alguna película que a mí me gustaría producir es una versión de *La tempestad* dirigida por tí y con actores caribeños”. Channel 4 aceptó la idea y nos dieron el financiamiento para hacer el guion. Después sacamos dinero para producción. Pero desgraciadamente Channel 4 puso solo una parte y tuvimos que poner a un productor. En el momento final el productor se retiró y eso fue seis semanas antes de empezar la producción. Y después cuando Titón vino a Inglaterra para el casting... se nos frustró el proyecto.

Luego Titón era un amigo con el que compartía cosas. Primero el amor a la música. Porque Titón empezó siendo músico y mi primer amor es la música. Además compartíamos algo político. Titón nunca formó parte del partido. El pensaba que el artista debía mantener su distancia del poder. Y esa es una posición altamente sana. Comprometido con la revolución pero crítico desde la izquierda. Entonces cuando *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) ganó premio en Nueva York, un crítico neoyorquino, Andrew Sarris, lo describió como un disidente cubano. Y Titón respondió: “Eso es pura invención. No soy disidente”. Y además dijo que él escribía esto desde una “ignorancia pretenciosa”. Una frase genial.

I.P.: Eres autor de diversos libros y artículos sobre el tema. ¿Cuál sería tu evaluación en torno a lo actual y lo inactual del concepto de “Tercer Cine” hoy?

M.C.: Esa idea la proponen Solanas y Getino en los ‘60 para definir una estructura en la que se posiciona el Tercer Cine. Lo interesante es que no es una geografía física si no una geografía virtual. Quiere decir que existe el primer cine que no solo es igual a Hollywood si no también igual a Bollywood o a cualquier cine comercial basado en un sistema de estudios. Aunque el sistema de estudios ha cambiado también, pero se trata de un cine comercial, cine netamente comercial. El segundo cine también existe en todas partes. Y es un poco como la idea de financiar al cine como “arte” el modelo de cine arte europeo. La diferencia entre ambos es que en Hollywood el derecho a corte final lo tiene el productor y en el europeo el director, un cierto respeto a los “derechos del autor”. Entonces cualquier cine de este tipo es segundo cine y puede calificarse como cine de autor. Y el tercer cine es un cine de oposición, militante... que no acepta al cine comercial, y que en los ‘60 no se encuentra sólo en América Latina, sino también en otros lados: el grupo *Newsreel* el cine que surge del movimiento estudiantil en Inglaterra...y que surge en Italia, Francia, Japón (En Inglaterra hubo un colectivo llamado *Cinema Action*, en el que participé). Después todo esto tuvo sus bajas.

Pero ¿Qué ha pasado en los últimos quince años con la llegada de cine digital? Que todo movimiento popular, de rebelión, de oposición en todas partes del mundo...produce un nuevo cine documental. Y no solo documental, sino con videoclips, animación... yo pienso que esto es un tipo de Tercer Cine. ¿Por qué? Porque no tiene ninguna función comercial, más bien es un video de oposición. ¿Y qué significa eso...? Quiere decir que nosotros los que hacemos este tipo de videos...no dejamos nuestro trabajo del día a día. Pero ahora se pueden producir cosas con presupuesto cero...

Yo dejé de hacer documentales en los ‘80 cuando cambió la dirección de Channel 4 y la llegada del video fue una manera de reiniciar mi actividad como cineasta. Siendo inglés tuve la oportunidad de sacar dinero de la academia para hacer películas, pero eso hoy ha parado.

I.P.: Has comentado en varias partes sobre el boom documental de los últimos diez años...

M.C.: ¡Más de diez años! Yo digo que el llamado “boom documental” significa el regreso del documental a la pantalla grande. Y eso empezó a fines de los ‘80. Por ejemplo Errol Morris. Y empezó más menos en los Estados Unidos. Y en general con un estilo de documentales. Errol Morris tiene sus propias vías, es un cineasta que busca. Michael Moore también tiene su propio estilo. Pero es más problemático porque depende de su personalidad. Y hay otros ejemplos en la misma línea.

Si se piensa en los documentales políticos en los Estados Unidos...el estilo es muy tradicional. En cambio los directores europeos empezaron a desarrollar un estilo mucho más libre de las exigencias de la T.V.

