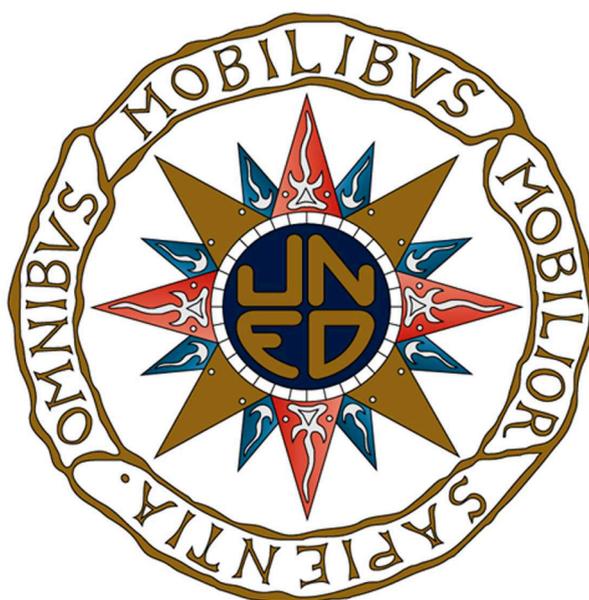


Tesis doctoral 2021

DECONSTRUCCIÓN DE HOLLYWOOD DESDE EL CINE

DE METRAJE ENCONTRADO:

Apropiación, reescrituras, horizontes nuevos



Por César Ustarroz Sarasa

custarroz1@alumno.uned.es

Directora: María Victoria Soto Caba

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA E HISTORIA DEL ARTE Y TERRITORIO:
LOS USOS DE LA IMAGEN

A Cristina, a mamá, a papá y a mi hermana Laura. Tan imprescindibles.

Agradecimientos

Quiero agradecer en primera instancia a mi directora de tesis, María Victoria Soto Caba. Sin ningún titubeo, con cortesía y buena práctica pedagógica ha mostrado desde el comienzo paciencia, comprensión y gran interés hacia este trabajo de tesis, y aunque la distancia y las circunstancias de este último año han malogrado el encuentro en los despachos, he sentido siempre cerca su apoyo gracias a su fácil accesibilidad y la buena predisposición a todas las dudas y preguntas que han ido surgiendo durante estos años. Siempre ha estado ahí, y espero que de aquí en adelante se extienda y nunca se extinga una amistad duradera.

Igualmente, por supuesto, tengo palabras de gratitud hacia a la UNED como institución, más concretamente al Departamento de Historia del Arte, a los coordinadores, a la secretaría por ayudarme en las pequeñas y grandes gestiones, y sobre todo, por brindarme esta oportunidad añorada desde hace tiempo con la que cristalizar este proyecto de tesis como parte de un trayecto de estudios universitarios y dedicación profesional en estrecha relación al objeto de estudio propuesto.

Para finalizar sin alargarme, a todos los cineastas, a las distribuidoras, a los académicos e investigadores que me han facilitado acceso al visionado de los films y con muy buena voluntad han contestado y aclarado sospechas. Si nombro algunos, olvidaré a otros. Ellos saben quiénes son al reconocerse en el texto.

Una obra de arte es exactamente eso, requiere resurrección

—John Cage, *Silencio*.

Dejen al cine ser. Es algo...en desarrollo.

—Stan Brakhage, *Por un arte de la visión*.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- Hipótesis de trabajo e interés del objeto de estudio.
- Propuesta metodológica y estructura de tesis.

PRIMERA PARTE

Apropiación y reescritura en la actividad creadora.

1. **Apropiación cultural: Asimilación y comprensión.**
2. **El patrimonio cultural en la concepción de una obra hipertextual.**
3. **Fundamentos de método para una deconstrucción de la imagen en movimiento.**

SEGUNDA PARTE

Apropiación y uso transformativo de una industria cultural.

4. **Los *virajes* vanguardistas en la reescritura del patrimonio artístico: Hacia una investidura de antecedentes.**
5. **Montaje y desmontaje de la imagen encontrada: Un sentido amplio para la (de)construcción de sentidos.**
6. **Entre la subversión y la devoción: Poéticas de intervención en la revocación y puesta en valor de Hollywood con el cine de metraje encontrado.**

- **BIBLIOGRAFÍA**
- **FILMOGRAFÍA**

INTRODUCCIÓN

Hipótesis de trabajo e interés del objeto de estudio.

Con la intención última de abrir un espacio de reflexión, el presente trabajo aspira a emprender un estudio pormenorizado de efecto comprensivo y no terminante de la apropiación y reescritura del cine de Hollywood en el seno de una obra derivada. A dicha obra derivada, en el ámbito de la imagen en movimiento, la llamaremos cine de metraje encontrado, cine reciclado, cine de segunda mano... Como se verá, maneras distintas de nombrar una relación directa con películas preexistentes, que incorporando sus planos y secuencias a un nuevo enunciado, se reencuentran con ellas para desviarlas y expandirlas hacia posibilidades nuevas de significación. El objetivo prioritario de esta tesis persigue conocer entonces cómo y por qué, con la intervención de imágenes tipificadas por una industria dominante y hegemónica, el cine de metraje encontrado puede erigirse en un instrumento apto para pensar las condiciones de existencia del cine de Hollywood en sus políticas de representación, y aún más sustancial, en estrategia con que extraer diferente sensibilidad de un patrimonio que nos atañe. Por lo demás, esta reconversión nace y medra en el arte de saber aprovecharse de una parte importante de la cultura.

En esta primera instancia ha de anunciarse que esa asimilación y ese desvío cumplen una función transformadora en tanto se ejercen en la rearticulación discursiva de una realidad especulada. Y precisamente en la dimensión derivativa¹ yace implícita una constante: la autorreferencialidad inmediata. ¿Pero cómo se establece esa conversación con lo anterior? ¿Cómo se asimila y altera el patrimonio artístico que son las películas de Hollywood? Interesa un tipo de encuentro que puede dar mucho de sí. En particular, una reescritura de connotaciones deconstructivas que pasa a la acción. Es decir, deconstrucción como *desmontaje no sistemático* de lo consignado en la película/s apropiada/s; de traslación de

¹ El *arte derivativo* o *arte transformativo* implica la transformación, con o sin el permiso de su autor o autores, de una obra protegida por *copyright*. El uso transformativo o derivativo en la apropiación artística busca la “finalidad productiva, emplear de forma diferente la materia que se cita o concederle un propósito diferente.” Pierre N. Leval, “Toward a Fair Use Standard”, en *Harvard Law Review* vol 103, (1990), 1105.

los sentidos palpables que aquellas películas ya poseían; de desvelamiento de los sentidos intangibles que aquellas películas negaban; de restitución (si se da el caso) de lo que una representación dominante ha marginado; y ante todo, deconstrucción como herramienta de refracción estética válida para la creación artística. Esta reformulación creativa, amplia e infinita, referencial y conativa, lo mismo se arroja un desmantelamiento refutador que una entonación afectiva, o por qué no, aplicarse en una luz descubridora que comprenda tonos de ambas perspectivas pues en esta región extensa hay posiciones intermedias, multitud de propósitos y ninguna frontera. He aquí cuanto cabe en poco más de una página como viva muestra de lo que ofrecen estos cines al que los estudia.

Insistimos en que apropiación, deriva y deconstrucción serán los puntos cardinales que orienten este planteamiento hacia la reevaluación crítica de un imaginario muy concreto, concisamente el producido por un sistema de estudios industrializado. Además, se dejará claro que las relaciones del cine de metraje encontrado con la deconstrucción no son insólitas, y aunque se han comentado mucho, creemos que se han esbozado por encima y muy pocas veces de forma específica. ¿Pero cuál es el origen de estas prácticas? ¿En relación a qué genealogías y con qué confluencias son trazados sus rasgos de deriva? Ampliamente diseminado en el entorno académico por William C. Wees, Scott MacDonald, Nicole Brenez, Noël Carroll y Tom Gunning, el concepto *cine de metraje encontrado* (*found footage cinema*) descollará frente a nociones afines² que igualmente detentan, según sean definidos sus matices, un anclaje deontológico con ciertos recursos retóricos y poéticos instituidos por las primeras vanguardias artísticas del siglo XX. Collage, ensamblage, fotomontaje, montaje soviético, arte encontrado... Todos estos linajes se transfieren en sus marcas experimentales al cine de metraje encontrado como

² Tomen el nombre que tomen en calidad de cine de metraje encontrado, cine reciclado, de apropiación, de segunda mano, de archivo o de compilación, estos cines se caracterizan por componer un relato nuevo a partir de imágenes y sonidos originados en otros ámbitos y en otros tiempos. Bien es verdad que destacan por eso. De todos ellos nos interesan los que juegan con la deriva y el desvío en una actividad frecuente que toma imágenes de Hollywood, es decir, fragmentos de películas producidas por un sistema de imagen normalizada que codifica en ideales unos principios de realidad.

arte derivativo o *arte de segundo grado*. ¿De segundo grado? ¿Quiere decir esto que el cine de metraje encontrado es subsidiario de otro? Iremos reparando en ello, que la imagen preexistente es algo de lo que se parte y de ahí proviene una contaminación inevitable. Exista un desplazamiento, una variación o suplantación más o menos radical de significados previos, en estas prácticas de segundo grado se refugian los cines de la deriva porque nos parece son destinatarios de las greguerías con que Gérard Genette señala la posibilidad de conceder una segunda vida a las imágenes. Posibilidades, siempre posibilidades. Al fin y al cabo, la reescritura artística posee un ademán de alternancia y de transfiguración que la caracteriza y que le es inmanente al arte como lo es a la experiencia y el pensamiento: “Todo objeto puede ser transformado, toda manera puede ser imitada, no hay, pues, arte que escape por naturaleza a estos dos modos de derivación que, en literatura, definen la hipertextualidad y que, de modo más general, definen todas las prácticas de arte en segundo grado, o hiperestéticas”³.

Pero esa *propiedad hiperestética* que Genette emparenta con la parodia, aun central, no denota por sí sola la variedad de propuestas con que los cineastas de metraje encontrado tergiversan la imagen de Hollywood. Entonces, ¿prácticas de arte de segundo grado, una denominación más, enésimo dilema? Por supuesto ningún término lo contiene todo. Al no poder sustraernos del semillero de problemáticas que puede ocasionar el uso de un solo concepto para abarcar procederes tan diversos, si se echa mano de una u otra noción será decantándonos por un escrutinio que no desdeñe ni cualidades comunes, ni distinciones fenomenológicas, ni la versatilidad hallada en una modalidad periférica. Y si nos aferramos más de la cuenta a *cine de metraje encontrado* es porque además de ser de uso extendido, creemos tener con este concepto un provecho pragmático. Lo mismo podrían servir una y otra nomenclatura en su cauteloso manejo, bien medidas y pronunciadas, para agrupar en común las diferentes facetas en que se muestra el remontaje de la imagen encontrada. Puesto que son muchas y todas pueden escurrirse a través de singularidades, es necesario recogerlas en un término que reúna aspectos coincidentes. ¿Y cuáles son estos? De nuevo, los que nos hacen decantarnos por cine de metraje encontrado; los que dan imagen nítida de una tradición conectada con las vanguardias históricas; los que tienen transición en la reanudación estética; los que replicando *La Gioconda* de Marcel

³ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989 [1982]), 478.

Duchamp, se revelan en un estallido de operaciones dirigidas a mudar un sentido obsoleto. O a reescribirlo, porque lo escrito, escrito está, pero no por siempre. Así es como saltan las costuras de una representación dominante impresa en formas canónicas y en lecturas de consenso, y ahí, en esa tierra abonada por Duchamp, hunde sus raíces un árbol de muchas ramas, y una de ellas, a la que nos encaramamos aquí, es la que aborda la re-concepción de una obra interrogándola⁴ desde dentro, habitándola: “obrando necesariamente desde el interior”⁵. Ya supone todo esto otro motivo para estudiar las prácticas audiovisuales que reciclan la imagen de Hollywood, no a trechos, como se ha venido haciendo, sino de forma más exhaustiva en un marco donde aunar diferentes metodologías de reevaluación artística.

Estos últimos asertos traen consigo una paradoja que anticipa la cohabitación de dos visiones filosóficas apriorísticamente confrontadas y a la sazón lideradas en el siglo XX por Hans-Georg Gadamer y Jacques Derrida: la hermenéutica contemporánea y la deconstrucción. En cursivas se instalan la piedras angulares de esta posible reunión. De una parte, la deconstrucción derridiana proyectada a partir de una profusa carga de términos como *utilería metodológica* con la que obtener *nuevas sensibilidades o lecturas* de un texto. En fin, una deconstrucción que libera significados desde la apropiación y la *reescritura*, entre otras cosas, de las formas estéticas y narratológicas que una obra cinematográfica imprime a sus imágenes. Por otra parte, la hermenéutica filosófica en cuanto *interpreta* desde una interiorización inquisitiva, y es que a la reescritura del objeto artístico le corresponde una lectura atenta y comprensiva. En fin, una hermenéutica que aprueba Gadamer y suscribe Derrida, y que también serviría —al artista como *intérprete*

⁴ La inscripción y preponderancia de los órdenes filosóficos arriba citados responde a un doble empeño interrogador, probablemente la propiedad más concisa que Derrida haya confesado nunca con respecto a la deconstrucción. Jacques Derrida, “Qu'est-ce que la déconstruction?”, *Le Monde*, 12 octubre 2014 [entrevista no publicada, 1992].

⁵ J. Derrida, *De la gramatología* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1970 [1967]), 32.

de la obra anterior— para explorar (y *comprender*) lo que se encuentra más allá de los enunciados: “la historia que se esconde detrás de los conceptos”⁶.

Como se demostrará, la reescritura de Hollywood desde el cine de metraje encontrado presenta grandes concordancias con los procedimientos deconstructivos al idearse como una suerte de exégesis artística. No menos importante será comprobar en este cine su capacidad para sacar rédito de los sentidos y las intenciones a los que se abre el texto de Hollywood a partir de una actitud comprensiva de sus mitos, alegorías y metáforas, de sus mecanismos formales y narrativos, de las convenciones y paradigmas de representación que los ponen en juego así como de las impresiones que suscitan en los públicos a los que van dirigidos. Progresivamente se irá viendo que con la orquestación de diferentes procesos de reescritura también es posible descubrir lo extra-textual en las formas de un relato por presunción cohesivo y unívoco, en especial, los aspectos oblicuos o residuales, *fallas* o fracturas que no pueden ser relegados a una categoría marginal⁷ pues de su confinamiento y encubrimiento emanan implicaciones que afectan a concepciones de ideología, raza, clase, género o sexualidad. Esto por mencionar una parte, porque mucho es lo que ofrece una película para entender nuestras relaciones con los productos de la cultura, con las fuerzas de poder, con las normas morales, con la tradición... Gestos miméticos que de algún modo tienen que ver con creernos en relación con los demás como individuos y como miembros integrantes de un todo social. Pues en eso mismo consiste la deconstrucción, en examinar de cerca dónde se ejerce un enunciado de cuya lectura deconstructiva se extrae conocimiento nuevo. Dicho desde otro semblante por Michel Foucault: en reconocer, en interpretar libremente un relato, y con ello...

[el] régimen general al que está sometido el estatuto de esos enunciados, la manera en que están institucionalizados, recibidos, empleados, reutilizados, combinados entre sí, el modo según el cual se convierten en objetos de apropiación, en instrumentos para el deseo o el interés, en elementos para una estrategia⁸.

⁶ Hans-Georg Gadamer, *El giro hermenéutico* (Madrid: Cátedra, 1998 [1995]), 12.

⁷ Para Derrida, “[la deconstrucción] comporta predicados que han sido subordinados, excluidos o guardados en reserva por fuerzas y según necesidades que hay que analizar”. J. Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Derrida: Márgenes de la filosofía* (Madrid: Cátedra, 1994 [conferencia, 1971]), 372.

⁸ Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2002 [1969]), 195.

Una estrategia o un diluvio de estrategias son las observadas en el cine de metraje encontrado puesto que dismantelan, desmontan, desvían —pueden hacerlo— las reglas, los trasfondos y las condiciones de existencia de las estructuras donde la imagen alcanza inteligibilidad. Hablamos por tanto de intencionalidades, construcciones y percepciones de unas imágenes que revaluadas en una nueva contingencia se expresan en esa virtud iluminadora e indisoluble de lo que Walter Benjamin entiende por imágenes dialécticas o imágenes alegóricas. Y llegamos a Benjamin, al núcleo de su metodología interpretativa, a donde hoy parece que la crítica de la cultura afluye para explicarse con y desde el archivo.

Es una nota clara que se escucha elevada en todo Benjamin, que con la interpretación de las fuentes de archivo se puede percibir la naturaleza fragmentada del pensamiento a través de un mosaico de alegorías de imágenes. Habrá que perseverar en ello, avanzar que las fuentes del archivo, la expresión histórica, la representación cultural, para Benjamin como para Hegel cobran unas formas, unas apariencias, una imagen fugaz y meteora que si se le despierta tiene fuerza de significación inmediata mayor que ningún otro concepto. Por ello las imágenes dialécticas y las imágenes alegóricas contribuyen al método crítico que atraviesa apariencias y temporalidades. ¿Pero es rupturista una imagen dialéctica? Puede llegar a serlo en su condición de oposición. Para Benjamin de hecho, puede que lo sea cuando una imagen revela el poder que la normaliza aunque en otras está Deleuze, cuando avisa que de la dialéctica podría desprenderse simetría y continuación:

La misma dialéctica prolonga ese juego de prestidigitación. La dialéctica es el arte que nos convida a recuperar propiedades alienadas. Todo retorna al Espíritu, como motor y producto de la dialéctica; o a la conciencia de sí, o incluso al hombre como ser genérico. Pero si nuestras propiedades expresan en sí mismas una vida disminuida y un pensamiento mutilador, ¿de qué nos sirve recuperarlas o llegar a ser su verdadero sujeto?⁹

⁹ Gilles Deleuze, *Nietzsche* (Madrid: Arena libros, 2000 [1965]), 28-29.

A la hora de estudiar unas prácticas artísticas tantas veces caracterizadas por refutar el carácter unívoco de una representación dominante, los estudios filmicos bien se han sabido aprovechar del baluarte filosófico que procede de Benjamin. Diríase que cuando menos lo enarbolan para observar realidades nuevas que se nutren de imágenes viejas. Sin embargo, con la finalidad de establecer analogías entre Benjamin, la deconstrucción y el cine de metraje encontrado, hay que señalar un método de interpretación compartido en las tres partes: una praxis que sea juicio práctico y a la vez reescritura, y también, en cierto modo, que busque en el sentido asimétrico: en la diferencia¹⁰, como pretende la deconstrucción. Ciertamente es que para Benjamin, esas imágenes de antes, por modestas que sean, son contenedoras de las tensiones que las han producido. Fuera del centro, del espacio y del tiempo donde cobraron significación (noción arbitraria todas ellas) esas imágenes se transfiguran en alegoría; es decir, en una imagen que las expone en relación a su verdad y falsedad (convenciones de lo real también). Tributaria de estas ideas, o mejor dicho, de estos métodos, es la imagen alegórica. Con ella se rompen los candados que impone una lectura absoluta de las cosas para así acceder a los traumas históricos con que una representación dominante segrega y manipula mientras trata de resistir en una supuesta incontestabilidad. Más aún: con la imagen alegórica se apunta a otra sensibilidad de la imagen trascendiendo la carga poética que ya poseía.

Aunque sucintamente recogidas en este marco introductorio es de imperativo orden señalar que las referencias a Benjamin son constantes, no solo en el desarrollo de esta tesis, sino en gran parte de la bibliografía consultada que gravita en torno a los usos del archivo en las prácticas audiovisuales, y con mayor énfasis, acerca del rol del autor como productor/colector de alegorías con las que aprehender *una realidad*. Una realidad distinta, tal vez, de la realidad oficial, pues esta, aquella y la de fuera, todas se fundan en una representación especulada producto de un arbitrio ideológico. Y ese arbitrio ya comienza a mediatizarlas con un referencial y por medio de unas posibilidades de enunciación, unas reglas, unos códigos, un origen y un contexto a los que se une, y de los que descende, y de los que se separa poco más o menos la imagen construida del mundo. Propósitos profundos que se hace necesario comprender desde la distancia crítica y las particularidades de un nuevo espacio de recepción, en este caso desde cines que interpelan formas anteriores para inclinarse hacia realidades imaginarias. Pero como decimos, no nos

¹⁰ Progresivamente se ahondará en todo lo que connota esa diferencia según Derrida.

vamos a detener en Benjamin, queremos ir más allá para actualizar su metodología a otras problemáticas y a otros cauces del saber, entrar paso a paso en distintas posiciones de interpretación hasta llegar a la esencia del cine de metraje encontrado realizado a partir de la imagen de Hollywood. Quizá esta reescritura en la que nos fijamos no es muy diferente de lo que promueve Benjamin. Precisamente porque cine encontrado y deconstrucción convienen en una re-entonación: la de un cineasta que juega con citas, que filma sin cámara conjugando imágenes rodadas por otros.

Partir de Benjamin para llegar a Derrida. Este recorrido que seguimos ni es el único itinerario posible, ni es evolución, ni revolución, ni tiene en la deconstrucción la última frontera. Quién mejor que Catherine Russell para afirmar que no hay que olvidarse de Benjamin todavía. Vuelve siempre Russell a ese lecho filosófico en un prolífico trabajo académico que pivota sobre los usos de la imagen en las prácticas audiovisuales. Desde la perspectiva de Benjamin las enfoca, las ve como estrategias de creación que hacen despertar el archivo a través de una arqueología de los medios basada en la apropiación como reconversión enunciativa, porque para Russell: “la apropiación es, de hecho, una cuestión de traducir de un medio a otro, ya sea del soporte fílmico al videográfico, del analógico al digital, de lo narrativo a lo no-narrativo, de la realidad ficcionada al documental, del archivo al collage, del video a la instalación, y así sucesivamente”¹¹.

En la elaboración de un trabajo interdisciplinar, esta tesis partirá de un primer estadio que considerará entre otros grandes benefactores las aportaciones de Walter Benjamin, Jacques Derrida, Hans-George Gadamer, Roland Barthes, Julia Kristeva, Michel Foucault, Jacques Aumont, Guy Debord, Jean Baudrillard, Umberto Eco, Gérard Genette y Jean-Luc Godard a todo un edificio teórico que reflexiona sobre la interpretación de la herencia cultural y la re-significación de la misma en una obra compuesta de fragmentos

¹¹ Catherine Russell, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices* (Durham, NC: Duke University Press, 2018), 219.

de otras. Las palabras de estos y otros autores serán capitales para valorar el cine de metraje encontrado, y de forma expresa, el cine realizado parcial o exclusivamente de films de ficción entendidos estos como documento de la cultura aunque esté concebido por el sistema de estudios hollywoodense, aunque sea “objeto fabricado o producido en masa, surgido de las artes populares, más que como *expresión personal individual*”¹². Y es que el cine de Hollywood, como medio de comunicación y como medio de expresión sensible, como todo arte de alcance masivo cumple esa función estética que Gianni Vattimo describe deudora de “consenso, instauración e intensificación de un lenguaje común en lo social”¹³.

Dicho sin ambages y cruzando el umbral de lo especulativo, a continuación un ejemplo carismático que lo mismo socava que reverencia todo lo que de bueno y malo ofrece el cine comercial. Aquí mismo, en la introducción, para no dejar en palabras huecas todo lo anterior, vamos a darle un lugar primordial a una película con la que comenzar a entender por dónde se bifurcan los caminos por los que transcurrimos. Por esto elegimos *Rose Hobart*. ¿Podía ser otra? No arroja duda que *Rose Hobart*, creada por Joseph Cornell en 1936, también reescribe, también deconstruye, también lleva a nuevos horizontes una película de Hollywood que hoy vemos repleta de tópicos donde una mujer es forzada por una culpa de felonía a resolver su destino entre desaires y pretensiones de hombres que la rechazan y hombres que la desean. Este melodrama de enredos de cuyas imágenes se apropia Cornell es *East of Borneo* (George Melford, 1931). Pero nada de aquella trama seducía en *East of Borneo* sin la colaboración de una atmósfera opresiva —más que pintoresca a juzgar por la crítica de la época¹⁴— para excitar a la audiencia trasladando un conflicto de celos a una isla malaya ornamentada de fauna salvaje, príncipes despóticos y la furia de un volcán rugiente. ¿Qué quiere hacer con esto Cornell? Lleva lejos lo expresado en superficie, lo que viene a ser crear algo nuevo a partir de lo anterior y a la espalda de un primer enunciado, es decir, desencadenar significados distintos a partir de

¹² Susan Sontag, “Una cultura y la nueva sensibilidad”, en *Contra la interpretación y otros ensayos* (Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial, 1961 [2007]), 378.

¹³ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna* (Barcelona: Gedisa, 1987 [1985]), 52.

¹⁴ Sobre esta crítica favorable hacia *East of Borneo*: Cf. Mordaunt Hall, “The Screen”, *The New York Times* (Septiembre, 1931). Disponible en:

<<https://www.nytimes.com/1931/09/26/archives/the-screen.html>>

East of Borneo, respirarla bajo su mar de imágenes donde se encuentran sentidos en abundancia de matices.

Producida por los estudios Universal y protagonizada por Rose Hobart y Charles Bickford, *East of Borneo* es, dicho llanamente, un producto de entretenimiento que desde luego hay que situar en su siglo para comprender por qué Cornell no se siente cómodo bajo su pabellón de preceptos sociales. Hay que aproximarse a esa relación de encuentro y desencuentro con los objetos de la cultura para emplazar *Rose Hobart* en la dimensión amplia que es la obra escultórica y pictórica de Cornell. En la confluencia de estas disciplinas (entre el arte del collage y el arte del ensamblaje); en la yuxtaposición de materiales dispares por medio del montaje; en la liberación de las imágenes de su primer contexto; en transformar con los motivos que un espectador siente en su singularidad... En todas y cada una de estas actuaciones convergen unas ganancias creativas que instan a Cornell a saltar al cine para trabajar con metraje encontrado. Y esta habitación de la cultura material no escamotea trasfondos. Las especulaciones irresueltas en la moral y la psicología que subyacen bajo el apego hacia otra realidad, la necesidad de encontrarse aunque sea en los bordes fantásticos de lo real, el proyecto imposible de abandonar este mundo; bueno es conocer estas fracturas de antemano para entender por qué alguien como Cornell elige *East of Borneo* para expresarse. Se elige la aventura de una mujer en combate tenaz contra la adversidad. A partir de ese ideal, una pátina nueva comienza a sobrepintarse en *East of Borneo*. ¿Con qué fin? Huir de una narrativa fija y de una forma de representar las cosas, eso lo primero. Después, se puede empezar a pensar que *East of Borneo* está empachada de ideología colonial y sentimientos de folletín aunque se sostengan en convenciones sociales lo mismo que en unos estándares de gramática cinematográfica tenidos por modélicos. La transformación de *East of Borneo*: el aporte de color (que ya es sensación); la alteración del tiempo (que ya es convención); el borrado de todas sus líneas de diálogo (prescindiendo de explicación); la inyección de una musicalidad distinta (arreglo de armonías nuevas); todo eso... son transgresión de lo dado, y saber también, que se trata de una transfiguración de códigos y de valores en una ambigüedad de formas, ideas libres que vendrán a replegarse en un cine de posibilidades abiertas: en *Rose Hobart*.

De *East of Borneo* Cornell solo tiene ojos para Rose y de Rose quiere extraer su más valiosa carga, la más evocativa, la que se desprende de plomada. Solo esos planos donde

Rose brilla en solitario le sirven a Cornell. Por eso los aísla del resto, los reajusta harmónicamente¹⁵ como si de fantasmagorías inaprensibles se tratara, ya sin trama, ya sin estructura, ya sin prejuicios que los sujeten a una historia anodina. Por de pronto, Rose escapa de su antiguo continente. Apreciamos a la protagonista en una autenticidad de esencias, aquellas con las que se recrea un deseo fetichista que posa al sabor de una monomanía compartida con el público. Así es como se pinta con otros tintes un ideal etéreo mecido por los aspectos biográficos de las estrellas de cine, por el aura de feminidad moldeado por el *star system* cinematográfico, por una idealización que estaciona a Cornell como espectador y como artista ante un espejo que devuelve una identidad añorada. La veneración hacia los espectros que habitan la pantalla, ¿no conduce esto a la desmitificación del ídolo efímero? Parece algo verosímil, ponerlo todo en rima con una epifanía de representaciones, para Baudrillard, algo reservado a los iconólatras: “los espíritus más modernos, los más aventureros, ya que tras la fe en un Dios posado en el espejo de las imágenes, estaban representando la muerte de este Dios y su desaparición¹⁶”.

El remontaje de *East of Borneo* en la contextura de *Rose Hobart* evidencia la afinidad de Cornell con el dadaísmo y el surrealismo en la incorporación de un objeto manufacturado —una película— a un nuevo marco enunciativo —una nueva película—. En ese enclave revitalizador es donde adquiere *Rose Hobart* una doble faceta discrepante e ilusoria. Para llegar a ese movimiento renovador que se desvía de la narración primordial, se nutre Cornell de lo que todo artista toma. Y ese tomar para sí es legítimo pues no reporta otro beneficio que saciar con probidad una cinefilia que caracteriza la actividad de Cornell como coleccionista y archivista de vestigios del pasado, de eso que Edmund Husserl distingue como los “fenómenos trascendentalmente reducidos”¹⁷ con los que se construye la esencia pura de las cosas. Añadir que junto a *Rose Hobart*, también otras obras de Cornell se fundan en una metamorfosis de reminiscencias, como *Jack’s Dream* (1938) o la trilogía *The Midnight Party* (1938-1940). He ahí, en este conjunto, el resultado de una

¹⁵ Este *ajuste*, para Derrida es “ajustar a medida, *al número*, en términos de adecuación, de reapropiación, de retribución, de identificación, de readaptación de la parte al todo, de atadura simbólica, de restitución, toda la problemática del sujeto, de la ley y del fetiche, en sus *formas* hoy disponibles [...]”. J. Derrida, *La verdad en pintura* (Buenos Aires: Paidós, 2005 [1978]), 371.

¹⁶ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Kairós, 1978 [1977]), 12.

¹⁷ Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1949 [1913]), 10.

mirada transformadora que disocia primero y congrega después, de una mirada que reelabora artefactos de la cultura. Los films de Cornell invitan a repensar la relación con la imagen, y lo hacen por medio de diversas estrategias consagradas al *mirar de cerca* que Henri Bergson relaciona con la intuición¹⁸, con una apreciación sensorial que interroga desde un arte disyuntivo de lo anterior y al mismo tiempo cosechador de lecturas inéditas.

Las obras de metraje encontrado realizadas con fragmentos del cine de Hollywood son amalgama de imágenes preexistentes, pero es que además, hay que persuadirse de que juegan a transformarlas en múltiples formas. Primeramente, en sus condiciones de significación porque se intervienen elementos de un producto mediático que sustraídos de su ficción adquieren acento distinto con una significación entonada de reflexividad. Así se entabla diálogo con todo un cuerpo de citas, y con nuevas posibilidades de significación, y con todos los públicos posibles a los que una imagen-mosaico resultante, hipertextual por excelencia, habla, escribe y comunica.

Cine de metraje encontrado: cines de re-concepciones que desintegran y renuevan en un proceso entrópico muy propio del arte contemporáneo. ¿Lo podemos llamar también un impulso o una fiebre por el archivo?¹⁹ Perfectamente, cuando menos para explicar la fascinación romántica que Cornell siente por construir desde los restos y retratar un ideal de belleza que subsiste en los detritus de la cultura. Por todas estas cosas se ve en Cornell un buen preludio a la apropiación y remezcla del archivo²⁰, un antecedente que reverbera en la era digital como estrategia creativa por la que se inclinan un gran número de disciplinas artísticas en el siglo XX, de forma institucionalizada a partir de los años

¹⁸ La filosofía vitalista de Bergson actúa de faro del simbolismo en el arte concibiendo las imágenes como un espacio-tiempo donde sujeto y objeto se encuentran, allí donde al inconsciente se llega por medio de la intuición y la introspección. Henri Bergson, *Obras escogidas. La evolución creadora* (México DF: Aguilar, 1963), 591.

¹⁹ En referencia a Derrida (*Mal de archivo: Una impresión Freudiana*) y Hal Foster (“An Archival Impulse”).

²⁰ Alrededor de esta idea gira el estudio de Michael Pigott sobre la influencia de Cornell en las prácticas audiovisuales contemporáneas. M. Pigott, *Joseph Cornell Vs. Cinema* (London: Bloomsbury, 2013).

setenta²¹, y de manera formidablemente profusa a partir de los noventa²². En este nuevo marco, los usos del patrimonio cinematográfico han experimentado un favor y un crecimiento exponencial gracias a la distribución y adquisición de películas en soportes electromagnéticos y digitales, su descarga por medio de plataformas virtuales, la copia o *ripeo* con todo tipo de tecnologías que al mismo tiempo sirven de almacén, e incluso con la disponibilidad de fondos fílmicos, públicos y privados con los que diferentes instituciones y filmotecas amparan la expectativa de conceder una segunda vida al archivo audiovisual²³. Es decir, nuevas posibilidades de significación y de construir sentidos nuevos a partir de la cultura material; es decir, perdurabilidad, oportunidad de crear una cultura descentralizada de todos y para todos. Seguramente es poco vigoroso y muy atenuado, pero el progresivo desbloqueo de la imagen cinemática que hasta no tan poco preservaban con gran celo las instituciones, delata que estamos ante una realidad tan clara que escuece a los ojos: que no se puede poner límites a un empuje creador que husmea en el interior de las cosas; que hay quien no se conforma con aceptarlas como vienen; que con toda lógica el patrimonio artístico está para ser interrogado, y en esa vena inquisitiva, para ser repensado y reescrito en todas las entonaciones posibles.

Pero no siempre las obras audiovisuales que utilizan el patrimonio fílmico como fuente de archivo acometen una deconstrucción crítica que estimula la autorreferencialidad y la potenciación de una estimación reflexiva con los que todos esos materiales apropiados son llevados a la consciencia y al cuestionamiento profundo. Aunque la selección de fuentes obedezca a una toma de decisiones, el montaje de imágenes apropiadas puede tener un fin meramente ilustrativo, duplicador del discurso verbal, afirmador y

²¹ David Evans reivindica Pictures (muestra celebrada en la galería Artists Space de New York en 1977) “como exhibición histórica que generalizó un arte basado en la posesión, normalmente sin consentimiento, de imágenes y artefactos ajenos”. David Evans, ed., “Introduction//Seven Types of Appropriation”, en *Documents of Contemporary Art: Appropriation* (London: Whitechapel Gallery, 2009), 12.

²² Bourriaud maneja el término *postproducción* para describir un fenómeno en auge: “desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen [sic] o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles”. Nicolas Bourriaud, *Postproducción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007), 7.

²³ A tenor de este reconocimiento, el Instituto Cinematográfico EYE Museum de Amsterdam cede desde 1990 una estimable colección de películas para este propósito. Peter Delpout, Péter Forgács, Gustav Deutsch, Vincent Monnickendam, Fiona Tan, Kees Hin o Jan Bot son algunos de los cineastas y artistas visuales beneficiados de este catálogo fílmico.

dependiente de un hilo narrativo lineal y causal que frecuentemente desdeña tanto las relaciones asociativas con las imágenes recobradas como la intención de buscar en ellas y con ellas significados nuevos. Hay que dejar hablar a las imágenes dentro del nuevo contexto. Si no se entiende así, se renuncia muy fácil a un movimiento de crecimiento, lo que conlleva confiárselo todo a una voz que justifica, que culpa y esculpa, que expone y explica, que solo se sirve de las imágenes para redundar en lo ya dicho. Las regiones del cine de metraje encontrado sobre las que se medita en esta tesis, como mínimo precisan arrogarse un valor añadido de carácter cualitativo que internalizando ese metraje apropiado lo cuestione en sus posibilidades de significación. Por supuesto, arrancar una imagen de su contexto, para el cine de metraje encontrado es algo que solo se justifica en términos de reescritura creativa. Por este motivo nos inclinamos a creer que esta operación deconstructiva tiene una singularidad fáctica muy particular e imaginativa, compatible con aquello que Harold Bloom remarca como una toma de conciencia e intenciones diversas a tomar respecto a lo anterior: “Tal postura es una forma de deliberación, pero puede operar en muchos niveles de conciencia, y con muchos matices de negación o de admisión”²⁴. Es por esto que las imágenes de las que se nutre un cine de segunda mano deben distanciarse de sus primordiales por medio de giros semánticos, de desvíos o reubicaciones de significación que si bien son remisivos, lo mismo se proyectan hacia direcciones refutatorias que hacia una celebración, pues las dos diseccionan. Este anhelo de reconversión crítica es activo y se activa alterando el orden de las imágenes, agregando elementos a la banda visual y sonora, sustituyéndolos por otros de cosecha propia o los que provengan de otras fuentes poniendo los unos con los otros en relación. Y así y todo, en el proceso de remontaje puede aportarse comentario y reflexión desde la voz en off; intervenir el soporte filmico o videográfico (re-fotografiado, rotoscopiado, coloreado, perforación, rayado, transformación química...); manipularse el tiempo con el reverso, el acelerado o el ralentizado... Se puede hacer eso y mucho más distorsionando, desviando, reescribiendo y transformando en la parte o en el todo a partir de una actividad formal y narratológica que fomenta la re-significación. De estos modos se pervierte el sentido original de las imágenes apropiadas, bien desde una denostación crítica que las refuten o desde una práctica piadosa que explore y ensanche las sensibilidades artísticas que esas imágenes ya contenían.

²⁴ Harold Bloom, “La desintegración de la forma”, en *Deconstrucción y crítica* (Madrid: Siglo XXI, 2010 [1979]), 29.

Ahora bien, para quienes estiman que la apropiación y deconstrucción del patrimonio audiovisual supone un ultraje moral o un acto criminal que pone en peligro el estatus y la explotación lucrativa de la obra de arte original, conviene tener presente que tales usos transformativos tan solo amenazan los parámetros discursivos que una representación construida ha dejado fuera, o no ha contemplado, o ha eliminado de unas posibilidades de significación. El ataque reflexivo, cuando este se produce, se consume en el reino de las ideas a través de una instrumentalización del archivo que promueve tanto la experiencia sensorial como la reflexión histórica. Lo recalca Bourriaud: “en esta nueva forma de cultura que podríamos calificar de cultura del uso o cultura de la actividad, la obra de arte funciona como la terminación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que continuaría y re-interpretaría los relatos anteriores”²⁵. No puede olvidarse sin embargo que las películas de Hollywood y muchos de los elementos que las componen están protegidos por leyes, prescripciones temporales, enmiendas sociales y derogaciones morales. Todas ellas a su vez sujetas a interpretación. La constancia que se dejará de estos preceptos y de la controversia que detonan no nos interesa resolverla en esta tesis. Toda regla que regula y que cambia con el tiempo y sobre la que por otro lado no existe unanimidad, nos parece demasiado exigua para con ella descifrar y comentar en pulcritud de detalles cada uno de los dictados normativos y técnicos que se ocupan de legitimar o deslegitimar la apropiación artística como parte indisoluble del proceso creativo. Y esta última consubstancialidad es la que nos importa describir y dotar de mayor argumento, cosa que haremos. Es por ello que este trabajo no redundará de forma minuciosa en los aspectos éticos y legales que conciernen a la reutilización del patrimonio artístico en la actividad creadora. No entraremos a valorar el impacto económico del cine de metraje encontrado sobre la explotación de la obra original apropiada porque ese impacto es igual a cero. Esta negativa por la que optamos sirve para defender la renuncia a un debate espiralado y extenuante que se desenvuelve en un espacio de intereses opuestos y posiciones inamovibles. Júzguese el plagio como movimiento extremo. ¿Acaso huérfano de plagios en sus estribillos, literarios, musicales y cinematográficos, no palidece la obra de Bob Dylan, y con ella, el fulgor lírico de todo un siglo? ¿No se orgullece Jean Renoir cuando a los cuatro vientos clama haberle robado líneas de diálogo a Émile Zola? ¿A qué nuevas profundidades miran los personajes de Millet repintados por

²⁵ N. Bourriaud, *Postproducción, op. cit.*, 16.

Dalí? ¿Y si el plagio, como pregonaba Lautréamont, también es necesario?²⁶ Cabría suponer que sí, que un arte multicéntrico que no restringe su expresión se resuelve en muchas combinaciones, en infinidad de pastiches y relatos, en apropiaciones, préstamos y citas no siempre referenciados. Y esto, como bien lo verbalizaba Eugeni Bonet, buen conocedor y divulgador de estas prácticas, llevaría a: “todos aquellos artistas que reivindicaban su derecho a sobrevolar el entorno entero de la realidad contemporánea, incluyendo, como un relieve más del terreno, todas las fuentes mediáticas, por considerar que las imágenes que de ahí manan son hoy de *dominio público*”²⁷.

²⁶ “El plagio es necesario. Está implícito en el progreso. Sigue de cerca la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por la idea justa”. Isidore L. Ducasse «Lautréamont», *Obras completas - Poésies II* (Buenos Aires: Argonauta, 2014 [1870]), 283.

²⁷ Eugeni Bonet, “La apropiación es robo”, en *Desmontaje: Film, Video/Apropiación, Reciclaje* (Valencia: IVAM, 1993), 18.

Propuesta metodológica y estructura de tesis.

En primer lugar partiremos de la máxima que percibe el cine como escritura o sistema semiótico, asunción que se afianza en las metodologías que llevan la deconstrucción a los estudios fílmicos. Este exponente se argumentará en el tercer capítulo, y a favor de esta viabilidad remamos expresamente antes y después de llegar a él, ya que el cine de metraje encontrado realizado a partir de películas de Hollywood, por reflexionar sobre elementos propios del lenguaje cinematográfico, por querer leer detrás y a través de los entramados de significación, por deshacer y rehacer la gramática del cine narrativo, por todo eso y mucho más que es deconstruir la imagen de antes para llevarla lejos en su lectura, el cine de metraje encontrado deja en evidencia hasta dónde alcanza la significación. Algo interminable: la interpretación en un discurso que no se extingue nunca. No se acaba, ni en las relaciones que tenemos con una película en el tiempo, ni en las condiciones de recepción que nos hacen verla diferente, ni tampoco se agota en las posibilidades de sentido a las que una película se abre desde obras que recogen y ponen en juego las normas sociales que pre-configuran el texto fílmico como expresión de lo social. El lenguaje sobre el que se asientan las películas no es inamovible, más bien dinámico y dependiente de otras estructuras de pensamiento, lógicas y simbólicas. Por esto más que nada, y partiendo de la apropiación, las películas de Hollywood son susceptibles de reescribirse en las convenciones, en las formas estéticas y en los códigos narratológicos, ya que “no es el lenguaje mismo lo que manejamos, sino [...] una cierta representación del lenguaje”²⁸.

En mayor o menor sintonía con el fértil terreno que viene a ensanchar desde hace décadas el conocimiento teórico del cine de metraje encontrado en sus tradiciones y distinciones, y observando la vigencia que estas prácticas toman en la actualidad —a destacar las proporciones de una comunidad de practicantes que desde los noventa cuentan con la coartada del entorno académico—, este proyecto quiere ofrecer una visión profunda de lo que consideramos todavía no se ha escrito suficiente. Bien puede comprobarse que esto es así, que no se ha publicado ningún trabajo específico sobre tema tan conceptivo ni tenemos constancia de que la misma especificidad haya sido enfrentada desde una tesis de doctorado. Ha de ser esto razón de sobra que incite a conocer el cine que se apropia de películas distribuidas masivamente para verlo como *arte de resistencia* o en cualquier otra

²⁸ Tzvetan Todorov, *Literatura y significación* (Barcelona: Planeta, 1971 [1967]), 15.

de sus existencias de apreciación estética que no esconden su veneración por el cine de Hollywood. Por consiguiente, sin perder de vista la circunscripción histórica en la que se resuelven las prácticas audiovisuales que pertrechan el desmontaje y remontaje del archivo, y valorándose la evolución de las mismas en distintos soportes tecnológicos, es preciso subrayar la dificultad en delimitar una intervención excepcionalmente diversa.

Las prácticas que aquí estudiamos son capaces de concebir grados de ficcionalización y grados de experimentación antinómicos en el tratamiento de imágenes y sonidos apropiados. Esta combinatoria amplia, en tanto que niega o estima representaciones anteriores, no constituye un dualismo de disposiciones contrarias. Al contrario, puede destilarse de forma ambivalente: bien con la impugnación de los códigos, de los gestos físicos y psicológicos, de los arquetipos y convenciones sociales que median en los procesos de significación de los films de Hollywood (las *reglas* o contextos de formación que regulan sus discursos, por ejemplo), bien desde una crítica creativa que se desprende de la apreciación de todos estos mismos componentes. Esta posición última nos da un claro guiño a los acercamientos que Susan Sontag cubre en sus ensayos, es decir, *a favor* de deconstrucciones que no se ciñen exclusivamente a la explicación del contenido. Y es que el cine de metraje encontrado, de igual manera, permite reconcebir el patrimonio artístico arrogándose su *pathos*, por lo que también se propone reconocer el valor de las películas de Hollywood como experiencias imaginarias que exponen una “forma o estilo de conocer algo, mejor que conocimiento de algo (como un hecho o un juicio moral) en sí mismo”²⁹. Consecuentemente no vamos a ordenar las partes a propósito de ninguna tendencia que redunde en una suerte separadora. Ahí perdería pie el planteamiento que proponemos y gran imprudencia sería partir de esa división para precintar obras que pueden hacer esto, aquello o mucho al mismo tiempo, lo cual es casi siempre. Esa doble actitud (tantas veces indiferenciada) conforma la dilatada horquilla a la que remitirá esta tesis intentando compensar la rigidez que supone basarlo todo en clasificaciones. La clasificación de Wees, para ser concisos, porque establece categorías de intervención atendiendo al grado de manipulación que se ejerce en el montaje de materiales reciclados. Caso igual pero de aspiración más modesta y mejor matizada ocurre con los principales usos del metraje encontrado ideados por Nicole Brenez cuando habla de cinco tipos

²⁹ Susan Sontag, “Sobre el estilo”, en *Contra la interpretación y otros ensayos* (Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial, 2007 [1961]), 37.

descritos como elegíaco, crítico, estructural, materiológico y analítico³⁰. La promulgación de estas prescripciones, a nuestro juicio, pone estrecha faja a la significación de películas que tantas cosas pueden contar. Para que conste de primeras, negamos las ortodoxias que no cuidan mucho lo que nos parece importante y que es la existencia de flexibilidades y entrecruzamientos, ya no digamos el deseo de los cineastas de no ser etiquetados. Sus creaciones no pueden ser vaciadas en un molde, ni en tres, ni en cinco; o a fin de generalizar, en un género (el error más común).