Para el documental es importante encontrar metáforas. No estoy diciendo que yo haya tenido siempre la suerte de encontrarlas. Pero, para dar un ejemplo, recuerdo un documental brasilero que se llama

Hasta la última gota (Sérgio Rezende, 1980) que se trata de un grupo de gente pobre, en el nordeste de Brasil que ganan su vida vendiendo su sangre semanalmente. Porque no tiene otra manera. Y esta sangre es para venderla a Estados Unidos. Y esa metáfora es bien clara: el imperialismo saca hasta la sangre de los países más pobres. Y esto no se dice directamente en el comentario de la película. La metáfora vale por sí misma...

I.P.: Sé que te gusta mucho la frase de Juan Carlos Avelar: “la realidad es un co-autor” ¿Esto qué significa para la estética del documental?

M.C.: El documentalista tiene que responder a la realidad que tiene frente a la cámara. Tú puedes preparar una filmación. Pero...tiene que responder a lo que pasa frente a la cámara. Y cuando vuelves a la mesa de edición tiene que responder no a lo que tuviste la intención de filmar si no a lo que has podido filmar. Y ahí al interrogar lo que si tienes filmado...de eso sale la edición de tu documental. En ese sentido la realidad es un co-autor. Pero el segundo paso es también importante. No actúa solamente lo que tienes frente a la cámara si no que actúa la cámara también. Especialmente con los nuevos equipos. Puedo filmar tomando distancia y teniendo una relación más íntima con personaje.

Esto refleja otra cosa. En el cine de ficción la dirección del espacio está dirigido por una puesta en escena que incluye el sonido, pero todo está construido. No existe otro espacio salvo lo que has podido construir. En el documental siempre existe el resto del espacio –fuera de campo– en el cual esta posicionada la cámara. En la ficción la película termina, en el documental la película no termina. Quiere decir que un documental nunca está terminado. Uno lo abandona porque hay que poner fin. El final queda abierto a lo q pase después. Ejemplo de esto: *Up* (1964-2012) de Michael Apted, quien filma mismo grupo de gente cada siete años y que es una serie de documentales que no terminan.

I.P.: ¿En qué sentido el cine documental es un *cronotopo*?

M.C.: Voy a hablar sobre esto respecto a la ficción. La idea básica es de Bakhtin. Hay dos elementos: uno es que toda obra de arte dialoga con otras obras, otros textos. Y no necesariamente del mismo tipo, como un documental con otro documental. Puede ser que sea con un libro, una pintura. Funciona cómo los géneros del habla. Siempre se puede plantear cualquier cosa que tú digas... en aspecto de diálogo. Siempre es una respuesta de algo dicho por alguien y que espera una respuesta de otro alguien. La lógica dialógica.

La segunda parte: el género. Me parece que en el cine hay mucha confusión sobre qué es un género. Dice Bakhtin que todo tiene su forma genérica. Y los géneros están en diálogos los unos con los otros. En cine se califica “de género” si tiene una historia típica, un personaje típico, etc.

Mis diferencias son, primero, que personalmente, no confío en las definiciones. En ese sentido sigo a Wittgenstein quien dice que las cosas están relacionadas en términos de juego y relaciones familiares. La característica de estas formas familiares es que “aquí estoy yo” y al lado mío el hijo de mi hermana. Somos la misma familia. Pero puede ser que no compartamos rasgos absolutos. Pero sí compartimos nariz de mi abuelo. Y así son también las obras de arte. Forman familia con una cierta herencia que no es biológica. Si no que siguen y eligen ciertos modelos.

Trasladando esto a la crítica de género resulta algo muy interesante. Y esto me lleva a la idea de Bakhtin del *cronotopo*. No es una relación directa entre ambas ideas. Pero te da una idea de cómo funciona un género. Y recuerda que toda obra de arte es un género.

La palabra *cronotopo* se toma de teoría relatividad. Y tiene que ver con una idea de tiempo-espacio, que no puede tener espacio sin tener tiempo. Ni viceversa.