Las taxonomías pueden tener su utilidad, naturalmente, y siquiera en Wees y Brenez nacen de una intención didáctica. Pero limitan. Por esto, la razón de peso que nos mueve, en un gesto simpático con la filosofía de Derrida (también con Michel Foucault), no pretende derribar todas las clasificaciones (aunque sí la de Wees, y sin ensañamiento se darán los porqués en el quinto capítulo); más bien limar los barrotes que impone la aplicación de criterios o sistemas normativos. Por eso preferimos metodologías acordes con interpretaciones que no cierran posibilidades y que vienen a disponerse a una deconstrucción de raíz heideggeriana (*Destruktion*)³¹ que abarca las bifurcaciones de un proceder imposible de compartimentar. Además hay que reconocerse en inferioridad. La comparación erudita con Wees y Brenez siempre se saldrá con déficit. Nos contentamos con defender que el método por el que apostamos no es un movimiento retrógrado de ida y vuelta ni se pierde en un laberinto de indeterminación. Nuestra aproximación se justifica en la necesidad de no amojonar territorios pues afrontamos prácticas híbridas, excéntricas, de cualidades transferibles que por cierto están caracterizadas por no explicar las imágenes sino por *explicarse dentro* de ellas para hacernos ver sus *afueras* en los incuestionables de una representación dominante.

Si este trabajo transcurre trenzando y destrenzando ideas, repitiendo mucho las cosas con otras palabras y desde muchos puntos de vista, es porque también nos hemos dado cuenta que no podemos dejar abandonada una materia sin volver tras sus huellas para retomarla, darle vueltas y revueltas para así verla desde otro ángulo en diferentes capítulos a la vez y

³⁰ Nicole Brenez, "Cartographie du Found Footage", *Exploding*, núm. especial *Ken Jacobs. Tom, Tom, The Piper's Son* (Paris: Exploding/Re:voir, 2000): 99.

³¹ Proverbial es la tarea cuestionadora que Martin Heidegger emprendió contra la metafísica tradicional o las verdades ontológicas derivadas de pensar el ser como ente determinado por el tiempo histórico.

a la luz de distintos ejemplos: sea la condición hipertextual que define el cine de metraje encontrado; sea observando sus propiedades como arte del comentario; sea sobrevolando la atribución artística o cualquier otra problemática que se quiera atender. Lo mismo para los ejemplos convocados a fin de acodar este o aquél apartado. Los films reseñados traen consigo sentidos que caben en muchos recintos. Por ello entendimos que una visión epistémica como la que se ofrece en el primer bloque nada podía decir de las propiedades fenomenológicas de la obras de cine de metraje encontrado si estas no se entreveraban de manera orgánica con otras examinaciones llevadas a cabo en el segundo bloque. Esa virtud transversal de la estructura tendrá que concretar sin embargo los horizontes a los que se abre el cine de metraje encontrado realizado con la imagen de Hollywood, reseñar esos ejemplos, referirlos con un mínimo de penetración aun a riesgo de elegir mal en alguna parte. Eso haremos, pero léase aquí la voluntad de no favorecer un precipitado de obras o la intención de disponerlas a bocajarro. Preferimos traerlas a colación buscando en la heterogeneidad un mínimo de representatividad, pero sobre todo comprendiendo las posibilidades que surgen de entablar diálogo con las películas de las que se surten.

No podrá pasarse por alto en estas madrugadoras instancias que *Screen/Play* se alza como uno de los principales bastidores que inspiraron esta investigación al importar con rigor metodológico el pensamiento de Derrida a los estudios filmicos —entrada que demuestra la estrecha vinculación entre la deconstrucción y los principios rectores del cine de metraje encontrado—. Ahora bien, subrayamos esa inspiración, pero no debe inferirse la sujeción a un dogma de fe. No sería deseable en deferencia al relativismo filosófico de Derrida por lo que, para adquirir diferentes impresiones, pronto se abandonó esta primera lanzadera recibiendo otros planteamientos si acaso lejanos de lo que en su día se planteó con *Screen/Play* en la cabeza. Hemos ido comprendiendo, a veces a trompicones, que este proceso de exploración (de aprendizaje sea dicho) no podía fiarse a una sola carta de navegación y así se hará denotar al traer autores de distinto tiempo que pueden avenirse a la comprensión del cine de metraje encontrado realizado con películas de Hollywood. Lo mismo sirve la lectura deconstructiva de *instrumento madre* como resultan útiles otros métodos y conceptos exteriores que pueden correr paralelos. No tienen porque excluirse

cuando en ellos se habla de reescritura, de *dialogismo*, de imágenes alegóricas, de arte del comentario o de arte de segundo grado. Así las cosas, son muchas las premisas a cumplir, pero ni esta tesis se pone como objetivo instaurar nuevos conceptos, como tampoco se promoverán nuevas taxonomías. Por contra se comentarán algunas de las existentes y se pondrán en duda o se estimará su provecho, si procede, a través de escogidas remisiones bibliográficas a la par que se espera levantar controversias y contrapartidas que enderecen o echen por tierra cada una de estas líneas.

Pero seguimos estando en deuda. Cuando Brunette y Willis cuestionan en *Screen/Play* las deficiencias que surgen de la “posibilidad de describir con exactitud diferentes tipos de *totalidades*”³², estén contenidas en un vocablo, en periodizaciones o clasificaciones, lo que intentan es prevenir del peligro de definir en términos absolutos tanto el cine clásico de Hollywood como los géneros cinematográficos: una “operación que frecuentemente margina lo «que carece de importancia»”³³, es decir, lo que queda fuera de los contornos de la norma. Para lo sucesivo, en virtud de las diferentes convenciones nominativas que se les ha dado y bajo la pujanza de un uso frecuente, *cine de metraje encontrado* y *cine de Hollywood* funcionarán como términos pragmáticos antes de que sus accidentalidades acaben siendo reveladas. Donde el primero se despliega como paraguas fenomenológico de prácticas adyacentes en la reutilización y tratamiento transformativo de imágenes y sonidos apropiados, *cine de Hollywood* se empleará para acotar el escrutinio a películas producidas por un sistema de estudios localizado en un contexto geográfico muy específico.

Decíamos también que lejos de una aproximación radical al cine de metraje encontrado, se promueve el establecimiento de una investigación congruente con las estrategias de lectura y deconstrucción formuladas por Gadamer y Derrida. A fin de obtener una validación de esta correlación, se diseñará en el primer bloque un marco teórico donde entrarán en juego los préstamos que se reciben de la terminología derridiana (*iteración* o repetición, *différance*, *archiescritura*, suplemento, huella, inscripción, contaminación, firma, diseminación...) y de la hermenéutica de Gadamer (comprensión e interiorización en la lectura, ponderación de la temporalidad, elusión de prejuicios, intersubjetividad en el

³² Peter Brunette & David Willis, *Screen/Play: Derrida and Film Theory* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1989), 33.

³³ *Ibidem*, 34.

diálogo intertextual...). Los vamos a utilizar como conceptos nómadas, a la manera de Foucault, y como aquél, como *caja de herramientas* o instrumental conjunto con el que operar sobre los artefactos de la cultura y sus formaciones discursivas³⁴.

De forma continuada y oportunamente detallada en los tres últimos capítulos de la tesis (segundo bloque), se hablará de la autorreferencialidad. Investida de un *efecto retorno* y de reciprocidad estética, esta característica es quizá una de las condiciones que mejor explica la idiosincrasia del cine de metraje encontrado cuando emprende la apropiación y re-significación de productos culturales emitidos por un medio de alcance masivo, y es que, “recordándonos que estamos viendo imágenes producidas y difundidas por los medios de comunicación, los films de metraje encontrado abren la puerta a una examinación crítica de los métodos y motivos que subyacen al uso de las imágenes.”³⁵ Luego, una metodología coherente con lo anterior, debe otorgar el tratamiento que se merece al archivo haciendo hincapié en su singularidad, esto es, el conocimiento del medio del que emanan las imágenes y sonidos apropiados, más específicamente, de los factores de repetición y divergencia que se dan en los patrones de representación consignados por las fórmulas del cine de Hollywood. Por lo tanto, frente al reto de corroborar una idoneidad importante —cine de metraje encontrado como estrategia deconstructiva—, se decide optar aquí por un objeto de estudio que atienda el tipo concreto de fuentes utilizadas. Y repetimos, en esta demarcación se congregarán obras confeccionadas por imágenes muy reconocibles del patrimonio cinematográfico, a saber, obras de apropiación derivadas de películas o fragmentos de películas realizadas en un marco geográfico y económico identificable como son el sistema de estudios de Hollywood y las cinematografías que imitan su modelo corporativista.

³⁴ Más, sobre esta caja de herramientas, en M. Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* (Madrid: Alianza Editorial, 1985 [1981]), 85.

³⁵ William C. Wees, *The Art and Politics of Found Footage Films* (New York: Anthology Film Archives, 1993), 332.

Un sesgo necesario que nada quiere clasificar determinará el itinerario investigador del que escuetamente se han bosquejado las cuestiones más sobresalientes que interesa abordar con mayor detenimiento. Algunas son la consideración del patrimonio cultural como fuente de archivo con la que construir una obra hipertextual y alegórica (primer y segundo capítulos); la comprensión de qué es eso, el adueñamiento del patrimonio artístico y su inscripción en la actividad creadora (primer capítulo); la visión de distintas génesis de políticas de representación donde se dan relaciones de dominación y dependencia en el ejercicio del poder (primer capítulo también); y en este mismo epígrafe, conocer los basamentos del gesto apropiacionista (hablaremos de *usos* del patrimonio artístico y cultural) para extenderse reflexivamente hacia el discurso *del otro*.

El segundo capítulo cruzará por Nietzsche, Hegel, Heidegger, Benjamin, por la Historiografía francesa, por Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, por Jacques Rancière, por Jacques Aumont, por Umberto Eco... Por muchos más que nos parecieron adecuados para ahondar en la dispersiva práctica de lo popular que en el archivo se acumula, para descubrir que allí coexisten realidades diferentes, en todos esos remanentes de cultura heredada. Así, considerándolas en el nuevo discurso que se genera, podrá reflexionarse sobre las condiciones de significación que actúan sobre la inequidad en las políticas de representación, sobre convenciones éticas y morales, sobre patrones y pautas de distinción, consentimiento y disciplina social en categorías de género, de clase, de raza, de sexualidad, etc.

El tercer capítulo se expresa en los fundamentos del método deconstructivo con base teórica en Derrida. Se tratarán aspectos de semiótica y lingüística, desde Ferdinand de Saussure a las revisiones de su modelo lingüístico desarrolladas en el postestructuralismo, término difuso que aquí le supondremos válido para contextualizar a Derrida y otras voces más o menos lindantes que provienen de la Escuela de Yale. También se expone en esta misma sección la similitud de objetivos entre deconstrucción y psicoanálisis aplicados a los estudios filmicos.

El cambio de paradigma en el rol del autor, el estatus cambiante de la obra de arte y el gesto apropiacionista en las primeras vanguardias artísticas; el enraizamiento del cine de metraje encontrado en el suelo de esas vanguardias; los nuevos regímenes de recepción de

la obra de apropiación en una condición que la coloca en la estética tardo-modernista; son cosas, entre otras, que se debatirán en el cuarto capítulo.

En el quinto: cuestiones sobre montaje y desmontaje para saber lo que implican estos términos en sentido amplio más allá de su concepción y aplicación al cine. De igual manera se perpetrará un recibimiento crítico del corpus teórico existente que atañe tanto a los estudios de la imagen como los específicos que se dirigen al conocimiento del cine de metraje encontrado y sus prácticas afines en la era digital (como ejemplo, el *Scratch Video*).

El sexto y último capítulo hace de conclusión y de corolario de lo anterior. De lo general a lo específico y mayormente plagado de ejemplos, este final ilustra con análisis detallados un gran número de obras de metraje encontrado intentando demostrar desde la empírica lo que se ha ido diciendo a lo largo de la tesis. Ellen Cantor, Carlos Adriano, Jerry Tartaglia, Lewis Klahr, Peter Tscherkassky, Bryan Boyce, Michael Robinson, Joan Braderman, Manuel de Landa, Mark Rappaport, Tessa Hughes-Freeland, Jennifer Proctor, Abigail Child, Martin Arnold, Tony Cokes, Don Trammel, Ken Jacobs, Thom Andersen... En los trabajos de estos cineastas y demás artistas visuales estudiados en capítulos anteriores hallaremos buen respaldo a lo más sustancial de una apropiación y transformación de imágenes, operación creativa que siempre despide sentido nuevo.

De manera semejante, esta metodología que mira en la particularidad de las fuentes utilizadas, reafirmará las ideas nodales que persigue este trabajo: superar las tensiones y divergencias conceptuales que conllevan la instauración de taxonomías y categorías de un fenómeno tan asistemático, y más aún, afianzar una base con la que avanzar en la comprensión de todas estas expresiones audiovisuales que tienen su génesis en la apropiación y re-significación del patrimonio artístico. En otras palabras, con un estudio especializado como el que aquí se propone, se invita a la fijación de estudios específicos asfaltando un poco la entrada a tratamientos venideros que pongan el foco (sin que sea razón para clasificar) en los rasgos distintivos de los materiales de los que echan mano los cineastas de metraje encontrado: películas y grabaciones domésticas; cintas pornográficas y eróticas; insertos comerciales y publicitarios; noticieros y reportajes informativos; películas educativas, científicas, institucionales... cualesquiera que sea la naturaleza del archivo, sin distinguos, independientemente del soporte en el que se fragüen (analógico,

electrónico o digital) y del enfoque temático que defina sus formas, modos de exposición y estilemas particulares.

Con esta estructura sencilla de seis partes, también queremos aplicar un método asistemático, huir de gráficos y de esquemas para plantear un trabajo cohesivo que conecta ámbitos de la semiótica, la filosofía y la estética mayormente vistas desde la deconstrucción. Más o menos plausibles, más o menos relativas, lo cierto es que dichas conexiones trabajan reforzando cabos. Son sostén teórico para el cineasta de metraje encontrado como lo son también para nosotros. La organización de esta estructura nos ha sido inevitable hacerla reflejo de las muchas perspectivas que caben en ella. Por el derecho que sugieren las problemáticas planteadas, la manera de enfocarlas y aproximarlas, nos hemos exigido ponerlo todo en relación, en tal medida, que parecía inevitable volver muchas veces sobre lo mismo siempre con el anhelo de entonar y dar nueva tonalidad a lo que se ha dicho en un impulso circular y comprensivo. Lo que aquí se presenta entonces es un informe parcial, consciente de sus imperfecciones y lagunas, suficientemente orientativo para trazar ideas que ayuden a entender qué se pretende *deconstruir* desde la apropiación y la desviación semántica de las películas de Hollywood, qué paradigmas de representación se desmienten y qué lógicas de sentido se ayuda a *desmontar*, bien rectificándolas, bien revitalizándolas desde nuevas sensibilidades.

Puesto que de la mano que intenta apresar hipótesis siempre se escurren cosas entre los dedos, otros enfoques también pueden ser válidos. Sin ir más lejos podríamos insistir mucho más en el situacionismo, en el détournement, o bien no salir nunca de Walter Benjamin. Son buenos asideros teóricos los textos de Guy Debord a partir de los cuales poder analizar el audiovisual de apropiación. También lo es Benjamin. ¿Pero nos dan el situacionismo y el pensamiento de Benjamin las únicas partituras con que conocer el cine de apropiación? No hemos querido ir solo por ahí. Pero ningún determinismo lógico. Ningún trayecto directo de A, a B. Ninguna deducción para inferir que el patrimonio artístico transita siempre por el mismo carril.

PRIMERA PARTE

Apropiación y reescritura en la actividad creadora.

*La apropiación de la realidad humana, la manera de comportarse ante el objeto, es la
manifestación de la realidad humana.*

—Karl Marx, *Manuscritos económicos y filosóficos*

1. Apropiación cultural: Asimilación y comprensión.

Aunque reducida en sustancia, plantear una breve historia de la apropiación de la herencia cultural, un compendio sin fisuras y de plena eficacia ontológica con el que resumir una conducta connatural al ser humano, resulta cuando menos una empresa quimérica, irrealizable si lo que se busca es explicar la causalidad histórica de lo que podría llamarse una motivación universal. De manera análoga, el adueñamiento del patrimonio artístico y su inscripción en la actividad creadora, solicitaría volúmenes para ser pensado en plenitud de procederes, en toda una riqueza de espectro que supere la confinante deformación que adopta la *apropiación artística* cuando es calificada de indebida: fuente y origen del delito contra la titularidad de la obra, punible si así lo determina el Estado de Derecho.

A la pregunta de cómo se perpetra esta absorción de pertenencias o conocimientos externos y qué necesidades espirituales y materiales satisface, se puede responder desde muchas áreas del saber. Incita tanto a la filosofía como a la historia, a la historia del arte y a la teoría de la estética, a la ética, la antropología, la lingüística, el psicoanálisis... Las dosis de razonamiento pueden provenir de muchas partes y de ellas recogerse aportes para comprender esa cualidad positiva que proviene de la retroalimentación de la cultura. Añadimos que esta transversalidad suma diversificación, riqueza al discernimiento de cuestiones que repercuten en nuestra relación con los productos culturales, eso preferentemente, porque en ellos y con ellos toman forma las condiciones esenciales de existencia, formas de expresión y formas de participación individual y colectiva, imposición de pautas y preceptos de comportamiento, construcción de sentidos en el desarrollo espiritual y moral, tradiciones, valores, transmisiones... ¿Transmisiones? Exacto, transferencias; cualquier expresión del hombre se constituye y dimana de mediaciones y conocimientos entre sí conexos: esfuerzos de asimilación, arreglos y reducciones que codifican la expresión en un mensaje, en unos usos del lenguaje y en unos modos de representación. Por ello ha de tenerse en cuenta que la transmisión de la cultura como su representación se fundan en posibilidades de enunciación donde algo siempre se pierde o se queda fuera. Y esa nota distintiva de la configuración del lenguaje en convenciones que lo contraen, está desde luego relacionada con la estructuración de los procesos mentales, con la estrechez de elegir, con la preservación de una memoria sobre otras y la imposibilidad de alcanzar neutralidad y verosimilitud en la construcción de una realidad.

En esas cláusulas del lenguaje tomará puerto el tercer capítulo refiriendo estos procesos de mediación a través de huellas, contaminaciones y diseminaciones. Pero antes de utilizar esta terminología utilizada por la deconstrucción, conviene dragar hondo en otras materias que permitan navegar hacia el primer paso, hacia al gesto apropiacionista donde se circunscribe el cine de metraje encontrado como cine que se apropia de imágenes y sonidos preexistentes. Parece que ese gesto expresa mucho sobre nuestra condición: sobre el hecho de vivir en sociedad, sobre la virtud de construirnos un lugar en el mundo y las muchas maneras que tenemos de representárnoslo. La apropiación cultural es ineludible para dar forma a lo que existe o lo que pudo existir cuando en algún momento un significado se perdió por el camino y fue relegado. Con esa asimilación cognitiva creamos una imagen nueva de una imagen antigua que recuperamos del recuerdo nuestro, o del de otros, o de lo que está fuera de este mundo, esto es, lo inapresable, lo inefable, porque a todos esos espacios y tiempos también podemos proyectarnos con los sentidos, con la memoria y con la imaginación. En lo tocante a los impulsos apropiacionistas más primarios, allí podemos encontrar sesgos que principian y embrollan lo que viene después, por lo que vamos a detenernos en unas presunciones con el cometido de dirimir cómo se ajustan a partir de la apropiación y dentro de las políticas de representación (un espacio en disputa) las relaciones de dominación y dependencia en el ejercicio del poder.

No se exagera afirmando que en las manifestaciones culturales, más o menos mercantilizadas y monetizadas, más o menos extraordinarias en su valor artístico, en todas pueden identificarse hegemonías en la constitución de significantes, aunque todo esto no siempre se exprese en superficie. A partir de esta asunción podemos extendernos a la existencia de políticas de representación deliberadamente dominantes, a discriminaciones conscientes y premeditadas, a políticas de exclusión que no representan y políticas de inclusión donde, representando, se instrumentaliza y cobra apariencia una visión parcial de las cosas. Son cuestiones que se hace vital conocer para comprender a través del arte cómo incide la apropiación cultural en la formación y el funcionamiento de una realidad imaginaria así como nuestra relación con ella. Para llegar a esto echaremos mano de

variadas disciplinas, ya que, complemento de las interrogaciones generales sobre la cultura, están las muchas razones particulares que mueven a desplegar diferentes tácticas apropiacionistas en la acción artística, tantas como variados son los impulsos de refutación o revalidación textual que brotan dentro del arte contemporáneo. Por supuesto interesa observar las técnicas o estrategias de apropiación artística más prominentes por su provecho crítico, es decir, las que son exportables al cine de metraje encontrado. Más exactamente las que están atentas o de algún modo se exponen a estas problemáticas cuando se acogen al gesto apropiacionista para extenderse reflexivamente hacia el discurso ajeno, hacia el discurso *del otro*.

Parece obvio que hay muchas apropiaciones. Queremos sin embargo traer a colación aquellas que parece no son efecto directo de un proceso de sometimiento, discriminación o exclusión política, si no más bien las que se revelan en una economía de medios que recicla la cultura para contestarla o celebrarla y devolvernos a la memoria lo que una imagen detenta y lo que una imagen omite de sus opciones de representatividad. Pero cuidado con esta gestión de recursos. No viene a seducirse por la exigencia práctica de aprovecharse de un acervo mediático con que ilustrar una crónica histórica o completar un discurso a propósito de cubrir una escasez. Al contrario, la apropiación que aquí referimos está justificada por otra estrategia muy diferente de inmersión artística que le confiere al cine de metraje encontrado una disposición de reescritura crítica y creativa, de traerse para sí unos sentidos con el objeto de desviarlos de una idea o de un conjunto de ideas que ávidas de lo absoluto habían sido estructuradas para ser indiscutibles dejando fuera en su mostrar y en su situar en el mundo, al menos en términos de reciprocidad, toda una suerte de significados a costa de reprimirlos.

He ahí una de las claves, que no la única, que le concede eficacia al cine de apropiación para desviar enunciados hacia sentidos que desautoricen un universo de estereotipos y de clichés, de propagación de prejuicios volubles, de mistificaciones y favores consumistas, de segregaciones en las interrelaciones sociales que visibles o invisibles existen en las expresiones que una cultura evidencia y esconde al mismo tiempo. En efecto, el cine de metraje encontrado, puede poner al desnudo, objetar o denunciar los códigos sociales y culturales que son obstáculo para experiencias y relaciones nuevas. Puede un cine construido a partir de fragmentos de Hollywood, jugar a retorcer los universales del cine narrativo. Puede igualmente, distorsionar una imagen sin necesidad de asolar su belleza

respetando su sensibilidad antigua, y desde esos acercamientos, darle un giro creativo hacia otro lugar de significación. A esto lo podemos llamar restitución o avivamiento según el curso que tome una reescritura que conlleva un cambio de dominio esencialmente semántico, y eso es también apropiación, pues redefine sin agotarse las relaciones que con esos productos de la cultura ya teníamos, con el discurso del otro, con nuestra posición dentro de ese discurso.

Véase así, que ni la antigüedad, ni la autoridad, ni mucho menos la titularidad de la obra que nos precede dan por clausurado un discurso. Los significados sobre los que una obra de arte se sostiene, aun sujetos a convenciones y comoquiera estén protegidos por una firma legitimadora o una verdad por muchos aplaudida, no están atados *in perpetuum* a un valor de uso prefijado o a una sola interpretación. Luego todo discurso es renovable y revisable en su recepción porque tiene el potencial de transformarse desde una reescritura que lo separe de sus premisas originales. Esto quiere decir que las construcciones ilusorias donde se materializaban las convicciones existenciales de una realidad ficcionada, como las construcciones culturales con que se refuerza tal ficción, están expuestas todas ellas a una degradación. A la degradación creativa nos referimos aquí, por supuesto, pues este es el sentido positivo del carácter entrópico que caracteriza muchas obras de arte apropiacionista; por ejemplo, en los intentos de pulverizar las ambiciones del medio y agotar los conceptos estáticos con los que se funda el ilusionismo. Además de sospechar qué obtener de nuevo y de diferente de una imagen preexistente, esto mismo intenta el cine de metraje encontrado: atomizar lo que se dio por canónico, descentralizar conceptos modélicos, cuestionarlos, deshacerlos, rehacerlos, es decir, lo que Rudolf Arnheim asume como “una degradación que implica la fragmentación de la forma, la disolución de contextos funcionales, la abolición de posiciones de significado.”³⁶ Lo mismo sucede en las sucesivas erosiones y transformaciones que la imagen encontrada recibe en las prácticas apropiacionistas que la intervienen y la desvían sin que se devalúen los logros estéticos que con ella se alcanzaron. Ahora, esta imagen encontrada entra en un espacio de remisión artística donde es posible un esclarecimiento de lo que fue excluido o silenciado por políticas de representación hegemónicas. Y sin dejar el adjetivo a un lado nos preguntamos, ¿qué es la hegemonía en su rasgo general? “No tiene nada de misterioso o natural”, y prosigue Edward Said: “se forma, se irradia y se difunde; es instrumental y

³⁶ Rudolf Arnheim, *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order* (Berkeley: University of California Press, 1971), 12.

persuasiva; tiene categoría, establece los cánones del gusto y los valores; apenas se puede distinguir de ciertas ideas que dignifica como verdades y de las tradiciones, percepciones y juicios que forma, transmite y reproduce”³⁷.

Con este *desnudar*, con este interrogar y poner en duda desde la praxis deconstructiva, también se quiere dar a entender que hay algo detrás y a los lados de esa hegemonía, hacer inteligible lo *no presente* en un mensaje apodíctico que desdeña alteridades porque solo percibiendo esta postergación se les devuelve a estas últimas, si no visibilidad igualitaria, al menos condición de existencia.

Sin aspirar a ningún dictado definitivo, este epígrafe se desprenderá de la monomanía delictiva a la que se presta la apropiación artística comenzando por ofrecer un *esbozo de explicación* que acudirá a distintas ciencias humanas con el fin de obtener una visión panorámica de la constitución primitiva de la apropiación cultural. Tampoco se trata de avanzar a tientas, y menos presumir de un ejercicio de entelequia que de seguir a Hempel, quien consciente de las limitaciones del historiador en la aplicación de un método científico con el que aprehender la historia, acordaba que un esbozo de explicación puede servir de esquema o principio germinal de un argumento “de pleno derecho”³⁸. Con ello esperamos que en los siguientes escalones se haga más perceptible la comprensión paulatina de las estrategias apropiacionistas practicadas en el arte contemporáneo. Y otra cosa. Como manera de proceder, el relato que iniciamos trata de conducirse con una cautela que está lejos de ser facultativa, pues más pronto que tarde hay que asumir que nos adentramos en aguas profundas, a semejanza de los enigmas del conocimiento que trataba de vadear Heidegger cuando se preguntaba por el sentido del ser, con asiduidad a partir de la interpretación y comprensión de los modos en que este comparece: su mostrarse-en-sí y su estar-en-el-mundo. Volveremos a Heidegger.

³⁷ Edward Said, *Orientalismo* (Barcelona: Mondadori, 2003 [1978]), 43.

³⁸ Carl Gustav Hempel, “The Function of General Laws in History”, en *Theories of History*, Patrick Gardiner ed., (Glencoe, Illinois: The Free Press, 1959), 351.

Para escudriñar los tratos de intercambio en los que se produce una apropiación de artefactos y símbolos culturales como forma de conocimiento exógeno, de dominación de un arte, una ciencia o cualquier otro elemento material o inmaterial asimilados como propios, no estaría de más realizar un remonte que alcanzase la prehistoria. En este regreso al Cuaternario, Franz Boas señalaba la domesticación³⁹ como un acto de existir que cuaja en las relaciones sociales más rudimentarias donde se comienza por domar la naturaleza y se termina por someter al otro. El filósofo chileno Humberto R. Maturana resuelve que con “el pastoreo surge el vivir en la apropiación y el control”⁴⁰. ¿Qué quiere decir esto? Que en la racionalización y gobierno de las fuerzas naturales, pero sobre todo, a la vista de los depredadores que amenazan las tempranas economías tribales, según Maturana:

[...] se pierde la confianza en el fluir de la existencia y se comienza a vivir en la desconfianza y el miedo [...] se empieza también a buscar la seguridad del ganado, su control y, por lo tanto, su crecimiento. Así se empieza a vivir en la valoración del crecimiento y la procreación. Y... cuando se aprende a vivir en la apropiación de algo, se puede vivir en la apropiación de cualquier cosa: la mujer, los hijos, las ideas, las creencias... y con ello surge el patriarcado⁴¹.

Desde fundamentos estrictamente biológicos (hipótesis que se destilaron en la cabezas científicas del XIX), se puede especular que la apropiación es inclusiva de la evolución, un rasgo primario que corre en auxilio de la supervivencia hasta significar el espacio y el tiempo en términos económicos. Y qué es la supervivencia para la tradición positivista⁴² sino una miscelánea de acciones, dicho sea con demasiada síntesis y grosero cinismo, con que el hombre responde a una situación de adaptación y explotación del nicho ecológico. Al fin y al cabo, el salto hacia el origen del patriarcado toma tierra en una economía familiar⁴³ donde el hombre acaba cosificándolo todo, y es que el deseo de atribuirse

³⁹ F. Boas, *The Mind of Primitive Man* (New York: The MacMillan Company, 1938 [1911]), 82.

⁴⁰ Humberto R. Maturana, *El sentido de lo humano* (Santiago de Chile: Granica, 1997), 56-57.

⁴¹ *Ibidem*, 56-57.

⁴² Así lo juzgan Johann Jakob Bachofen y otros evolucionistas decimonónicos.

⁴³ Sobre la sujeción de la mujer al entorno familiar escribe Federici: “Complemento del mercado, instrumento para la privatización de las relaciones sociales y, sobre todo, para la propagación de la disciplina capitalista y la dominación patriarcal, la familia surgió también en el periodo de acumulación primitiva como la institución más importante para la apropiación y el ocultamiento de trabajo para las mujeres”. Silvia Federici, *Calibán y la bruja* (Madrid: Traficantes de sueños, 2009 [2010]), 153.

aquello que *no* nos es propio acontece en cualquier esfera de la vida lo mismo que la verdad es a diario usurpada por ideologías políticas y religiosas.

Por abreviarlo sin rodeos, esta captación franca o furtiva, no tolerada o consentida, es el instigador conductual que prepara la acepción moderna del término *apropiación cultural* como desarrollo deductivo de una propiedad obtenida a partir de pertenencias arrancadas al prójimo. A este respecto, el sociólogo norteamericano Thorstein Veblen le concedía una importancia capital a la transición espiritual de un estadio de salvajismo relativamente pacífico a una subsistencia fundada en la apropiación. En esta fase que describe Veblen se comienza a fijar una depredación cultural donde “los trofeos, prueba manifiesta del poder, encuentran un lugar en los hábitos mentales de los hombres como característica esencial del conjunto de protocolos rituales y ceremoniosos que se dan en la vida”⁴⁴. El cambio a una mentalidad emuladora o actitud espiritual competitiva surge para Veblen a consecuencia de una gradual tecnificación de la sociedad, o por mejor decir, del uso de técnicas y herramientas dirigidas a la escalada de una posición de alto rango mediante el intento de someter al otro apropiándose de sus riquezas por la fuerza:

La fase cultural depredadora se alcanza solamente cuando la actitud depredadora se ha convertido en la actitud espiritual habitual y acreditada de los miembros del grupo, cuando el combate ha pasado a ser la nota dominante de la teoría normal de la vida; cuando, finalmente, la apreciación vulgar de los hombres y las cosas ha llegado a ser una apreciación orientada hacia la lucha.⁴⁵

El desarrollo de distintos mecanismos de dominación está activamente al servicio de las construcciones culturales estableciendo las configuraciones jerárquicas entre los individuos que viven en sociedad, por ejemplo: la formación de identidades individuales y colectivas, de diferenciación e individualización en género, clase, raza y sexualidad. Con este motivo acudíamos a Maturana para puntualizar que la sociedad patriarcal es una estructura de conflicto o de intereses contrapuestos en el momento en que dos culturas opuestas se encuentran: por un lado la patriarcal, surgida del pastoreo y la caza; y por otro la matriarcal, a su vez asociada por Maturana a la reproducción, la recolección y la agricultura. Que no es un conflicto de sexos tampoco, aunque se haya transmitido así, sino

⁴⁴ Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions* (New York: B.W. Huebsch, 1918 [1899]), 16-17.

⁴⁵ *Ibidem*, 19.

de valores positivos y negativos, de identificaciones y deformaciones culturales que se dan en las relaciones sociales y en las conceptualizaciones de cualquier expresión: “el bien pasa a ser aquello que está con el patriarcado y el mal, por lo tanto, lo que está contra él”⁴⁶. Es en esa estructura de valores y códigos adquiridos, de situaciones construidas, de devaluación de trabajo reproductivo, de criminalización, de cercamiento, de pérdida de autonomía y de expropiación, que en su convivencia con el hombre la mujer compite con la autoridad de aquél, y con las reglas, y con las convenciones que se ponen en juego dentro de una estructura social. Aquí, en la cultura occidental, y allí, en cualquier otra cultura, pues “es preciso abandonar toda pretensión fundada en derechos convencionales, si queremos ver que el prójimo se nos muestre tal cual es”⁴⁷.

Toca hablar de la condición femenina, porque en su humillación y merma histórica se ha producido un discurso en el que aparecen perfectamente dissociados el *yo* del *otro*, el bien del mal, los que piensan como nosotros y los que no piensan igual. Quiso Simone de Beauvoir reflexionar sobre esta condición de dependencia presentando a la mujer en el problema de la imposibilidad *de tomar conciencia para sí*. Según Beauvoir, la mujer como sujeto, al estar definida en relación al hombre, consecuentemente está supeditada a él: “se descubre y se elige en un mundo donde los hombres le imponen que se asuma como lo Otro: se pretende fijarla en objeto y consagrarla a la inmanencia, ya que su trascendencia será perpetuamente trascendida por otra conciencia esencial y soberana”⁴⁸. La mujer se encuentra entonces amordazada por una red de códigos que no es otra cosa que un sistema virtual de disposiciones culturales: *situaciones* fabricadas las llama Beauvoir. Este es el sistema creado por el cual una sociedad reprime al débil impidiéndole desahogarse con autonomía y realizarse libremente. Se vira así dentro de las construcciones de género hacia una evolución cultural que complica a la mujer, como a cualquier otra persona discriminada por su orientación o naturaleza sexual, la posibilidad de trascender su sexualidad así como el derecho a tener una habitación propia para expresarse.

En cuanto a trascender una sexualidad, guardan validez con estos razonamientos lo que

⁴⁶ H. R. Maturana, *El sentido de lo humano*, op. cit., 56-57.

⁴⁷ Rabindranath Tagore, *La casa y el mundo* (Madrid: S.A. de Promoción y Ediciones, 1990 [1916]), 36.

⁴⁸ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo I. Los mitos y los hechos* (Buenos Aires: Siglo XX, 1987 [1968]), 9.

ofrece la deconstrucción de género practicada por Cecilia Barriga en *Encuentro entre dos reinas* (*The Meeting of Two Queens*, 1991) y Kenneth Anger en *Scorpio Rising* (1964). Son films muy diferentes, radicalmente distintos en sus intervenciones de películas de Hollywood de cuyos extractos se aprovechan para reformular una identidad libre de figuras disciplinarias.

Inspirada por el libro de Judith Butler *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad*, Barriga acude al cine de Hollywood para descubrir en él una codificación uniforme que se hace observable en la redundancia de actitudes, caracterizaciones y otras exteriorizaciones gestuales y expresivas de los personajes femeninos interpretados por Greta Garbo y Marlene Dietrich. Barriga encuentra que sopesando las convenciones de las películas de Hollywood, Dietrich y Garbo pueden ser revalorizadas en sus cuerpos ficticios, en sus palabras sensibles, en sus miradas carnales, los cuales pueden volver a leerse y tergiversarse para dar salida a sus sexualidades oprimidas. Con esta relectura discrepante del sentido dominante, la *performatividad* de Garbo y Dietrich se traslada a una variante interpretativa, la que propone Barriga, la que busca revertir una identidad falsa y a la par fortalecida por situaciones estereotipadas, pues es la repetición de funciones y evaluaciones en lo social (lo que se espera de la mujer en el cine) lo que cimienta la validación de una estructura heterosexual dominante que obviamente se transfiere a los productos de la cultura. También en el lenguaje físico se instaura un modelo de conducta, también con pautas de comportamiento se articula la fetichización de la mujer a través de narrativas que moderan ambigüedades para encajarse dentro de un discurso que quiere ser homogéneo en todos los órdenes. Conforme a esta opinión y con la misma competencia se expresa Butler: “el género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas —dentro de un marco regulador muy estricto— que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser”⁴⁹.

Encuentro entre dos reinas es un meritorio dechado de un cine de metraje encontrado que arroja luz sobre el oscurantismo al que ha sido relegada la homosexualidad en las películas de Hollywood. Nos dice *Encuentro entre dos reinas* que se han negado opciones, que se han excluido posiciones, que se ha sometido la diversificación de género

⁴⁹ Judith Butler, *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2009 [1990]), 98.

a unas categorías binarias donde no se aceptan diferencias. Pero la apuesta de Barriga no es para nada obtusa. Selecciona un filón cinematográfico y conecta *Queen Christina* (Rouben Mamoulian, 1933), *The Scarlet Empress* (Josef von Sternberg, 1934), *Blonde Venus* (J. von Sternberg, 1932) y *Anna Karenina* (Clarence Brown, 1935). Corta planos y secuencias, los pone en una relación de contingencia donde están todavía intactas las cualidades áureas de dos actrices voluptuosas. Sabemos que Dietrich y Garbo, a la deriva en sus vaivenes existenciales, no resultaron ilesas de las bajezas difamatorias de la babilonia de Hollywood. Ni siquiera una pérgola de ambigüedad pudo proteger de sospechas sus inclinaciones eróticas hacia su mismo sexo. Claro está que la maquinaria publicitaria de Hollywood las ha reprobado desde un sensacionalismo lucrativo, en el mejor de los casos vendiendo como extravagancia curiosa sus costumbres disipadas y licenciosas. Barriga descontextualiza poses y miradas ahora re-montadas en una sensual confluencia que no se avergüenza de las alusiones que contribuyeron a difundir sus conductas pecaminosas. Exhuma todas estas conjeturas en un tañido de pasiones que no disimulan sustancia lésbica. *Encuentro entre dos reinas* capta el significado anímico de las expresiones corporales. Internaliza Barriga ese lenguaje oculto colocándolo en una mesa de disección junto a toda esa metafísica de la presencia que una imagen o apariencia impone e inocular con prejuicios y animadversiones. Así es como Barriga reescribe por el otro lado del guion pautado de Hollywood en un inesperado desvío, demostrativo de que, en las minorías, en la otredad, es posible abrazar otros erotismos.

Y hablando de babilonias y de lubricar con genio levantisco allí donde chirría una sexualidad rígida, al inclasificable Kenneth Anger se le conoce por recusar con acento vibrátil las políticas de corrección sexual propias de un sistema de estudios homófobo y masculinizante. Con *Scorpio Rising* (1963) hunde el estilete Anger entre las grietas de la cultura popular profanando sus ídolos y remaches icónicos de destrucción y muerte. Por mejor decir, es una orgía de símbolos la que anuncia *Scorpio Rising* desde el subsuelo, una sexualidad emancipada de normas, un proyecto de identidad que halla refugio en meteoros fugaces cuyas imágenes-emblema son James Dean y Marlon Brando: Nuevos y jóvenes dioses para ese panteón que custodian las motorizadas huestes de Los Ángeles del Infierno glorificadas en sus apéndices de cuero, cadenas y armas de fuego. Ruge el deseo mimético en *Scorpio Rising*, se propaga el culto a lo sacrílego y desfila la anarquía como expresión máxima de la indocilidad.

En un arrebatado de autodeterminación y de oponerse a toda autoridad (transferencia de gestos biográficos, ni más ni menos) conjura Anger astros de la pantalla a los que atribuye poderes sobrenaturales. Fetichiza Anger la imagen de James Dean y Marlon Brando, los evoca contra una tramoya de transubstanciaciones donde se escenifica la obscenidad indómita de un motero de ideología nazi interpretado por Bruce Byron. En todas estas ceremonias de iniciación explosiona *Scorpio Rising* y gracias a ellas se mueven los actantes a ritmo de Elvis Presley, Ray Charles, The Crystals y Bobby Vinton. Esta música aporta contexto y subtexto. Escuchamos esas letras mientras los personajes se adornan el cuerpo de piezas defensivas y de tatuajes al mismo tiempo que tunean sus cabalgaduras de gran cilindrada. Las criaturas que protagonizan *Scorpio Rising* están bajo el influjo de las fotografías de Dean, poseídas viven el momento efímero a imagen y semejanza de otro héroe irreductible: Brando en *The Wild One* (Laslo Benedek, 1953). De muchas imágenes y bandas sonoras, de ideologías contrarias, de iconografía folclórica y de productos de consumo masivo, se apropia Anger para ironizar sobre la masculinidad y derramar sublevación homosexual por encima de una cultura hipócrita. Y ya de paso, sobre el Código Hays y sus sistemas de vigilancia estricta, que desde 1934 y hasta 1967 venían si no a suprimir, a controlar y regular con leyes correctoras la conducta de lo aparecido en pantalla en todas sus connotaciones sociales, políticas, religiosas y morales.

Volveremos a esa regulación institucionalizada de las películas de Hollywood de forma sostenida no sin demostrar que esas normas no son ajenas a unas mentalidades, a un sistema de moral hegemónica y a una temporalidad propias de una institucionalización de la representación de los individuos en términos de imagen estereotipada. ¿Y cómo aparece, cómo se produce esta codificación en términos absolutos? ¿Mediante una elección de significados a privilegiar? Entonces, cómo es que una representación dominante y pretendidamente cerrada, hecha de arbitrio, condicionada por leyes de mercado, por ideologías, razones étnicas, religiosas, de género, las que sean... ¿cómo una representación significa el discurso provocando exclusión? O mejor dicho, ¿cómo se da comienzo a una situación de dominación en la producción de enunciados? Stuart Hall ha reflexionado largamente respecto a la institución de códigos dominantes en los medios de comunicación. Lo explica sencillo:

Cualquier sociedad, cualquier cultura, en diferentes grados de clausura tiende a imponer sobre los individuos sus propias segmentaciones y clasificaciones sociales, culturales y políticas. Ahí yace un orden cultural dominante, aunque no sea unívoco e irrefutable⁵⁰.

Claro parece que la normalización del género y de la sexualidad parecen pasar por una exclusión de diferencias. La realidad injusta en cuanto a igualdad se nos presenta como consecuencia de una moral dominante que sujeta, que dirige, que refrena, por lo que obliga a preguntarnos cómo se ordenan y plasman las dinámicas de poder en las películas y cómo se significa a través de patrones estéticos y narratológicos (por ejemplo) el cuerpo femenino fuera y dentro del entorno doméstico; (por ejemplo) la homosexualidad en un cine dominado por la normatividad heterosexual; (por ejemplo) hombres y mujeres de raza negra, el indio, el mestizo, cualquier pertenencia a un grupo social que viva en inferioridad de derechos. Pero esa captura del tejido social, ¿es de lo real? ¿No se va diciendo ya que la cosa suprema de donde deriva la realidad posee signos de poder dominante que bien pueden apoyarse en falsedades, que bien pueden imponer lo que Horkheimer y Adorno llamaban “mentiras mitológicas de misión y destino”⁵¹?

¿Y las películas? ¿Mienten sin proponérselo también? ¿No se sanciona en ellas, no domina en ellas, además de una mirada heterosexual, un sentido patriarcal de la vida y un orden natural de las cosas? ¿Cómo viene significada la sexualidad por una industria que quiere avenirse a la gran mayoría? No en complejidad de valores y no deteniéndose en diferencias, ciertamente. Pues a las últimas fronteras de las relaciones entre los géneros y a la codificación de esas relaciones en los mitos, le interesa llegar a Holly Fisher en *Bullets for Breakfast* (1992). Como collage de imágenes combina material rodado por Fisher y material de archivo reconocible por pertenecer a *My Darling Clementine* (John Ford, 1946). Procesa manualmente Fisher toda esta imaginería con el refotografiado; la expone a una degradación de forma y espíritu; la transforma en un lirismo visual que se desliza fácil por nuevos enfoques sobre la construcción de la identidad a la vez que conversa con la fábula producida por Hollywood. ¿Por qué se elige *My Darling Clementine*? No por defeción especial, se lo confesó Fisher a Peter Brunette:

⁵⁰ Stuart Hall, “Encoding and Decoding in the Television Discourse”, in *CCCS Selected Working Papers, Vol. 2*, edit. por A. Gray; J. Campbell; M. Erickson; S. Hanson; H. Wood (New York: Routledge, 2007 [1973]), 386-399.

⁵¹ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración* (Valladolid: Trotta, 1998 [1947]), 90.

Al final de esta película, John Ford retrata a Clementine de pie, rígida como un poste mientras ve alejarse a Fonda cabalgando a través de Monument Valley hacia su próxima aventura. Algo con lo que jugué en *Bullets* consistía en si era capaz de transformar esta imagen-objeto de Clementine en una mujer de carne y hueso o una mujer como sujeto. [...] En *Bullets* me concentré en obras de arte que representaban a mujeres y traté de mirar esas obras como si no las hubiera visto antes, sin preocuparme de quién las pintó⁵².

Distinguir entonces, que para lograr visibilidad (representación imparcial y comprensiva), lo que demanda Fisher es eso mismo que reclama el grueso de la teoría feminista: “el desarrollo de un lenguaje que represente de manera adecuada y completa a las mujeres”⁵³. Pero en cualquier territorio, en cualquier tiempo, en cualquier cultura, la normalización de género en la representación filmica ha reproducido esas faltas. Veamos algunos casos dentro de los cuales se ha edificado una industria cinematográfica a costa de fijar una imagen de mujer en minusvalía. Por ejemplo, a propósito de esto y muy recientemente, en 2020 el escritor e investigador iraní Saeed Nouri presentó en la 49 edición del Festival Internacional de Rotterdam *Women According to Men*. Se trata de un largometraje íntegramente compuesto de fragmentos de películas que conforman un arco de más de cuatro décadas de cine producido en Irán entre 1932 y 1979. ¿Con qué suerte? Dice Nouri que para problematizar la familia patriarcal y la posición de la mujer en el entorno doméstico; para conceder voz a las mujeres enmudecidas por el yugo de Reza Pahlevi; para recoger reflejos de vidas y ponerlos en contraste entre melodramas, comedias y thrillers trayendo a la memoria alguna que otra película innovadora y en su día censurada.

No nos vamos andar con rodeos. Lo que busca Nouri es conocer la posición del hombre ante la condición de la mujer en el cine. Nouri se querella contra la sociedad patriarcal iraní. Otra vez el patriarcado, está por todas partes, mas, ¿qué es el patriarcado para Beauvoir sino un sistema de posiciones, de relaciones de tensión, dispersión y opresión? ¿Y por qué se cristalizan en las películas esas relaciones de poder tantas veces no visibles? Porque proceden de una realidad concreta, según Max Weber, una realidad que responde a un sistema de convenciones y de diferencias donde el hombre, sin que medie

⁵² Holly Fisher en Peter Brunette, “Imag(in)ing Pictures: A Conversation with Holly Fisher”, *Film Quarterly*, vol. 47, número 2 (1993-1994): 4.