Y el *cronotopo* indica una cierta relación histórica. Que cambia además. Por que históricamente las cosas cambian. Un ejemplo. El *western*. ¿Cuándo termina el género *western*? Con *The wild bunch* (Sam Peckinpah, 1969), porque al final de este... llegan los tanques blindados y los caballos quedan relegados a segundo plano. Cambia el espacio –tiempo. Después de esto las películas son metafóricamente un *western* pero algo se ha perdido. Todo el concepto del *western* depende de un cierto estadio de desarrollo económico, social de los Estados Unidos, a un cierto espacio-tiempo y que empieza a definirse a comienzos del siglo XIX. Y que se traslada al cine en el momento en que el cine es capaz de llevar una narrativa y se desarrolla. Y pertenece a una zona geográfica y un cierto

tiempo histórico.

Lo interesante de esto es que el género de la película *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) de Brasil es casi un western. Por que comparte ciertos aspectos, cierto concepto de espacio, personajes, caballos...

Esto es más difícil aún de relacionar con el cine documental, por que el documental no tiene nada “puro”, es un género impuro. Yo acabo de decirte que estoy en contra del comentario en off, salvo en documentales científicos....

I.P.: ¿Siempre te molesta el uso de la voz en off?

M.C.: No siempre, hay documentales como los de Joris Ivens que tienen un uso poético. O también me gusta la voz personal, en primera persona. Quiere decir esto en el caso que puedas identificar a un nivel personal quien está hablando. Que no sea la voz de dios. Que reclama entender y saber de todo.

I.P.: Hablemos un poco de tu documental *Detroit, Ruin of a City* (2009) ². Pienso que ejemplifica claramente lo que hablabas sobre crear una metáfora en el documental. Y ahí encontraste una ciudad que es magnífica en términos de eso, espacios, sujetos, historia, archivo, abandono... el paso de de un estadio de producción a otro, es todo una metáfora del capitalismo. Parte del hallazgo en tu documental es el hecho que esta ciudad que fue capital para el Fordismo como modo de producción esté en las condiciones en que está ahora Y también está incorporada la otra idea que comentabas sobre la realidad como co- autor. ¿Cómo fuiste encontrando esta metáfora? ¿Y por qué Detroit?

M.C.: El “por qué” uno nunca lo entiende bien. Vas descubriendo en la medida que vas haciendo. En este caso se trata de lo que acabas de decir. Es el capitalismo, como funciona. En Detroit se suma además el racismo estructural la idea que el sistema paga igual a obreros negros y blancos...pero no permite que ellos vivan juntos. Eso es el Fordismo, con un barrio sólo para los negros...

Por lo mismo representa una cierta etapa del desarrollo capitalista que ya está pasada. Por lo menos en los países superdesarrollados. Es otra cosa si piensas en otras situaciones. Todo el mundo conmemoró a Steve Jobs... pero nadie recuerda que en China en los barrios donde se hacen los MAC hay trabajadores que se suicidan por que no pueden aguantar las condiciones de trabajo. Eso no es ya Fordismo.

I.P.: ¿Cómo fuiste integrando a los personajes? El artista que recicla, por ejemplo...

M.C.: Pasamos tres años haciéndolo. Hice tres viajes. En el primer viaje encontré al tipo que nos condujo por la ciudad. Y también encontré en una segunda visita al artista. En cada etapa yo regresaba, hacía una edición provisional y discutíamos que faltaba... en una conversación yo propuse que planificadores urbanos. La gente en las calles aparece por casualidad. Yo en un momento estaba preocupado por cómo íbamos a lograr el tener la voz de la calle. Pero al momento de salir a la calle era la misma gente la se nos acercaba.

Hay una parte de *El dieciocho Brumario* en que Marx habla de los campesinos y dice “alguien tiene que representarlos”. Llegó un momento en la filmación que pasó esto... que George me dice “pero ellos... ¡quieren ser representados por sí mismos!”. En el momento en que contábamos que filmábamos un documental sobre la ciudad...ellos solos nos empezaron a contar las historias.

Notas

1

Roots of Third Cinema (1983), del que puede verse un fragmento [aquí](#).

2

Puede verse un extracto [aquí](#) y una conversación más extensa de sus autores [aquí](#).

Como citar: Pinto Veas, I. (2012). Michael Chanan, *laFuga*, 14. [Fecha de consulta: 2026-01-28] Disponible en:
<http://2016.lafuga.cl/michael-chanan/590>