⁵³ J. Buttler, *El género en disputa*, op. cit., 46.

aparato administrativo alguno todavía⁵⁴, logra asimismo hacerse con las técnicas y la tecnología adjudicando un valor de uso a la naturaleza, donde un “hombre ha comprometido todo su porvenir en una empresa simultánea de domesticación de las energías naturales externas y de la energía libidinal interna, resentidas ambas como amenaza y fatalidad”⁵⁵. En fin, nos devuelve a lo de antes porque es allí lejos en la acumulación primitiva donde una cultura opresora comienza su periplo y alarga su imperio hasta la producción artística y las políticas de exclusión que en ella se dan, por lo que no es abusar de imaginación reconocer que la herencia cultural, el patrimonio que abarca el conjunto de creencias, costumbres y prácticas, así como el arte, las leyes o la moral, son sedimentarios de unas discriminaciones, de una realidad que es posible desenmascarar de la ilusión de poder:

Para ambos sexos [...] la vida es ardua, difícil, una lucha perpetua. Requiere una fuerza de gigante. Más que nada, viviendo como vivimos de ilusión, quizá lo más importante para nosotros sea la confianza en nosotros mismos. Sin esta confianza somos como bebés en la cuna. Y ¿cómo engendrar lo más deprisa posible esta cualidad imponderable y no obstante tan valiosa? Pensando que los demás son inferiores a nosotros⁵⁶.

Las palabras de Virginia Woolf, tan madrugadoramente subversivas, tan enrabiadas como esclarecedoras, no están lejos de un importante brazo de los estudios postcoloniales que observan la apropiación cultural como expresión unitaria del asalto expansionista europeo de los siglos XVIII, XIX y XX. En ese arco se da la gran panoplia de represiones que ejerce el imperialismo sobre distintas regiones del globo a razón de sus adelantos tecnológicos. Merece la pena detenerse en el análisis que Edward Said desempeña en *Orientalismo*, obra equidistante en sus propósitos a las intenciones deconstructivas que se plantean en este trabajo.

⁵⁴ “La situación de dominación está unida a la presencia actual de *alguien* mandando eficazmente a *otro*, pero no está unida incondicionalmente ni a la existencia de un cuadro administrativo ni a la de una asociación”. Max Weber, *Economía y sociedad* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002 [1922]), 43.

⁵⁵ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (México D.F.: Siglo XXI, 1969 [1968]), 149.

⁵⁶ Virginia Woolf, *Una habitación propia* (Barcelona: Seix Barral, 2018 [1929]), 49.

Calibrado por el compás teórico de Michel Foucault, *Orientalismo* proclama que la atracción más rotunda hacia la adquisición de estilos y cánones estéticos que prosigue al humanismo renacentista se consolida en ese mismo encuadre temporal, plenamente revivificada en un orientalismo que se manifiesta como sistema de representaciones formuladas a partir de generalizaciones y fenotipos (¿y qué es el fenotipo, si no una reducción del ser a su apariencia?). A través del cuestionamiento de autoridades históricas e intelectuales que legitiman los estudios orientales, *Orientalismo* propone analizar las expresiones dominantes de una realidad implantada y de concepción autosuficiente, por lo que se hace pertinente reconocer que esta elaboración cultural pertenece y se debe a una superestructura de compleja composición que expresa y representa lo que Said describe como:

[...] la *distribución* de una cierta conciencia geopolítica en unos textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos; es la *elaboración* de una distinción geográfica básica (el mundo está formado por dos mitades diferentes, Oriente y Occidente) y también, de una serie completa de «intereses» que no solo crea el propio orientalismo, sino que también mantiene a través de sus descubrimientos eruditos, sus reconstrucciones filológicas, sus análisis psicológicos y sus descripciones geográficas y sociológicas; [el orientalismo] es una cierta *voluntad* o *intención* de comprender —y en algunos casos, de controlar, manipular e incluso incorporar— lo que manifiestamente es un mundo diferente (alternativo o nuevo); es, sobre todo, un discurso que de ningún modo se puede hacer corresponder directamente con el poder político, pero que se produce y existe en virtud de un intercambio desigual con varios tipos de poder⁵⁷.

El orientalismo moderno al que toma el pulso Said se articula contra una interpretación de oriente en la que predominan signos de poder hegemónico con un valor de uso tendencioso repleto de esquematizaciones etnocentristas. Said las ve necesario deconstruir para exponer los mecanismos de construcción de identidades. Pero el encuentro con oriente rebasa lo puramente imaginario. Implica hablar por los otros, representarlos para uno mismo y simplificar sus universos: sus conjuntos culturales, las manifestaciones donde se hacen presentes y donde se significan culturalmente. Para Said, los estudios orientales son la quintaesencia de lo que supone establecer tentativas totalizadoras en la

⁵⁷ E. Said, *Orientalismo*, *op. cit.*, 34.

prescripción de un modelo reducido de oriente. Después de todo, lo que denuncia son tratamientos en su mayoría suscitados por un vencimiento intelectual hacia lo exótico ostensiblemente fortalecido por una ideología basada en la apropiación territorial y el pillaje que emplaza Europa frente a los continentes asiático y africano como “fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contrincante cultural y una de sus imágenes más profundas y repetidas de Lo Otro”⁵⁸. Said parte de un detonante: el sueño napoleónico que espolea las campañas militares en el norte de África de finales del XVIII⁵⁹ dando pie a las primeras etapas constitutivas de la arqueología y la etnografía. Es así que el colonialismo, confiándose a un reduccionismo biológico y a una superioridad técnica y moral, ejerce de encapotado ideológico que desfigura la imagen del otro como antítesis de la civilización. Sería suficiente recordar las publicaciones suministradas por la Comisión de las Ciencias y de las Artes de Oriente bajo el rótulo *Description de l'Égypte* (1809-1829); en ellas encontramos registros etnográficos y arqueológicos no exentos de enunciados que combinan descripciones academicistas con un costado literario en el que abundan los escrúpulos raciales. En opinión de Said, no pueden tomarse de manera irrelevante como estigma de la instrumentalización de oriente.

Pero la intención que explica el rescate para esta tesis del orientalismo moderno no pretende una adhesión sin reservas al credo de Said cuya contrapartida crítica, aunque introducida a continuación de forma lacónica, exhorta enfoques más recientes que se pronuncian a favor del sentido recíproco del encuentro entre occidente y oriente. Aijaz Ahmad y Urs App matizan el orientalismo como un discurrir de ida y vuelta rechazando con firmeza el supuesto eurocentrismo de las hipótesis de Said. Mientras que Ahmad defiende un intercambio cultural cuya complejidad no puede cercenarse a los siglos XVIII y XIX⁶⁰, App retrocede al recibimiento de las religiones hinduista y budista como tradiciones teosóficas que penetran en el mundo occidental hacia la construcción de una identidad europea favorecida a la postre por una “emancipación de los estudios bíblicos”⁶¹. Nos parece sin embargo que estas reprobaciones no parecen restar lucidez al

⁵⁸ *Ibidem*, 19-20.

⁵⁹ Con la ocupación de los territorios hoy conocidos como Siria y Egipto, Napoleón Bonaparte pretendía cerrar el Canal de Suez al Imperio Británico. Las expediciones napoleónicas (1798-1801) fomentaron el redescubrimiento del legado faraónico y el estudio arqueológico de sus yacimientos con la creación de una Comisión de las Ciencias y de las Artes de Oriente.

⁶⁰ Aijaz Ahmad, *Theory: Classes, Nations, Literatures* (London: Verso, 1992), 159-221.

⁶¹ Urs App, *The Birth of Orientalism* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010), xiii.

examen de Said en lo que se refiere a nuestros propósitos. Sobre todo si la suya, es una evaluación deconstructiva producto de una inflexión que observa las realidades políticas, sociales y culturales desde una intertextualidad consciente de una acumulación de prerrogativas de poder y exclusiones históricas a las que se pliega el conocimiento. Por lo demás, repetimos, el valor de *Orientalismo* puede servir de provecho para asentar las bases de una iniciativa investigadora como la que se ejercita aquí. Ambos planteamientos, el de Said y el nuestro, queremos hacerlos parangonables en una metodología que previene de los imponderables y las limitaciones que subyacen al estudio de un fenómeno cultural complejo que en este caso es la apropiación artística, pero sobre todo del peligro de apreciar con una sola lente las características regulares de un objeto de estudio sin tener en cuenta las intencionalidades o exterioridades que timonean cualquier forma de representación cultural:

El orientalismo se fundamenta en la exterioridad [...] El producto principal de esta exterioridad es, por supuesto, la representación [...] Mi análisis del texto orientalista, por tanto, hace hincapié en la evidencia —que de ningún modo es invisible— de que estas representaciones son *representaciones*, y no retratos «naturales» de Oriente. Esta evidencia se puede encontrar de manera destacada en los textos que podríamos llamar verídicos (historias, análisis filológicos, tratados políticos) y en los textos reconocidos como abiertamente artísticos (por ejemplo, los imaginarios). Los aspectos que se deben considerar son el estilo, las figuras del discurso, las escenas, los recursos narrativos y las circunstancias históricas y sociales, pero no la exactitud de la representación ni su fidelidad a algún gran original⁶².

Acudir a Said obliga volver la mirada a una época inmediatamente anterior al arraigo del pensamiento alto-modernista en las innovaciones estéticas del siglo XX. De esta manera, el *exoticismo* orientalista⁶³ que caracteriza a gran parte del XIX puede entenderse como un vanguardismo de ambivalente reafirmación que con avenencia panegírica se vence hacia esa otredad estética que irradia de las costumbres y tradiciones de los pueblos orientales y de las ruinas y de los mitos de las antiguas civilizaciones. Así lo evidencian,

⁶² E. Said, *Orientalismo*, *op. cit.*, 44-45.

⁶³ Un ejemplo de esta propagación e influencia de convenciones estilísticas y temáticas orientales en las artes europeas del XIX se revela en el *japonismo*. En las décadas posteriores a la apertura comercial de Japón con occidente a mediados del siglo XIX, se produce una afección hacia el coleccionismo del arte y la artesanía nipona que tendrá más que notable incidencia en la concepción de corrientes pictóricas europeas como el impresionismo, el cual no solo retoma temáticas, también técnicas nuevas en el uso del color.

basculando entre una doble inclinación de afectos y desafectos, las temáticas y estilos plasmados en la obra pictórica de Jean-Léon Gérôme, Jean Auguste Dominique Ingres, Eugène Delacroix, William Holman Hunt y Joseph Mallord William Turner; en las novelas de Thomas Hope (*Anastatius*, 1812) y Gustave Flaubert (*Salammbô*, 1862); en las notas de viajes de Gérard de Nerval (*Voyage en Orient*, 1851); en la poesía de Lord Byron (*Turkish Tales*, 1813-1816) y Victor Hugo (*Les Orientales*, 1829); en las composiciones de Mozart (*Rondo Alla Turca*, finales del XVIII), Ludwig van Beethoven (*Die Ruinen von Athen*, 1811), Giuseppe Verdi (*Aida*, 1871), Camille Saint-Saëns (*Samson et Dalila*, 1877) y Rimski-Kórsakov (*Scheherezade*, 1888)... La lista es más que larga, y aunque compendiada, esta relación sirve para hacerse idea de los miramientos estéticos propios de un romanticismo tardío cuya consanguinidad comparte el carácter visionario del cineasta norteamericano Stan Brakhage⁶⁴. No debería sorprender introducir en este mismo instante a Brakhage, pues rara vez hallaremos un precursor tan atemporal en el cine experimental. Buscador insaciable de la innovación en todas sus manifestaciones formales, ha dejado su sello derrocando un sistema de representación basado en reglas y normas. Brakhage ha rechazado el realismo, ha derrochado imaginación, ha llevado el cine hacia otros niveles de conciencia, de acuerdo con Gene Youngblood, hacia el sincretismo, hacia la metamorfosis, allí donde “solo hay un continuum de espacio y tiempo, un mosaico de simultaneidad”⁶⁵. Se zambulle Brakhage en Merleau-Ponty para referir el origen biológico del lenguaje filmico a propósito de la fenomenología. Lo tiene presente. En el lenguaje artístico, tal y como lo concibe Brakhage, también florece el potencial de “reconocer en el otro a otro de sí mismo [...] es el medio para generar una reciprocidad [...] una cuestión operativa de tipo vital y no solo un acto intelectual”⁶⁶.

Amplio es el firmamento de imágenes que del pasado provienen y diverso y cambiante es el lenguaje que les da forma. En verdad, factibles son las posibilidades de crear con un

⁶⁴ El también cineasta y teórico del cine R. Bruce Elder escribe sobre lo compartido entre Brakhage y los artistas románticos: “Las creencias artísticas de Brakhage dan valor a la imagen. Su concepto de imaginación es el mismo que el de los románticos: la imaginación es la facultad que da origen a las imágenes; también es, tal y como sugiere la filosofía de Kant, una facultad responsable de dar forma al mundo que conocemos”. R. Bruce Elder, *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stain, and Charles Olson* (Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1988), 295.

⁶⁵ Gene Youngblood, *Expanded Cinema* (New York: Dutton, 1970), 81.

⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty citado en Stan Brakhage, *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*. Compilado por Pablo Marín (Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres Cantos, 2014), 131.

archivo mediático tan inabarcable en discursos como para no dejar de explorarlos y con ellos conocernos en relación a los otros. Es un gesto de autoconciencia, de autorreflexión, de cuestionamiento propio que Emmanuel Lévinas describe como un movimiento de responsabilidad: “La puesta en cuestión del Yo por obra del Otro me hace solidario con el Otro (*Autrui*) de una manera incomparable y única. [...] El Yo frente al Otro (*Autrui*) es infinitamente responsable”⁶⁷.

Es posible estudiar el archivo, coleccionarlo, seleccionarlo, desmenuzarlo para recabar los espacios de interdependencia social donde se dan las complejidades del hombre y su cultura. Pero, ¿podrán llevarse a término esos desafíos y esa reciprocidad de la que habla Brakhage para así crear una imagen libre de convenciones y de prefiguraciones? Lo que es Brakhage, tiene claro que el cine como medio tiene el poder de expresar muchas contradicciones al mismo tiempo, reunir expresiones dominantes y expresiones satelitales, intercambiar dualismos, ponerlos en entredicho o por qué no, ponerlos en equilibrio como se encuentran la luz y la oscuridad en un punto equinoccial. Y sin embargo, la mediación tecnológica, la instrumentación ideológica de la imagen siguen existiendo.

Ya desde antiguo, los amaneceres de la representación fotográfica y cinematográfica han servido de dispositivos de registro y documentación cuya ductilidad satisface el trabajo de campo de las narrativas colonialistas. Con esta promisión de atributos técnicos, la fotografía y el cine pronto se convierten en factótum tecnológico de las ciencias descriptivas (anatomía, botánica, zoología...) pero también de una etnología en ciernes que jalea la supremacía de la raza blanca sobre los pueblos colonizados. Se ha sentido esa servidumbre positivista con precocidad, cuando se les ha visto merecedores a la fotografía y al cine de ser portentosos medios de examinación y dominación cultural. Son puntos sobre los cuales ha meditado profundamente Sontag: “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece

⁶⁷ Emmanuel Lévinas, *La huella del otro* (Madrid: Taurus, 2001 [1967]), 63.

conocimiento, y por lo tanto, poder⁶⁸. Y es obvio, este pseudoconocimiento reduce el universo a un sistema de ideas homogéneas, a un espacio racional pero muy simplificado cuando se construye uniforme y artificialmente con la intención de descifrar en superficie las complejidades del hombre. La imagen arquetípica vive de ese uso corriente y recurrente, fluye rápido en la representación colectiva con la aprehensión castrada de los caracteres humanos. La imagen arquetípica es entonces la forma externa de esa castración, la fisonomía que adopta una expresión mental: una reducción. Como modelo, es la imagen que quiere proyectarse en términos absolutos (lo cual es imposible, claro está) y como imagen-tipo se modela en ordenación impositiva: en prejuicio, en norma consabida. Como tal, la imagen-tipo se inscribe en el inconsciente configurando y organizando una estructura perceptible. Del arquetipo como representación inteligible Gustav Jung ha dejado sentenciado lo siguiente:

Los arquetipos solo aparecen en la observación y en la experiencia como *ordenadores* de representaciones, y esto siempre ocurre de forma inconsciente, por lo cual solo puede conocerse a posteriori. Asimilan material representativo, que procede indiscutiblemente del mundo fenoménico, y de ese modo se vuelven visibles y *psíquicos*⁶⁹.

Parecen grandes inmoralidades estos condicionantes, pero así vemos hoy los darregotipos encargados por Elizabeth y Louis Agassiz en 1850. Los Agassiz no tardan en descubrir las posibilidades que les brinda la fotografía como soporte de sus estudios antropométricos sobre los esclavos negros en Norteamérica, investigaciones que, huelga decir, tampoco están muy alejadas de los propósitos y despropósitos del criminólogo Cesare Lombroso. Lo mismo si se piensa en las películas documentales realizadas por el lombardo Luca Comerio, camarógrafo oficial de las tropelías colonialistas con que se conducía el régimen de Mussolini en el norte de África entre otras regiones del globo. En los albores del siglo XX, el cine hace de la técnica fotográfica su hacienda y enseguida comprobaremos lo que implica cinematografiar desde la frontalidad como posición común de la cámara frente a lo retratado.

Nada despreciable es el legado filmico que proporcionan los primeros documentalistas de las colonias. De lo capturado mayormente en Etiopía por Comerio, beben algunos de los

⁶⁸ S. Sontag, *Sobre la fotografía* (Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial, 2008 [1973]), 14.

⁶⁹ Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Barcelona: Paidós, 1970 [1933-1955]), 178.

trabajos más señeros de Angela Ricci Lucchi y Yervant Gianikian. Con qué maestría, si se nos permite este juicio exaltado de maneras, voltean y reanudan lo encontrado en estos contextos para lamentar los procesos de subyugación que se dan en el colonialismo italiano. Desde luego que el cine de metraje encontrado de Ricci Lucchi y Gianikian no es el único que analiza los fondos revelados en la cámara oscura del mundo colonial. En esta misma interrogación del pasado, en los dramáticos encuentros que a menudo son las experiencias directas entre culturas distantes, también se instalan *Facing Forward* (Fiona Tan, 1999), *Moeder Dao, de schildpadgelykende* (Vincent Monnikendam, 1995) y *Déjà vu* (Lisl Ponger, 1999). Las escogemos por afinidad, puesto que la colonización inspira y tematiza innumerables envites en el cine de apropiación. Brevemente diremos que estas obras resignifican metraje al que se remontan para restaurar una ética de la visión. Nos toca a nosotros sintetizar (lo estamos haciendo ahora mismo), pero si pudieran reducirse a una sola pauta de significación, a un esclarecimiento de las estructuras de dominación que sus autores confiesan atender, entonces las películas mencionadas están claramente en balance con la posibilidad de cuestionar el voyerismo como forma que rezuma en los incipientes ritmos imperialistas. Francamente, una reflexión que polemiza con el pasado resituándonos en el presente ayuda a comprender nuestra relación con el otro a partir de su representación, y especialmente, a partir de representarnos entre los otros, aunque de aquella época colonial y de sus problemáticas ya no recordemos nada. Pero el extranjero no está tan lejos como parece. Esas lejanías exóticas se han diluido en la era global y ahora sentimos al otro más próximo de lo que lo había sentido nunca Georg Simmel puesto que un individuo extraño a nosotros: “trae consigo unas cualidades que ni proceden ni pueden proceder del círculo mismo”, y prosigue Simmel: “el extranjero es un elemento del grupo, como también lo son los pobres y los distintos «enemigos interiores». Es un elemento cuya posición supone al mismo tiempo exterioridad y confrontación”⁷⁰. Aunque pretendan un carácter científico y divulgativo, ahí, en esas películas apropiadas encontramos huellas para acercarnos al otro y con él religarnos al mundo; una razón nervuda, que no la única, la que hace retroceder a Gianikian, Ricci Lucchi, Monnikendam, Tan y Ponger a un tiempo que empaña de clichés las películas que en él se filmaron.

Considérese *Moeder Dao, de schildpadgelykende*, revisión que versa sobre la ocupación holandesa en las Indias Orientales. La película de Monnikendam conviene y mucho en las

⁷⁰ Georg Simmel, “El extranjero”, en *El extranjero: Sociología del extraño* (Madrid: Ediciones Sequitur, 2012 [1908]), 21.

formas, pero también en los modos de mirar que estilizan Ricci Lucchi y Gianikian en *Diario Africano* (1994) e *Immagini dell'Oriente: turismo da vandali* (2001). Todos estos ejemplos toman mayores proporciones, por supuesto, pero reparemos en cierta sintaxis de la imagen transformada por estas obras. Detengámonos en el torso desnudo de una joven nativa de *Diario Africano*. La podemos ver como la imagen cosificada de una mujer exhibida como curiosidad inusitada, retrato móvil en plano medio que se nos impone irremisiblemente como objeto de deseo. Lo podemos ver como lo vería probablemente Sontag cuando avalaba con hipérboles que “hay algo depredador en la acción de hacer una foto”, que “fotografiar personas es violarlas”⁷¹, o sencillamente, que “no se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes”⁷².

Gianikian y Ricci Lucchi dilatan el tiempo de la imagen hasta capturar ese instante de apetito por la costumbre foránea: lo detienen, lo enfatizan con el ralentizado, lo colorean de melodía nueva. Supone esto imprimir lentitud al movimiento de una magia erótica que se traslada, rodeada todavía de misterios primigenios, hacia una epifanía de recepción donde hierve el debate moral. Gianikian y Ricci Lucchi no borran lo que esa imagen contenía, más bien averiguan dentro de ella (a las condiciones de significación refieren). Con una parada reflexiva sobre un gesto gracioso a la vista, aprecian en una mirada salvaje e ingenua lo indefenso que está el ser ante el canibalismo cultural. Además, presentar al sujeto como objeto exótico guarda similitud con la composición frontal en que se filmaron a los indígenas en *Moeder Dao*, o con la decisión de abusar del plano general como escala ideal donde los misioneros representantes de la civilización europea protagonizan escenas que causarían delicia a la antropología comparatista. En estas tomas, numerosas en *Moeder Dao*, predicadores y aventureros posan junto a los nativos. Los primeros, vestidos de altivez en las maneras; los segundos, desprovistos de refinamientos aunque dóciles y manejables. También están aromados de estas postales de ultramar *Immagini dell'Oriente* y *Déjà vu*, las dos rebosantes de colonizadores y colonizados que comparten encuadre en imágenes cuyo desvío semántico viene puntuado con el coloreado, el ralentizado de la velocidad, la incorporación de una música afligida, o en el caso de Ponger, con el añadido del comentario irónico. Se trata de procederles similares a los utilizados por Fiona Tan en *Facing Forward* y que podemos resumir en la voluntad por descolonizar o despolitizar la mirada para intuir “cómo las imágenes afectan y dan forma

⁷¹ S. Sontag, *Sobre la fotografía*, op. cit., 24.

⁷² *Ibidem*, 159.

a las percepciones que tenemos de nosotros mismos, de los otros y del mundo”⁷³.

Fijémonos adicionalmente que a la recuperación de estos registros filmicos le sigue una operación deconstructiva cuya fuerza se ejerce sobre un principio de antinomia. Se les quiere dar un sentido distinto a los significados primordiales, que como se ha indicado antes, se explican dentro de unas condiciones de significación o sistema de ideas presuntamente racionales que corresponden a una época determinada. Recobrar esas imágenes significa hacerlas salir de su reposo, y esto supone también reescribirlas, intervenir el recuerdo comprendiendo los contextos y procesos que le han dado forma. Por otra parte, traer los recuerdos a la memoria conlleva reconstruirlos en un nuevo marco de recepción, en otro cosmos generacional, en una historia en proceso de reescribirse. Las intervenciones de Ricci Lucchi, Gianikian, Tan, Monnikendam y Lisl Ponger no necesitan del comentario moralizante ni de crítica negativa para disponer lectura nueva. Les es suficiente con la metáfora, la alegoría o la ironía. Y es a través de esta lenguaje intuitivo y poético como acceden a las entrañas de la imagen.

En resumen. Hay un desplazamiento semántico y una revisión de códigos, un desplazamiento de perspectivas que sirve para distinguir una doble apropiación. Una visión es limitadora, depende del deseo de dominar, viola un espacio íntimo objetivando y poseyendo lo que en él se halla para seguir patrocinando un sistema cerrado. La otra es una apropiación creativa, y más que analítica, sugestiva y evocadora de un movimiento táctico que camina hacia un espacio abierto para trascender las cargas sensibles que lleva una imagen, que son muchas. Estas sensibilidades vienen vencidas por el peso de la tradición, doctrinas en boga, creencias y concepciones religiosas, prejuicios de clase, pertenencia étnica, identidad y condición sexual, posiciones políticas e intereses económicos, una moral, unos valores, unas relaciones de poder; unos usos del lenguaje y unas condiciones de representación, por así decirlo. Luego, trascender es, básicamente, reescribir los significados de la imagen haciendo estimación de todo eso con una evaluación cualitativa que De Certeau entendía muy bien podía llevarse a término desde la apropiación crítica y la habitación de los discursos:

Apropiarse informaciones, ponerlas en serie, editarlas a su gusto, es cobrar poder sobre un conocimiento y dar vuelta, de esa forma, a la fuerza de imposición de lo ya hecho y ya

⁷³ Fiona Tan sobre *Facing Forward*. Disponible en:
<<https://fionatan.nl/project/facing-forward/>>

organizado. Equivale a trazar, con estas operaciones apenas visibles, apenas nombrables, su propio camino en la resistencia del sistema social⁷⁴.

De eso se trata por lo menos a la larga, de volver a mirar imágenes llevándolas a otra parte atendiendo las circunstancias del mundo circundante que las concibieron. Y si ese volver a mirar pasa por la reescritura e inevitablemente roza con la potencialidad de restituir posibles, algo que ya adelantamos en la introducción: lo correlativo de este *volver* con el ajuste o el reajuste de formas o representaciones⁷⁵. Ocurre dentro de estas apropiaciones una torsión impensable en la ordenación de los sentidos originales. Una disolución también: la del orden fundacional que para Arnheim permite descubrir la arbitrariedad de ese mismo orden⁷⁶. Es así como las imágenes del contacto colonial acaban en un contexto distinto, lo que significa que se disponen intencionadamente en un nuevo discurso que nos coloca en encrucijada con el presente. Deslavadas de su sentido original, y aunque prefiguradas por una trama de convenciones victorianas, aquellas imágenes son leídas ahora, en el trabajo de estos cineastas, desde otras contingencias y preceptos sociales a distancia en el tiempo, el espacio y el pensamiento. Es la ventaja de la perspectiva. ¿Y de veras provocan nuevas reacciones en la audiencia del presente? Habrá que convencerse de que es así, de que este cine encuentra destinatarios más indulgentes, espectadores que acepten el nuevo pacto con esas imágenes del pasado y que a la luz de las estrategias deconstructivas puedan reexaminar esas imágenes dentro y fuera de sus contextos de formación entendiendo la posición de dominancia según la cual fueron creadas.

Harto indiscutible es que las crónicas visuales de comienzos del siglo XX testimonian humillaciones denigrantes. Contienen todo aquello que inspira segregación en el reconocimiento de una condición distinta y necesaria, diferencias que se han plasmado a través de una mirada externa enfilada hacia la creación y explotación de una dependencia

⁷⁴ De Certeau, Michel, Luce Giard & Pierre Mayol, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar* (México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1999 [1994]), 263.

⁷⁵ J. Derrida, *op. cit.*, 371.

⁷⁶ R. Arnheim, *Entropy and Art, op. cit.*, 15.

política, comercial y espiritual rematada por la voluntad de mostrar al otro en una condición antagónica que rezuma asimilación violenta por los cuatro costados. En el reflejo de estas sinergias atávicas, la industria de Hollywood perpetúa los procesos de alienación en su organización como espectáculo. Véanse el género bélico. Dónde si no traslucen mejor las miserias de la expansión imperialista norteamericana buscándose enemigos ideológicos (además de petróleo) debajo de cada piedra. Pongamos por caso la guerra de Vietnam, tierra previamente quemada por el colonialismo francés. Seguramente sea la madre de todas las guerras cinematográficas por gestarse y no concluirse nunca como relato audiovisual en la pequeña y la gran pantalla: por proporcionar como nunca antes imágenes perturbadoras. Son sinónimo de imágenes que conmocionan, las que Sontag refiere en *Ante el dolor de los demás*:

La búsqueda de imágenes más dramáticas (como a menudo se las califica) impulsa la empresa fotográfica, y es parte de la normalidad en una cultura en la que la conmoción se ha convertido en la principal fuente de valor y estímulo de consumo. «La belleza será convulsiva o no será», proclamó Breton. Llamó «surrealista» a este ideal estético, pero en una cultura radicalmente renovada por el predominio de los valores mercantiles, pedir que las imágenes sean desapacibles, vociferantes, reveladoras, parece elemental realismo así como buen sentido empresarial. ¿De qué otro modo se llama la atención sobre el producto o arte propios? ¿De qué otro modo se hace mella cuando hay una incesante exposición a imágenes vistas una y otra vez? La imagen como conmoción y la imagen como clisé son dos aspectos de la misma presencia⁷⁷.

Las preguntas pueden continuar. ¿Cómo son percibidas esas imágenes de guerra por quienes las padecen y por quienes son objeto de conquista? El poso que dejan es amargo. Odio, miedo, violencia, muerte, emociones de las que siempre sobresale lo espectacular, es decir, la capacidad de impactar y sublimar desde una estilización que mediatiza nuestra relación con lo real. Esa es la presencia hegemónica de la que habla Sontag: la imagen espectacular, la que convierte en opaca una superficie que anula las distinciones que tiene debajo. ¿Hay mejores documentos que las películas para detectar el pathos de una sociedad?

Pero la imagen que conmociona también tiene la potencialidad de movilizar la conciencia. La artista visual vietnamita Nguyen Thi Trinh realizó en 2018 *Fifth Cinema*, ensayo

⁷⁷ S. Sontag, *Ante el dolor de los demás* (Madrid: Círculo de lectores, 2004 [2003]), 40-41.

poderosamente útil para reflexionar sobre la fragilidad de los pueblos colonizados y su condición de desarraigo; sobre la exposición a imágenes de guerra de las que tantas subjetividades se sienten cautivas; sobre las apropiaciones que los cines hegemónicos hacen de otras realidades. Por supuesto, en el collage visual que conjuga Thi Trih se interpolan otras muchas capas de significado, tantas como abundantes son los textos filmicos de los que se apropia para contarse en primera persona como sujeto construido desde los restos de una cultura indígena contaminada por representaciones exteriores a ella.

Más sobre los fragmentos que utiliza Thi Trih. Algunos de ellos pertenecen a una de las superproducciones que mejor ha retratado el conflicto (la guerra de Vietnam) desde una inigualable sofisticación de estilo. Esa película tiene el renombre de obra clásica: *Apocalypse Now*. ¿Y qué cosas perduran como huella indeleble del film de Francis Ford Coppola? Para empezar, la sinécdoque perfecta de una espectacular puesta en escena para siempre en la retina: el plano secuencia con que abre *Apocalypse Now*, el mismo que prorrumpe en los primeros minutos de *Fifth Cinema*. Incorporar este plano es más que pertinente. Parte de una instantánea fija de la selva, de la imagen detenida ante un palmeral impenetrable. Se supone que entre la maleza acechan los Vietcong comunistas. ¿Pero es ese el enemigo real? No es el único para Coppola, evidentemente eso ya lo hemos comprobado al ver su película, por lo que Thi Trih corta ahí mismo, no necesita más. Sabemos de sobra lo que llega después: el movimiento panorámico *de Oeste a Este* que detona la ceremonia bélica entre bombas de Napalm que arrasan con todo mientras el motor de los helicópteros da paso a “The End” de The Doors. Verdaderamente se trata de un *in crescendo* operístico intachable. Como binomio melo-dramático es concluyente para conocer el descenso a los infiernos del hombre occidental que no puede sustraerse ni de los horrores de la guerra ni del funesto desencuentro existencial al que le empuja el conflicto.

Lo hemos mencionado de pasada. *Apocalypse Now* traduce a nuestro tiempo las mayores alegorías y simbolismos que hicieron de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad una aventura psicológica hacia el conocimiento del otro y hacia los orígenes de uno mismo. Coppola ya conseguía todo eso (y mucho más) en su formidable ejecución artística, pero lo hace apoyándose en una monstruosa inversión de capital, en un rodaje que calza a la perfección con algunas de las formas en que se manifiesta el colonialismo. Desde sus

estrenos y reestrenos en las salas de cine hasta las reediciones de lujo para coleccionistas donde la película hoy sobrevive, *Apocalypse Now* es y ha sido un producto condenado a justificar su colosal gasto. El acontecimiento todavía humea. La guerra de Vietnam es la destrucción hasta los cimientos de una nación extranjera, pero también una de las muchas heridas que Estados Unidos se ha infringido y dejado sin cicatrizar. Parece lógico que recuperar ese pasado tenga vigencia y explotación prolongada en todos los ámbitos de la cultura. Parece lógico que en el ínterin se fueran diluyendo las deudas de sangre con el paso generacional como se diluye una fotografía de Jane Fonda entre los comentarios de Godard y Gorin⁷⁸.

Quizá *Apocalypse Now* haya perdido pujanza en subversión ideológica, aunque no para todos. Desde luego no para los silenciados por la espesura de alucinaciones que el hombre blanco ha querido imaginar. *Fifth Cinema* demuestra que el pasado no puede extirparse del presente. Sus apropiaciones del cine de Hollywood pueden considerarse como actualizaciones, que divergentes de su contexto habitual, excitan un recuerdo distinto: trasponen al espectador a una distancia crítica, de toma de conocimiento ético de aquello que está viendo, es decir, tomar conciencia de las cosas para despertar de ficciones analgésicas. ¿Y para qué tales esfuerzos? Porque “el pasado se repite tanto más cuando menos se le recuerda, cuanto menos conciencia se tiene de recordarlo”⁷⁹.

Para Thi Trih, *Apocalypse Now* todavía representa. Para su biografía y para la de sus pares se vuelve íntima en su relación directa con sus imágenes. Mejor seguir hablando de esa experiencia a través de concepciones de la verdad exteriores a ella porque: “para el Indígena, todos estos cines son cines invasores”⁸⁰. Son cines invasores y a la vez fecundadores de obras laudables aunque también diseminadores de hábitos narcisistas, tratos sexistas, exacerbación racial, inquina ideológica y otras muchas segregaciones veladas o abiertamente vertidas a través de fórmulas narrativas de fácil o difícil desmenuzadas.

Pintemos ahora estas políticas de representación en un marco de compleja tradición cinematográfica. Vayamos al Líbano. ¿Sabríamos decir con certeza si el común de los

⁷⁸ Fonda rodeada de vietnamitas en su visita a Hanoi: fotografía clave a partir de la cual Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, colaborando dentro del Grupo de cine militante Dziga Vertov Group, acometen su crítica al *star system* de Hollywood en el ensayo filmico *Letter to Jane* (1971).

⁷⁹ G. Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1968 [2002]), 40-41.

⁸⁰ Del recitado textual de *Fifth Cinema*.

libaneses aplaudió en su día la entrada de un Hollywood mediocre y vacío donde predomina la acción pueril, el melodrama senil o la carnalidad más boba por encima de cualquier hondura psicológica? ¿De existir en matices, tan distinguibles eran estas características de las halladas en otros cines dominantes, viniesen de Francia, viniesen de Egipto? Hollywood inicia su desembarco en el Líbano. En tan estratégica orilla se presenta, en un país que cobra independencia en 1943 y que pronto se repone económicamente para de seguido alumbrar en su capital, Beirut, uno de los centros cosmopolitas de la región. Por el momento será la tierra elegida para que las petrolíferas y las grandes entidades financieras pongan allí su base. En los sesenta, disfrutará Beirut de una edad dorada en la economía —así se la recuerda— y con ella se financia y afianza una industria filmica nacional para rivalizar incluso con la robusta producción egipcia. Por aquél entonces el islamismo político no se ha modelado aún, ni en sus desarrollos marxistas ni en las formas de internacionalización yihadista que vendrán después. En los quince años de proemio a la guerra civil de 1975, a la órbita de la Guerra Fría y antes de que el panarabismo de Abdel Nasser ahuyente a productores, actores y técnicos, el Líbano es el refugio y plaza avanzada de intereses geopolíticos donde circula y se intercambia valor cultural. Hay lugar físico para todos.

Del protectorado francés que finaliza en los años cuarenta, se pasa al intervencionismo norteamericano, a sus rotativas invasiones militares del tercio que cierra el siglo XX. Es el advenimiento definitivo de un signo pujante que trae consigo modas, opulencia, excesos y una renovada vocación por someter al prójimo. En este espacio en pugna malamente sobreviven cines diferentes o lo que podría denominarse las particularidades de una cinematográfica local e independiente. Nada de eso. Guerra tras guerra, el Líbano quedó yermo a fuerza de plantar en él ideología, falsa esperanza, discriminación y violencia. Financieramente la colonización se hace efectiva, y dicho sin vacilaciones, culturalmente también.

La cineasta experimental norteamericana Peggy Ahwesh percibe esa dominación, excava con *Beirut Outakes* (2007) lo que de ese cine extranjero quedó abandonado en las salas de proyección de Beirut. Era de esperar encontrar allí películas deterioradas por el tiempo, y sin embargo, de entre las manchas avinagradas del celuloide enfermo, exuda un bestiario reconocible de cazarrecompensas, cuatros (*Wanted: Dead or Alive*, 1968-1961), hombres de fortuna, estafadores (*Ride Beyond Vengeance*, 1966), momias, vedettes,

galanes (*The Curse of the Mummy's Tomb*, 1977) y otros tantos socios engendrados lejos de Hollywood a partir de la misma matriz (*The Hellions*, 1961). Los restos de toda esa deposición filmica acumulada por Columbia Pictures y Hammer en Oriente Medio, son reciclados por Ahwesh. Pero no de cualquier manera. El hilvanado de estos retales de ficción transita trepidante por los convencionalismos de Hollywood. Ahwesh trabaja con esa materia corrompida seleccionando los planos donde más se manifiestan las declamaciones del deseo consumista; los despieza en sus soportes para articularlos en un remontaje rápido y de ritmo sincopado donde interpone breves films publicitarios. En la conjunción de los primeros con los segundos está el juego. Ahwesh elige engranar estos bloques comerciales en diálogo burlesco con las imágenes más frívolas de Hollywood. En buena sintonía entran los unos con los otros, en contradicción enunciativa pero en prolongación ideológica. Esta lógica consumista acierta en vender lo que no se posee: cigarrillos *Gitanes*, electrodomésticos, ropa interior, aires acondicionados para tentar a una sociedad pudiente. No produce sorpresa que el teatro de los sueños, como mero entretenimiento, se ponga a la altura de estos embelesamientos de donde obtiene jugoso dinero. También parece indicarlo a resultas de las inseguridades crecientes a las que se intenta ofrecer remedio en un estado de bienestar engañoso. Lo mismo recibe el público ilusorios arrestos para salir de la realidad, que artículos de uso cotidiano para hacerla llevadera si damos por fiel lo que Gilles Lipovetsky nos cuenta del mal aterrizaje de estos desasosiegos y aspiraciones en la escena contemporánea: “inseguridad identitaria. Inseguridad ante la inmigración. Inseguridad medioambiental. Inseguridad sanitaria y alimentaria. Vivimos en una cultura de la ansiedad”⁸¹.

El discurso mercadotécnico, el discurso subterráneo y el que se halla en superficie, lo interrumpe Ahwesh. Lo fragmenta y lo vuelve a roturar con un ingenio técnico excepcionalmente resuelto en evidenciar lo que de precedero tiene un cine fundado en imágenes que tratan de repetir y repetirse como bienes de consumo de usar y tirar. Ahwesh reubica el Western, el folletín y el lance fantástico a merced de esa misma caducidad, haciéndolos coincidir en el único halo de verdad donde culmina su deterioro moral y material. Ahwesh delata cómo se forman las representaciones, es decir, las

⁸¹ Lipovetsky en Borja Hermoso, “Entrevista a Gilles Lipovetsky”, *El País*, 1 Febrero, 2020.

Disponible en:

<https://elpais.com/elpais/2020/01/28/eps/1580212910_212654.html>

apariencias ajenas a lo real según las cuales todo debe descansar sobre estructuras uniformes para diseminarse sin límite dentro de culturas diferentes. Igualmente se reprueba, puesto que así lo airea *Beirut Outakes*, que solo hay un modelo ideal, que ese modelo está gobernado y normalizado por unas estructuras de poder. Una consecuencia de todo esto: se acaban por minar las tradiciones y los rasgos propios de quienes no se acogen a esa globalidad de formas, quizá obligados por circunstancia —económica y política— más que por rebeldía existencial o doctrinal. ¿Habrá alguien tan ingenuo como para creerse a salvo? El problema se eterniza cuando el asedio de una cultura hegemónica cabalga a lomos de industrias monopolistas al servicio de una economía de mercado. Los medios han aprendido a gestionar las demandas de las minorías mientras se repita y diga bien alto que son preservadas sus singularidades. Hasta donde quieran, pueden hacer llegar una señal homogénea que todo lo barre de normalización. Se saben fusionar los medios para eliminar competidores y consolidar objetivos cuando no encuentran otros nuevos. Se fortalecen y crecen sin descanso. Nos demuestran continuamente que no hay reparos para retirar lo dispar de su camino y allanarlo a sus propios ritmos de mercado. Nos tocan muy cerca las estrategias de seducción de los medios de comunicación. Uniforman, asimilan, se suprimen diferencias ayudándose de un cine dominante que propende a manifestarse en “ese consumo «estético» que complementa lo ordinario de la circulación de las mercancías, las palabras y el dinero”⁸².

El reaprovechamiento de esos mismos recursos fílmicos desahuciados le confiere a Peggy Ahwesh la aptitud que Rancière también halla en el ingeniero y el poeta moderno para oponerse a los trances capitalistas. Trabaja Ahwesh con todos esos arquetipos y estereotipos que han conferido a la imagen un sentido único y en ellos detecta arbitrariedad en la reconstrucción de una memoria que puede ser interpretada de muchas formas sin el peso de categorías y conceptos ejemplares. Los siete minutos de *Beirut Outakes* no pretenden abarcar ni mucho menos explicar la historia o la intrahistoria del cine en el Líbano en todas sus realidades históricas como de ninguna forma lo consiguen las líneas que aquí se escriben. Pudo exagerar el crítico y programador de cine Ed Halter en *Village Voice*⁸³ cuando afirmó que más que quinientas páginas de Said, una sola secuencia de la película de Ahwesh bastaba para hacer añicos cualquier estereotipo. No

⁸² Jacques Rancière, *El destino de las imágenes* (Buenos Aires: Prometeo, 2011 [1917]), 106.

⁸³ Ed Halter, “Lincoln Center South”, October 2, 2007. Disponible en:
<<https://www.villagevoice.com/2007/10/02/lincoln-center-south/>>

diremos tanto, o mejor dicho, no diremos más, pero si *Beirut Outakes* se acerca a los métodos Walter Benjamin, es porque ayuda a repensar la historia sin necesidad de darle causa y efecto, y por esta razón simple, el pequeño film de Ahwesh es potestativo de convertirse en un gran alegoría.

Visto que el patrimonio artístico está a menudo revestido de clichés y estereotipos (con frecuencia envilecidos por una ideología, por un canon, por una tradición elitista), estos planteamientos que se vienen exponiendo tienen por vocación explorar los destellos que harán de las vanguardias del siglo XX una contestación regular hacia formas dominantes de expresión artística. También se ha dejado patente que este es un giro que no aparece colgado de la nada ni surgido como por generación espontánea, sino que responde al progresivo cambio en las mentalidades y las estructuras del pensamiento. Es algo que observó Simmel en la Francia e Inglaterra del siglo XVIII con la renovación de conceptos filosóficos y científicos, la transformación espiritual y las nuevas formas de interpretar el mundo. Este cambio, ese giro, “probablemente esto solo es posible en una época en la que las formas culturales se perciben como un alma exhausta, que ha dado de sí todo cuanto ha podido”⁸⁴.

Veremos igualmente que la cultura no puede abstraerse de lo que le precede ni destruir los puentes entre el antes y el después sin el proyecto de construir otros nuevos. Sabemos por dónde camina el hombre en el siglo XIX y hacia qué lugares se lanza a gritar su libertad desde la Ilustración hasta deformarla en un movimiento internacionalista que le ha llevado a querer imponer un imperialismo exacerbado, a resolverse sin relación al pasado y en ruptura con los pueblos. El relevo de unos despotismos por otros, el ímpetu irrefrenable de la guerra, el fracaso revolucionario... Todo esto conduce a una nueva desilusión que se manifiesta en el arte como producto trascendido por los procesos de la vida. Sin embargo, en el arte de apropiacionista el hombre siempre encontrará un oasis donde la asimilación

⁸⁴ Georg Simmel, “El conflicto de la cultura moderna”, *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 89 (2000 [1918]): 317.

cultural se ejerza con pasión comprensiva. Así, una progresión del Romanticismo tendrá lugar a finales del XIX y comienzos del XX en las políticas de representación de culturas extra-occidentales, más concretamente, aquellas representaciones en que se dan cita la apropiación y re-significación de manifestaciones artísticas propias y externas:

Todo reencuentro con la antigua tradición dejó de ser una simple apropiación, que la recogía de una manera tan obvia como a lo antiguo, y que tuvo que superar los abismos que separaban el presente del pasado. De esta manera, el Romanticismo se convirtió en pionero de la conciencia histórica. Su lema era volver a las fuentes originarias y, con ello, situó en un terreno completamente nuevo nuestra imagen histórica del pasado. Surgió aquí una tarea profundamente hermenéutica⁸⁵.

Por ejemplo, examinemos brevemente el *primitivismo*. Ya dejó constancia de forma seminal el crítico de arte William S. Rubin⁸⁶ que en el primitivismo puede avistarse un preámbulo de las vanguardias históricas del siglo XX cuando de lo que se trata es de exorcizar los demonios de una sociedad conservadora y patriarcal obsesionada con el progreso industrial y el desarrollo urbano. En el primitivismo modernista la atracción sigue gravitando hacia lo exterior, hacia la diferencia y lo pagano. Es por ello que se quiere buscar inspiración en polos todavía prístinos y aparentemente sin contaminar por los motores de un progreso sujetado a las redes de poder tecnocrático; o sea, a preceptos y valores constituidos, a medidas lógicas, a lo que corre en supuesto beneficio de la mayoría. Allí, en las extremidades de una cultura normalizada, parece entreverse la salida a una experiencia cohibida con el descubrimiento y la comprensión de las tradiciones estilísticas y temáticas de pueblos preindustriales⁸⁷.

Impulsado por la búsqueda de una nueva autenticidad y espontaneidad artística, el primitivismo en las artes está caracterizado por la apropiación y re-interpretación estética de las formas más puras y básicas de la mentalidad y cultura material indígena (mayormente de la artesanía y el arte decorativo). En su diafanidad doctrinal y pureza

⁸⁵ H. G. Gadamer, *La razón en la época de la ciencia* (Barcelona: Editorial Alfa Argentina, 1981 [1976]), 68.

⁸⁶ Emblemático testimonio es el ensayo de W.S. Rubin, "Modernist Primitivism: An Introduction", incluido en el catálogo de la exposición celebrada en el MOMA de Nueva York entre 1984 y 1985: «Primitivism» in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern.

⁸⁷ Calificación imprecisa, válida sin embargo para un arcaísmo en relación con la industria que resulta de un alto rendimiento en cuanto a mecanización, organización y producción en serie.

emocional, el animismo y los ritos panteístas insuflan de anarquía estética a un hombre que la civilización rebaja a la condición de salvaje, a un *hombre primitivo* de pasiones instintivas y desinhibida sexualidad. El artista moderno, invadido por la intensidad de deshacerse de hábitos mentales, hace acopio de esa riqueza y con ella unta su paleta. Corre presto a trabajar desde dentro todo ese ajuar de signos a fin de mitigar sus preocupaciones y vacíos, también con la voluntad de acercarse y comprender el espíritu subjetivo de los otros implicándose en sus culturas y recobrando sus actividades práctico-artísticas. Esta querencia hacia el arte étnico se palpa de manera notable en la obra de Paul Gauguin desde finales del XIX, en la fase temprana y cubista de Pablo Picasso, en los retratos de Amadeo Modigliani, en los paisajes de Henri J. Félix Rousseau y las partituras de Igor Stravinsky, en el proto-expresionismo de Emil Nolde y el fauvismo de Henri Matisse o en las esculturas de Constantin Brancusi. Igualmente, esta trasgresión del orden social burgués es la que también prepara los moldes del movimiento expresionista alemán Die Brücke. De ahí que en las obras pictóricas de Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff se acuerda una afinidad temática que reniega del puritanismo de la burguesía centroeuropea y del academicismo en las artes utilizando técnicas y soportes arcaicos como los grabados, las tallas en madera, el uso naturalista del color y la imitación de formas y artefactos de grupos étnicos no industrializados (pueblos subsaharianos, pueblos de la polinesia, aborígenes australianos...).

Del redescubrimiento de formas de arte preexistentes, de la carga simbólica y abstracta contenida en el arte tribal, de la apreciación de sus elementos estilísticos y temáticos, se extraerá la sustancia folclórica de culturas foráneas para canalizarla a través de un escapismo que simultáneamente huye de formas estéticas dominantes con la exploración de la tercera dimensión, la reformulación del espacio compositivo, la fragmentación y descomposición analítica de la realidad (multiplicidad de puntos de vista) o la descontextualización del objeto representado. Muchas de estas técnicas, como se explicará más adelante, serán demostrativas de los principios de yuxtaposición que darán carta de naturaleza al cubismo, el fotomontaje y el collage como claros antecedentes del origen del cine de metraje encontrado.

Puesto que la recepción e internalización cognitiva de valores materiales y espirituales en la actividad artística es una de las principales perspectivas del apropiacionismo que vertebran este trabajo —la apropiación en el arte como proceso de comprensión y auto-

comprensión, de interiorización y transformación de las formas simbólicas⁸⁸—, se trata de reivindicar en el hombre una aprehensión del patrimonio artístico-cultural que le permita comprenderlo desde la praxis. Podemos verlo como un movimiento mimético que se profesa con la toma de conciencia del imaginario del otro a partir de la relectura juiciosa y sensible de sus manifestaciones artísticas, porque toda obra de arte surge consciente o inconscientemente de su relación con aquellas que la preceden, de su comprensión, y por qué no, de su *malinterpretación creativa* a través de las cual se articula como discurso:

La astucia de Platón es la misma que la de los poetas a través de todas las épocas: malinterpretar creativamente al precursor poético dominante a fin de crear espacio imaginativo para ti⁸⁹.

En el trasunto de un nuevo espacio imaginativo, la apropiación entraña otra paleta de matices que le da vigencia como *apoderamiento* y contrarréplica. Encaja aquí el cine de metraje encontrado que se declara por su cuenta y por terceros como mutilador de las certezas infames de aquel cine de Hollywood que se convence y trata de convencer con un Western de tratamientos abyectos para la supervivencia pírrica de los pueblos nativos norteamericanos. Claramente el gesto de protesta más contundente contra lo establecido es el acto de rebeldía que se ejerce desde un resarcimiento que implica desmontaje⁹⁰. Precisamente esto es lo que persigue el artista de origen puertorriqueño Raphael Montañez Ortiz en *Cowboy and 'Indian' Film* (1957/58) cuando tritura a golpe de tomahawk una copia adquirida en 16mm de *Winchester '73* (Anthony Mann, 1950). Pero ahí no acaba el método. Los despojos filmicos son introducidos en un saco medicinal donde, por medio de una performance o escenificación chamánica, son agitados y

⁸⁸ La cita es pertinente: "...al interpretar las formas simbólicas, los individuos las incorporan dentro de su propia comprensión de sí mismos y de los otros [...] Apropiarse de un mensaje consiste en tomar su contenido significativo y hacerlo propio". John B. Thompson, *Los media y la modernidad: Una teoría de los medios de comunicación* (Barcelona: Paidós, 1998 [1997]), 66.

⁸⁹ Harold Bloom, *Donde se encuentra la sabiduría* (Madrid: Taurus-Santillana, 2005 [2004]), 56.

⁹⁰ Este es un significado que opera en Gadamer, que llega de Heidegger, que cunde en Derrida: una "destrucción que equivale a desmontaje, desmontaje de aquello que sirve de ocultamiento". H. G. Gadamer, *El giro hermenéutico*, op. cit., 66.

removidos al son de un canto de guerra Yaqui para ser remontados finalmente de forma aleatoria. Chon Noriega, Scott MacDonald, Jesse Lerner y el mismo Montañez Ortiz, han comentado sobradamente esta laceración literal y física que desmantela la epopeya de la conquista del *salvaje oeste*. Describiendo *Cowboy and 'Indian' Film*, apuntan a la ruptura de la linealidad discursiva practicadas con el ataque matérico y la manipulación del tiempo; a los instrumentos de exterminio de las comunidades indígenas con las que Montañez Ortiz mantiene parentesco; a las semejanzas y diferencias con la emblemática *A MOVIE* de Bruce Conner (1958)⁹¹; pero sobre todo, a las filiaciones dadaístas de Montañez Ortiz reunidas en la “distanciación con el pujante cine comercial y todo lo que ello representa”⁹². En esos frentes está casi todo dicho. Puede mirarse no obstante desde otras perspectivas que afectan a la desvalorización de los símbolos contenidos en *Winchester '73* ya que se trata de imágenes que tenían dueño y que reordenadas subversivamente, al ser mostradas en sus contradicciones, al salir de sus primeras manos, pasan al dominio público. Como discurso donde entran en juego sus interpretaciones, *Winchester '73* ya no pertenece a su primer propietario. Ahora cabe descifrarse en sus posibilidades de lectura y por nuevos destinatarios, *otros* con los que Anthony Mann no contaba y que como Montañez Ortiz son descendientes de los vencidos: otros desposeídos.

En *Cowboy and 'Indian' Film* la recodificación simbólica está inducida desde un ejercicio ético y espiritual practicado por un *practicante* que conjura un hechizo. Con este film, Montañez Ortiz prepara un fármaco que deconstruye la primera escritura quebrando la unidad de infalibles que ostenta *Winchester '73* con el hombre blanco imaginando para sí la experiencia colonial. Queda ver si al reorganizarse en reescritura o en un nuevo *pharmakon*⁹³, la intervención de Montañez Ortiz puede reparar deshonras, pues seguramente no queda nada que reparar. Sin embargo hay algo que perdura y que puede

⁹¹ *A MOVIE* y el resto de la obra fílmica y escultórica de Conner despuntan por las técnicas de montaje utilizadas a modo de reensamblaje y resignificación de material encontrado.

Paulatinamente se introducirá la notabilidad de este artista multidisciplinar.

⁹² Scott MacDonald, *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers 3* (Berkeley and Los Angeles: U. of California Press, 1998), 326.

⁹³ En el análisis del *Fedro* de Platón, Derrida habla de escritura como *pharmakon* o desvío donde el logos o verdad primera se disemina: “[...] Sócrates, compara con una droga (*fármacon*) los textos escritos que Fedro ha llevado. Ese *fármacon*, esa «medicina», ese filtro, a la vez remedio y veneno, se introduce ya en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia”. Jacques Derrida, “La farmacia de Platón”, en *La diseminación* (Madrid: Fundamentos, 2007 [1968]), 102.

señalarse todavía, algo que nos remite retroactivamente a la sustancia de las imágenes y a la artificiosidad de una escenificación. La destrucción de Montañez Ortiz es el paso previo o la fase indispensable de derribo⁹⁴ de una terapia que permite ver todas esas imposturas y mandarlas a paseo como hacía Sócrates con los mitos. Al menos nos invita a redescubrirlas y sobrellevarlas con “la escritura, el fármaco, el desvío”⁹⁵.

⁹⁴ Completamos cita: “la desconstrucción implica una fase indispensable de *derribo* [...] operar, ciertamente, dentro de la inmanencia del sistema a destruir”. J. Derrida, “Fuera del libro (prefacios)”, en *La diseminación*, 10.

⁹⁵ J. Derrida, “La farmacia de Platón”, en *La diseminación, op. cit.*, 104.

2. El patrimonio cultural en la concepción de una obra hipertextual.

En las últimas décadas del siglo XX germina dentro de los estudios culturales una revalorización de la obra de Walter Benjamin en la consideración del patrimonio cultural como fuente de archivo con la que construir nuevas realidades. Más comunes todavía se han hecho sus procedimientos en el reconocimiento de la *cultura de masas*⁹⁶, pues es la cultura concebida para las multitudes la que prefiere observar Benjamin por alcanzar y reflejar a las mayorías, por pertenecer a un arte de lo popular donde se filtran las estructuras de poder con las que aquellas se entrelazan.

Hay un fin para Benjamin: iluminar las representaciones de lo social en sus profundidades históricas. Causa maravilla ver que las incalculables expresiones donde se plasma el mundo, la moral del hombre, sus tradiciones, su condición, sus alteridades, las relaciones asimétricas de fuerza y de equilibrio... que todo eso y más están ahí mismo, en las subjetividades prometidas por un archivo que como alacena mediática rebosa de imágenes esperando ser excavadas en cualquier estrato. Pueden estar tendidas en lo más bajo, proscritas para los valedores del arte absoluto o pisoteadas por una supremacía de cualquier tipo; no por ello pierden refulgir si son elevadas de sus fondos y podredumbres a la más noble alegoría como las eleva Baudelaire en *Las flores del mal*⁹⁷. Pero es que además, esas imágenes del pasado se encuentran interrelacionadas por lo que es absurdo acercarse a ellas con distinciones y jerarquías. Todo lo que integra el archivo es profuso de luz nueva y no puede comprenderse por separado.

De la dispersiva práctica de lo popular que en el archivo se acumula, de su complejidad amalgamada, ya no se desaprovecha nada. El *arkhé* puede festejarse, puede contestarse,

⁹⁶ Un apunte. Se sustituirá *cine de masas* por *cine de alcance masivo*, *cine de gran audiencia* o cualquier otro eufemismo que se confíe a lo cuantitativo en términos de distribución, exhibición y recepción para prevenir de una totalización que es pura convención aunque para decir esto recurramos a Machado: “El hombre-masa no existe, las masas humanas son una invención de la burguesía, una degradación de la muchedumbre de hombres basada en una descalificación del hombre [...] he aquí la malicia que lleva implícita la falsedad de un tópico”. Antonio Machado, *Poesía y prosa - Antología* (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1991), 142.

⁹⁷ A pesar de que es en *El origen del drama barroco alemán (Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1925)* donde Benjamin examina con detenimiento la noción de alegoría en Baudelaire, el señalamiento de esa gran metáfora ya se expone en el inconcluso *El libro de los pasajes*: “Hay que investigar cómo se elevan las cosas a alegoría en *Las flores del mal*.” W. Benjamin, *El libro de los pasajes, 1927- 1940* (Madrid: Akal, 2005 [1982]), 223.

puede susurrarse con entonación nueva. El archivo puede interrogarse y reescribirse en un relato que contenga y trascienda los textos de los que deriva; ser repensado en una obra de arte de segundo grado, en un collage dadaísta, en cine de metraje encontrado. Le sirve por igual a Benjamin como le sirve a Godard⁹⁸ para remover las entrañas de la historia y comprender las claves de sus colapsos.

Propugnando una dialéctica de índole intertextual donde pasado y presente se encuentran en un tejido de citas, Benjamin hace acopio de las fuentes que proporciona el archivo para entablar diferentes dimensiones narrativas, más plurales, que puedan mirar al futuro abriéndose paso entre los intersticios de tiempo y espacio. Quedó así eternizada su metodología trocando citas en alegorías: remisiones de ida y vuelta para polemizar con la historia oficial desde constelaciones de imágenes alusivas a otros discursos. Por todo esto, en la imagen alegórica de Benjamin se halla suspendida una referencialidad que conecta temporalidades y subjetividades, tanto en sus marcas históricas, como en sus no-marcas, en lo que esa imagen fue (pasado factual), pero también en lo que no fue y aspira o tiene el potencial de ser (pasado irrealizado). Y lo dicho es válido para la representación figurativa y abstracta. Las imágenes pueden ser pictóricas, fotográficas, imágenes en movimiento, prosa y verso en experiencia dibujada por Paul Klee, retratada por Eugène Atget o filmada por Chaplin. Recurre Benjamin a toda esa polifonía para rodear la naturaleza del hombre y lo mismo se fija en el universo animado de Disney que en las pantomimas de Charlot cuando pondera, no solo la gravedad del cine en sus propiedades técnicas, también los sentidos frutivos que con difusión masiva se divulgan. Reconoce Benjamin las funciones solidarias y liberadoras del cine en los públicos que lo reciben. Entra Benjamin en *dialogismo* con todos esos remanentes de la cultura que son las películas, como la cultura entra a su vez en diálogo con la vida sin poder eludir nunca el proceso de compraventa: “pues desde que quería imitar el movimiento de esta, era normal, era lógico que la industria del cine primero se vendiera a sí misma para después venderse a la industria de la muerte.”⁹⁹

⁹⁸ Así concibe el archivo Godard en muchas de sus películas realizadas a partir de imágenes apropiadas: *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998), *De l'origine du XXIe siècle* (2000), *Les Trois desastres* (2012) y *Le livre d'image* (2018).

⁹⁹ J.L. Godard en *Histoire[s] du cinéma: Fatale beauté* (Parte 4, 1997).

Ese *dialogismo* hace poco adelantado —el dialogismo intertextual sobre el que escribe Mijaíl Bajtín—, es disponedor en el discurso de unas intromisiones que se enarbolan entre sí como un relato lo hace con sus precedentes: “Todo diálogo está colmado de transmisiones e interpretaciones de palabras de otros. En ellas aparece constantemente, «la cita» o la «referencia», a los dichos de otra persona”¹⁰⁰. ¿Y dónde acaban esas transmisiones con la apropiación sino en otra narración? ¿Y qué es la narración filosófica, la histórica, la artística, sino ficción que informa de una realidad promovida? Ficciones, alegorías, parábolas de la cultura a propósito del tiempo. El historiador se lanza con esta liturgia de representaciones a la re-figuración del mundo. Con imágenes alegóricas, resbaladizas porque son de rango ficticio, procura reducir Benjamin lo que Ricoeur llama la distancia entre “los objetivos ontológicos de la historia y de la ficción”¹⁰¹.

El verbo de Benjamin se escucha hoy más nítido que nunca dando crédito a un modelo de inteligibilidad con el que rescatar voces relegadas al olvido y reparar fracturas en la representación de los desfavorecidos. ¿Pero cómo recibir esa herencia? El patrimonio cultural, ese conjunto de bienes tangibles e intangibles heredados que se transmiten por generaciones (expresiones orales y técnicas, manifestaciones artísticas, tradiciones, experiencias, conocimientos...), se entenderá bajo la óptica de Benjamin como un vasto archivo a interpretar. Luego a cada palmo el archivo debe ser escrutado con una apropiación del saber que no descarte nada, con una embriaguez anamnética que acceda y habite la memoria pues “el verdadero método para hacer presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y nosotros en el suyo)”¹⁰². Se buscará de esta manera interrumpir la causalidad historicista y el cientifismo obstructor del relato positivista para reivindicar aquello que Huysen definía como lo *subrepresentado* o *falsamente representado*¹⁰³. En estos ademanes se mueve Benjamin cuando remonta el curso de la memoria histórica para establecer relaciones con el presente. Se confrontan así las representaciones de antes con las del ahora en síntesis evaluadora, esto es, en sus posibilidades nuevas de asociación y relación. Pero sigamos, existen otros discernimientos con los que fraterniza la filosofía de Benjamin.

¹⁰⁰ Mijaíl Bajtín, *Las fronteras del discurso* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2011 [¿?]), 76.

¹⁰¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración: Configuración del relato en el tiempo histórico III* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007 [1985]), 639.

¹⁰² W. Benjamin, *El libro de los pasajes*, *op. cit.*, 224.

¹⁰³ Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (México D.F.: Fondo de cultura económica, 2007 [1990]), 54.

Dudar de una verdad eterna y lineal, acosarla, arrebatársela a los vencedores y renunciar a sistematizarla, son proyecciones heréticas respecto al positivismo y el historicismo¹⁰⁴ que igualmente fueron maduras por la historiografía francesa¹⁰⁵. Al desligarse de una historia ataviada de acontecimientos y hazañas de hombres ejemplares, los historiadores franceses ya intentaron desvestir su carácter triunfalista y totalizante. En lugar de describirla, la historiografía proponía reescribir la historia, interrogarla y comprenderla en el movimiento oscilante de sus discursos mediante una aproximación crítica no excluyente de materiales, contenidos y problemáticas. Marc Bloch lo supo diagnosticar lo mismo que Benjamin, que “la diversidad de los testimonios históricos es casi infinita. Todo cuanto el hombre dice o escribe, todo cuanto fabrica y cuanto toca puede y debe informarnos acerca de él”¹⁰⁶. Se quería averiguar así en las realidades que la historia puede contener, en sus estructuras y procesos, en sus conflictos de verdad y fidelidad, en las narraciones donde una historia despótica se representa, se contradice a sí misma y se impone sobre las otras. Con estas trazas se destapa un historiador preocupado por las vertientes en sombra y las periferias, por los accidentes mínimos y los vacíos que han quedado sin cartografiar y que ve necesario reconstruir desde la imaginación, tránsito de paso para la subjetividad.

Pero tampoco la historiografía francesa es un bastión solitario de reevaluación ontológica y de no rendirse a una sola verdad. Otro movimiento decisivo en la apreciación de realidades discrepantes en la historia se inauguraba en 1923. Epicentro: la ciudad alemana Fráncfort del Meno. Estamos hablando por supuesto del Instituto de Investigación Social que derivó en lo que se prefiere apodar Escuela de Fráncfort. Allí se abría un corredor de

¹⁰⁴ Nos permitimos subrayar, imitando el trazo de Mircea Eliade, que el historicismo fue creado y profesado por pensadores occidentales “que quizá hubieran adoptado otra perspectiva si hubiesen pertenecido a naciones señaladas por la «fatalidad de la historia»”. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno* (Buenos Aires: Emecé, 1979 [1951]), 140.

¹⁰⁵ Georges Lefebvre, Marc Bloch, Fernand Braudel, Lucien Febvre, Pierre Nora, Paul Ricoeur y Michel de Certeau pueden nombrarse dentro de esta corriente renovadora en vínculo con la revista fundada en 1929 por Febvre y Bloch: *Annales. Histoire, Sciences sociales*.

¹⁰⁶ M. Bloch, *Introducción a la Historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1952 [1949]), 55.

afiliación marxista (en origen) por el que han desfilado entre otros Max Horkheimer, Theodor W. Adorno y Jürgen Habermas. Desde la teoría crítica, Adorno y Horkheimer arremetían contra la Ilustración cuando en su afán de saber se radicalizaba en la omisión de discontinuidades históricas. Estaban convencidos de que el exceso de razón había acabado prendiendo un positivismo causal que adolecía de idear una política de representación infalible, tácita y deliberadamente rotunda donde “nada absolutamente debe existir fuera”¹⁰⁷. Infecta de prejuicios hacia la teología y la filosofía, la Ilustración cientifista avalaba la manipulación de los discursos a puro de someter la historia a leyes que se ceñían a lo demostrable. Lo demostrable no era otra cosa que lo mostrable, lo que puede sistematizarse en superficie, es decir, crear crónica desde arriba y fijarla en perspectiva céntrica sin adentrarse en contradicciones internas.

Junto a Benjamin son muchos los filósofos de la historia y de la historia de las ideas los que se alimentan del materialismo histórico de Marx. A la ideología burguesa la creen arquitecta de una memoria intocable, normativa, condicionante de otra memoria muy diferente arrollada por la primera. Pero lo que verdaderamente comparte Benjamin con estos linajes en los que coexisten toda clase de posiciones intermedias¹⁰⁸, es una conciencia sensible a las convulsiones que se suceden al vertiginoso ritmo que imprime el debut del siglo XX. En esa quebradiza dársena que es la civilización contemporánea, apenas encuentra refugio el positivismo rankeano con sus estilemas y hábitos narrativos unitarios: “el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito”¹⁰⁹; mucho menos hacer hueco a sus leyes históricas en una balsa de medusa que se bate frente a los auges y debacles que desbordan el curso de la historia. Ni el signo irrefutable del historicismo toleraba la disidencia dentro de su viejo régimen, pues como denunciaba Benjamin, daba la espalda a las clases subalternas; ni tampoco la filosofía analítica lograba liberarse del reduccionismo metodológico al que se abocaba el positivismo ya que, en su búsqueda de rigor y certidumbre, en pretender la descripción exacta del hecho histórico, terminaba por anatemizar la diferencia.

Naturalmente, comprender las consecuencias de la modernidad y encarar el capitalismo avanzado requiere profundizar en los principios donde un poder tentacular se inscribe

¹⁰⁷ M. Horkheimer y T. W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, *op. cit.*, 70.

¹⁰⁸ En alusión principal a la Escuela de Fráncfort.

¹⁰⁹ Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna* (Madrid: Cátedra, 2000 [1979]), 10.

colonizando lo cotidiano. Unas veces sus dispositivos serán subrepticios, otras no tanto. Por ejemplo, en los productos mediáticos más inmediatos encuentra apoteosis *la verdad oficial*. Con ellos fortifica el capitalismo una economía de mercado y las políticas de consumo imponen sus ritmos. Con ellos implanta la industria de los medios, a juicio de Adorno, una estandarización de formas en la cultura. Los impone en la vida diaria, en un mundo sucedáneo y boyante de comportamientos narcisistas y compulsivos habida cuenta de la atracción dominante que esos productos se granjean en frenesí consumista. Y sin embargo, ante esa homogeneización de formas, Adorno divisaba curvaturas, *versos*: modos distintos de emplear los signos en el lenguaje¹¹⁰. En el cine de Antonioni concretamente, le gustaba distinguir a Adorno una expresión sin ligazón donde el sujeto consciente podía liberarse a través de las ficciones del espíritu: “La estética del cine tendrá que recurrir, más bien, a una forma subjetiva de experiencia, a la que el cine se parece (con independencia de su surgimiento tecnológico) y que constituye lo artístico en él”¹¹¹. Bien podría ser esta, una crítica compensatoria a los medios de comunicación masivos sobre los que décadas antes descargó Adorno sus detracciones (véase el ensayo *La Industria Cultural: Ilustración como engaño de masas*¹¹²). Lo cierto es que el primer Adorno tenía claro algo que nosotros no tenemos todavía, y que es la polarización extrema entre un lenguaje como medio de comunicación y un lenguaje garante de la expresión artística. Solamente en este último vierte Adorno la naturaleza no discursiva de una obra cinematográfica capaz de flexionarse ante visiones inefables, insuperable si lo consigue, para dar forma como en ningún otro cine a la esencia espiritual de las cosas y de los individuos. Especulativo hasta lo metafísico, ese cine de arte y ensayo es, según Adorno, ideal para expresar más allá de la superficie de un enunciado: “Pues en el arte se objetiva y se da duración a lo que se escurre: en esta medida, el arte es concepto, pero no a la manera de la lógica discursiva”¹¹³. No le falta razón. ¿Pero qué es aquello que se escurre? Podría muy bien ser lo que escapa de las fauces de un plan totalitario, la realidad

¹¹⁰ La escisión que hace Adorno entre cine como arte y *cine de masas* es tan problemática como querer asociar arte con verso o poesía y querer ver otra cosa en la prosa. Sobre esta última cuestión, véase U. Eco, “El signo de la poesía y el signo de la prosa”, *De los Espejos y otros ensayos* (Barcelona: Random House Mondadori, 2012 [1985]), 308-331.

¹¹¹ T.W. Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad I* (Madrid: Akal, 2008 [1977]), 311.

¹¹² Aquí lo deja meridiano: “Los automóviles, las bombas y el cine mantienen unido el todo social.” M. Horkheimer y T. W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración, op. cit.*, 166.

¹¹³ T.W. Adorno, *Teoría estética: Obra completa 7* (Madrid: Akal 2004 [1970]), 103.

misma, la experiencia de una resistencia o contra-discurso que discurre por sentidos sucintos.

En sus plasticidades sonoras y visuales, las expresiones del arte son reflectantes de la compleja realidad social. Tanto en *lo culto* como en *lo ligero*, según lo entiende Benjamin también, se revela lo que domina y lo que aparece reprimido: ideas, valores, símbolos, acercamientos, alejamientos, colisiones que ayudan a comprender el hombre y lo que de dentro y de fuera inhala para existir. El potencial emancipador del arte no puede ponerse en entredicho como tampoco puede dudarse del valor de un cine, una música, una pintura o una literatura dirigidos a las mayorías. Consecuentemente el cine comercial, como parte del patrimonio artístico, puede ser canal de transmisión de ideología, reflejo de relaciones de poder y de progreso técnico. El cine es espacio sensible a los imaginarios individuales y colectivos, y otra cosa en la que insistimos desde el principio, como expresión de la cultura, el cine como arte y el cine como entretenimiento por igual se constituyen en unos valores arbitrarios que naturalmente pueden ser desviados. Así admiraba el pueblo las pinturas de Caravaggio por reconocerse en un canon distinto que se comparte en los pies sucios y descalzos de los mártires de la Iglesia. Así se impregnan de la mugre de los Sex Pistols las generaciones desencantadas con el thatcherismo haciendo préstamo irónico de cualquier símbolo. Debe ponerse oídos a la cultura que mira-para-abajo, a la cultura como producto de revelaciones que nos hagan pensar en qué razones dependemos del cine de Hollywood para acomodar nuestra individualidad en cualquier noción de realidad. Nos parece que absolutamente execrable es el cine de Hollywood destinado a la diversión. También este cine es forma de conocimiento, aun sustraído a una reproducción técnica empeñada en llegar a la mayoría. Con este aspecto mundano nace el cine, y en ese cariz lo respeta Panofsky como recreo de las multitudes¹¹⁴.

¹¹⁴ Erwin Panofsky, "Style and Medium in the Motion Picture", en *Three Essays on Style*, edit. por Irving Lavin (Cambridge, MA, and London, UK: The MIT Press, 1997 [1936]), 91-93.

¿Puede entonces *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), ser paradigma de lo antedicho? Lleva el estigma imborrable de Hollywood que Adorno detesta, sin duda que lo lleva haciendo plusmarca en presupuestos, desde la preproducción hasta los cuantiosos esfuerzos de distribución y exhibición con que se ofrece. Pero *El mago de Oz*, producto cultural adorable como ninguno, tiene miga dentro a desgajar por lo que, como cualquier obra y de acuerdo con Eco: “hay que verla también en relación con la enciclopedia de sus lectores sucesivos, y también en este caso el cotejo textual nos puede decir por qué una obra nacida con intenciones de consumo puede, en un periodo posterior, convertirse en estímulo de experiencias de lectura más refinadas”¹¹⁵.

Protagonizada por Judy Garland (importante para lo que viene), producida por Metro-Goldwyn-Mayer (igual de determinante), y distribuida globalmente a través de sucesivos reestrenos, *El mago de Oz* ha sido incluso objeto de experimento científico que la deduce como película de enorme significancia en cuanto a importancia o trascendencia. Pero comencemos por una curiosidad de la estadística publicada por la revista académica *Proceedings of National Academy of Science*¹¹⁶. Para calcular esta significancia, los autores de dicho estudio han tomado como criterio objetivo el número de veces que una película es referenciada, en particular, allí donde ciertas referencias quedan documentadas y registradas por la Base de Datos de Películas en Internet (IMDB). Lo que se ha hecho es consensuar la vigencia de *El mago de Oz*; analizar las relaciones de *El mago de Oz* con otras películas; medir su *presencia* en informes técnicos, guiones cinematográficos, reseñas de expertos, opiniones de aficionados, resultados de taquilla, premios obtenidos, etc. Por intercesión de la matemática, no sin estupor se comprueba cómo la investigación interdisciplinar acomoda metodologías y procedimientos para extraer conclusiones de los rastros observables en las posteridades de vida de un producto cultural:

Como los científicos, los artistas a menudo se ven influenciados o se inspiran por obras anteriores. Sin embargo, a diferencia de los investigadores, los artistas normalmente no están obligados a citar dichas influencias. Si pudieran obtenerse los datos que reflejan esas referencias cruzadas, entonces podrían aplicarse análisis de datos basados en citaciones

¹¹⁵ U. Eco, “El texto, el placer, el consumo”, *De los Espejos y otros ensayos, op. cit.*, 141.

¹¹⁶ Max Wasserman, Xiao Han T. Zeng, and Luis A. N. Amaral, “Cross-evaluation of Metrics to Estimate the Significance of Creative Works”, *Proceedings of National Academy of Science (PNAS)*, n.º. 2, (2015): 1281-1286.

para desarrollar una métrica objetiva y estimar la significancia de una obra en particular. Resulta que todos esos datos existen. [...] Analizando la red de citas recogidas, podemos investigar la idoneidad de las métricas para valorar la significancia de un film a partir de su rastro de influencia en el mundo del cine¹¹⁷.

La necesidad de mensurar, de cuantificar, de racionar, de racionalizar. Podría aducirse que el positivismo, si alguna vez salió del cuadro, fue para volver con *big-data* y *software* bajo el brazo. Ahora bien, y ya sin sarcasmos, si la *significance* es aquello que cambia el paisaje de un ámbito de la cultura; si esa trascendencia simplemente mide eso, puede que nos aproximemos a la evidencia más plausible que nos dice que *El mago de Oz* está arraigada en la cultura hasta los huesos. Pero los datos no hablan por sí mismos, ni las piedras ni las columnas de Persépolis dicen nada de las diferentes realidades sociales que vivían bajo los aqueménides. A esas realidades, por ficticias que sean, hay que hacerlas hablar. Y en ver eso estamos. ¿Qué hay de la reinterpretación de *El mago de Oz* dentro de la práctica artística? Se hace evidente que trasciende el tiempo y el espacio hasta labrar el genio primerizo de Salman Rushdie¹¹⁸, inspirar y transpirar como objeto de adoración icónica a través de las litografías de Andy Warhol, la música de Elton John (“Goodbye Yellow Brick Road”) o el cine de David Lynch en *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1999). La influencia, la apropiación es inmensurable. Muchas de estas citas son paródicas, otras son homenajes a la carta, y es que *El mago de Oz* ha suscitado y suscita infinitas lecturas además de travestismos artísticos no siempre burlescos. Hay cines de metraje encontrado que la contemplan en un canon de perfección y armonía narrativa, y a la vez y al mismo tiempo, juegan con la reelaboración de los patrones estilísticos y narrativos que han coloreado a perpetuidad sus quintaesencias. Se trastocan así los códigos estéticos y narratológicos que con convenciones la sostienen como prototipo de fantasía destinada a públicos transculturales. De este modo puede reescribirse la película en sus condiciones de significación a través de un proceso de deconstrucción.

Atendamos de cerca eso mismo: cómo se deconstruye *El mago de Oz* desde las prácticas artísticas contemporáneas donde vuelve a ser cantada, pero de lado. Y cantar es

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Salman Rushdie ha reconocido esta influencia en varias ocasiones. S. Rushdie, “Out of Kansas”, *The New York Times*, May 4, 1992. Disponible en: <<https://www.newyorker.com/magazine/1992/05/11/out-of-kansas>>

interpretar, y entre otras muchas cosas, recitar un texto. Eso es la parodia para Genette, una forma paradigmática de hipertexto¹¹⁹ que permite: “cantar en falsete, o con otra voz, en contra-canto —en contrapunto—, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía”¹²⁰. No podía ser menos en virtud de la versatilidad imaginaria que *El mago de Oz* adopta en la cultura popular. Por ese reguero de recepción tan proteico en lo mitológico ingresan y se expresan las percepciones de cada época y contexto, bajo la camisa de un nuevo relato que se descuelga del referente que le precede. Pero si la desviación de un texto filmico cualquiera recurre a rasgos identificables de leyenda icónica, a categorías que segregan lo real de lo imaginario, a convenciones de género...; y si esa deriva versa sobre personajes establecidos en propósitos, deseos y creencias, es para partir hacia otras direcciones. Muchas de ellas actúan en torno a las expectativas del público. De este modo se llega a una reconversión de ficciones y con estos giros se pervierte lo consolidado en un contexto previo separándose así de los ideales de experiencia que se propusieron inicialmente. Los hay desvíos que piensan sus referentes confundiendo con ellos y sintiéndolos más reales y más auténticos. Las observaciones de Jean-François Lyotard en *La condición postmoderna* se arriman a esto justamente. Son aptas para llevarlas a destacar lo valioso que transporta *El mago de Oz*. Lo valioso para el teórico de los medios, para el cineasta que trabaja con material encontrado o para cualquiera que examine la sociedad americana de entreguerras en uno de sus correlatos de mayor enjundia. Entonces, parece obvio que difundidos de forma masiva por mastodónticas producciones, están presentes en *El mago de Oz* un conjunto de construcciones —apariencias para Guy Debord— que plasman y circunscriben la realidad social en actitudes, hábitos, supersticiones, mitologías, conflictos de identidad y de valores que se prefiguran en una política de representación con la que se consiente. Mejor decirlo por boca de Lyotard que por la nuestra recuperando una cita que resume aquello que de sustancioso entrega un producto cultural de alcance masivo:

En primer lugar, esos relatos populares cuentan lo que se pueden llamar formaciones (*Bildungen*) positivas o negativas, es decir, los éxitos o fracasos que coronan las tentativas

¹¹⁹ Genette habla de hipertexto cuando quiere ir más allá del *intertexto* de Julia Kristeva con la identificación de diferentes tipos de transtextualidad entre las que privilegia las inserciones que se dan en un texto derivado: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos imitación”. G. Genette, *Palimpsestos*, *op. cit.*, 17.

¹²⁰ *Ibidem*, 20.

del héroe, y esos éxitos o fracasos, o bien dan su legitimidad a instituciones de la sociedad (función de los mitos) o bien representan modelos positivos o negativos (héroes felices o desgraciados) de integración en las instituciones establecidas (leyendas, cuentos). Esos relatos permiten, en consecuencia, por una parte definir los criterios de competencia que son los de la sociedad donde se cuenta, y por otra valorar gracias a esos criterios las actuaciones que se realizan o pueden realizarse con ellos¹²¹.

Sigamos hasta dar con reevaluaciones realizadas desde el cine de metraje encontrado. En 1988, Phil Solomon somete a la desfiguración química y el re-fotografiado fragmentos de *El mago de Oz* para concebir en *The Secret Garden* algo bastante lejano a lo que adereza Metro-Goldwyn-Mayer en su enunciado externo, a saber: un nuevo relato sobre “la más aterradora posibilidad de confinamiento y encierro en la claustrofóbica imaginería que rodea la infancia”¹²². La cita de Tom Gunning procede enclavarla en un terreno de recepción alterna donde se lleva a cabo la intervención artística de un objeto cultural preexistente y su transformación en una reescritura muy personal. Resulta que Gunning inscribe a Solomon junto a Lewis Klahr y Peggy Ahwesh en un reducido grupo de artistas que considera representantes de lo que denomina *Minor Cinema* o *Cine Menor*, alusión esta a una cinematografía íntima apartada del cine comercial y de sus premisas presupuestarias, por encima de todo alejada de sus cánones estéticos y narrativos. Con razón caben en esa emancipación las variadas estrategias apropiacionistas de Ahwesh, Klahr y Solomon como las de Nina Fonoroff. Con recursos modestísimos, el cine de metraje encontrado de este Cine Menor “es consciente y celebra”, de acuerdo con Gunning, una “identidad marginal a partir de la cual dan forma una conciencia revolucionaria [...] que asume su lugar en la historia del cine así como en las realidades económicas de distribución y exhibición cinematográfica”¹²³.

Así con todo, sería ingenuo creer que *The Secret Garden* está lleno de reproches hacia *El mago de Oz*. Si la deriva se ejerce sobre los sentidos dominantes, si hay un cambio de funciones, añadir que Solomon lo que verdaderamente confronta son significados para actuar sobre una verosimilitud de sentidos que por consenso mayoritario le fueron atribuidos a la película. Cuando Solomon yuxtapone *El mago de Oz* con filmaciones

¹²¹ J. F. Lyotard, *La condición postmoderna*, op. cit., 46.

¹²² Tom Gunning, “Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Klahr and Solomon”, *Motion Picture*, vol. 3, nos. 1–2 (Winter 1989–90): 5.

¹²³ *Ibidem*, 2.

domésticas de su entorno familiar, cuando emplaza una memoria hegemónica en relación con memorias mínimas, lo que consigue es poner en torsión toda una ontología de la imagen. A su manera, Solomon desciende a la *epithumia* de Oz para encontrarse con las estructuras de la vida: con los códigos y las convenciones que le dan forma. ¿Por qué querría hacer esto Solomon? Lo dice claro: “para sacar partido de los mitos culturales, los arquetipos humanos, las alegorías de Hollywood [...]”¹²⁴.

Sin embargo, este nuevo escenario de superposición textual, de distorsión de formas, texturas y proporciones que se opera en *The Secret Garden*, es confuso. Diremos más, persigue enterrarse en la indeterminación expresionista porque Solomon así ha querido desdibujar las apariencias de lo anteriormente representado. Los parpadeos de la imagen, la planitud en la perspectiva, la saturación excesiva en el coloreado, la pérdida de definición provocada por el re-fotografiado... Con estas técnicas deforma Solomon los perfiles materiales de las cosas que creemos ver claros. Con los efectos obtenidos expresa la dificultad de perseguir en balde un reino de fantasía que alecciona con un bien y un mal claramente diferenciados. *The Secret Garden* reniega y mucho de la pátina cristalina de Hollywood, de las formaciones positivas y negativas en las que se han sentado los esquemas mentales de sus personajes estereotipados así como de los beneficios de vivir en una comunidad familiar frente a los peligros de salir de rutinas y estándares de vida. Ya lo pregonaba Ortega y Gasset con justa sonoridad: “cree el vulgo que es cosa fácil salir de la realidad, cuando es lo más difícil del mundo”¹²⁵. Solomon sugiere una demencia, expresa ese anhelo, dialoga con posibilidades: con la imposibilidad de mostrar en superficie los temores vitales de una Dorothy que despierta de la pubertad. ¿Quién no puede ver ahí un trastorno?

El grito de pubertad de Edvard Munch... No es algo descaminado colocar el trabajo de Solomon en relación al expresionismo pictórico escandinavo. Se ven en Solomon estos acentos artísticos cuando cuestiona tabús patrióticos desde materias tan abstractas como la pérdida de la identidad individual y colectiva¹²⁶. Solomon se entromete de este modo en la

¹²⁴ Phil Solomon, “Why I Am Drawn to Using Found Footage”, en *Found Footage Film*, edit. Cecilia Hausheer y Christoph Settele (Lucerna: VIPER/Zyklop Verlag, 1992), 131.

¹²⁵ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (Madrid: Espasa Calpe, 1987 [1925]), 65.

¹²⁶ Véanse de este modo *What's Out Tonight Is Lost* (1983) sobre la desaparición de la juventud, los lazos rotos de amistad y el tiempo perdido; *Remains To Be Seen* (1989), donde el tratamiento

realidad que transgrede la representación imaginaria de unas formas hegemónicas en el cine. Desmitifica el mundo Solomon en uno de sus soportes y sin rubor se puede agregar que todo en este gesto versa sobre una abnegación plástica que medra con las preguntas que ya se hacía Gauguin: *¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos?* (1897). Por cierto, las mismas interrogaciones se harán después Henrik Ibsen y August Strindberg en sus obras de teatro cuando reaccionan ante las neurosis del individuo en una sociedad tapiada por códigos morales estrictos, traumas edípicos y frustraciones sexuales.

Otro lance de intervención que también versa sobre el desarrollo de la identidad y sus pugnas con lo real viene de mano del dúo de artistas australianas Soda_Jerk. En la videoinstalación *After the Rainbow* (2009) se hila un discurso de compulsación que lleva los fundamentos de identificación icónica de una parte a otra muy distinta. A partir del desplazamiento semántico y la resignificación de códigos, *After the Rainbow* permite ver ángulos de veracidad que demuestran que las identidades son también relatos artificiales, cambiantes en temporalidad y mudables en contexto simbólico y social. Esta modulación de trances se articula conectando la secuencia inicial de *El mago de Oz* con la realidad extralingüística de las sombras avanzadas de otro drama, esto es: el fragmento de un show televisivo donde Judy Garland interpreta “The Man that Got Away”. No es cosa accesoría la inserción de este fragmento. La letra de la canción tiene mucho de biografía donde expresar las tribulaciones de una vida en ocaso. Partiendo de la turbadora trayectoria de Garland y el conocimiento universal de sus películas más populares, de la intersección de esos dos mundos de proyección pública y privada, Soda_Jerk especula con una eventual reapertura de *El mago de Oz* que nos permite intuir cómo las dinámicas de representación definen las relaciones del sujeto con sus entornos mediáticos y los productos de esos mismos entornos. Sugiere *After the Rainbow* el crepúsculo de una vida bienaventurada, de fin de travesía, de pérdida de un talento: *des-ilusión*. Esa escena o choque con la realidad impuesta externamente es lo que se encuentra Dorothy cuando despierta al mañana tras la tempestad que le lleva a Oz para encontrarse con su yo adulto. ¿Alegóricamente, con qué se topa Garland? Con una Garland del futuro que dulcifica con voz doliente los primeros

químico y óptico de películas domésticas sirve para evocar con un recuerdo borroso la muerte de la madre de Solomon; o el tríptico *American Falls* (2002-2010), culmen del patetismo visual de Solomon, que prófugo de la realidad recorre la historia de Norteamérica corroyendo sus imágenes.

compases de la más cruda de las canciones: “La noche es amarga, las estrellas han perdido su brillo [...]”¹²⁷.

Porque nos parece conocer en primera persona *El mago de Oz* casi en la misma medida que a Judy Garland, exprimimos vivamente todos esos recuerdos a los que nos retrotraen Soda_Jerk. En consecuencia, aunque no sepamos de las intimidades de los actores de Hollywood más que un niño de pecho ni menos que lo emponzoñado por la prensa rosa, les atribuimos a los actores un aura modélica: *extraterrenal*, que diría Mircea Eliade. Bien es sabido que la industria nos presenta a sus héroes y heroínas como objetos ideales dentro de un universo que adquiere sentido y, “de esta forma, llegan a ser reales, porque participan, de una manera u otra, en una realidad que los trasciende”¹²⁸. Parece apropiado recurrir a Eliade para entender cómo se reactualizan ciertas ideas y conceptos icónicos con los que se nos ha enseñado a pensar de antemano. En sus formas tópicas, como esquemas, las películas construyen estructuras de validez y es de esperar que el cine de metraje encontrado obtenga provecho de todo eso. Hollywood es una fábrica de sueños como también de convenciones sociales, psicológicas y espirituales. Es el espacio donde el mito sustituye a la historia, razón según la cual *After the Rainbow* se nos antoja primordial para investigar cómo se elevan las cosas a mitología en *El Mago de Oz*. En ausencia de ese *efecto retorno* y de esos referentes reformulados, los significados divagantes que ahora detenta el metraje descontextualizado por Soda_Jerk, por contra se volverían opacos. Con esa prefiguración que pesa en la experiencia es posible penetrar entre bastidores para acceder a una realidad falsificada donde los actores no son como se muestran en pantalla ni en su acontecer en el relato: a su ser lo define la interpretación de sus actos. Y eso también es relativismo —el que promueven con la reescritura tanto Solomon como Soda_Jerk—. Y eso también es hermenéutica —preguntarnos si estos personajes y relatos en verdad nos representan—.

Pero no habría que quedarse en Hollywood cuando sus estructuras de dominación cultural son tan extensas, cuando en otros territorios el brillo de un modelo se difumina entre realidades de más marcado contraste. A propósito de esto y aunque en forma tangencial, observemos la película de la libanesa Rania Stephan *Las tres desapariciones de Soad*

¹²⁷ Seis años antes, Garland glorificó este tema en otra de sus actuaciones memorables dando voz protagónica al film *Ha nacido una estrella* (*A Star Is Born*, George Cukor, 1954).

¹²⁸ M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, *op. cit.*, 14.

Hosni (The Three Disappearances of Soad Hosni, 2005). Se anticipó páginas antes el poderío y la tradición de la industria filmica de Egipto. Pues bien, *Las tres desapariciones de Soad Hosni* es de una prestancia exquisita para saludar el pasado de una de sus actrices más representativas. Representativas, sí, pero de una realidad que nunca existió sino en narrativas que favorecen la construcción de una identidad femenina que no ha trascendido precisamente en términos de ecuanimidad.

A tres décadas (1959-1991) y a ochenta y dos largometrajes protagonizados por la célebre actriz Souad Hosni, colma de admiración el trabajo de Stephan. Es una conmemoración ejercida desde lejos en el tiempo que sigue las impresiones del recuerdo de Hosni todavía presentes en sus gestos, miradas, declamaciones y silencios. Están todos registrados en las cintas de VHS que Stephan recolecta para sacar de esa materia analógica la esencia más admirable de Hosni. Con innumerables escenas, pieza a pieza, revitaliza Stephan el carácter de una mujer curtida en el arte de sobreponerse a los dictados del cine comercial egipcio así como a los denuestos y otros infamantes sometimientos con los que se aplican los códigos morales de una sociedad cerrada, inmovilista y abiertamente machista. Solo falta empezar por el final para explicar que Souad Hosni abandona este mundo bajo la sospecha de un discutible suicidio. Stephan lo denuncia como una muerte inducida, a la cola de los asesinatos orquestados por los servicios de inteligencia de H. Mubarak contra tantos artistas y hombres de la cultura. En hacer confesar la verdad, consiste la trama conspicua de Stephan. Pero también nos fijamos en otro valor: la reacción a la hipocresía de aquellos que se llaman a sí mismos moralistas y que por despecho quieren hacer estrecha observancia de las tradiciones en las expresiones de la cultura. ¿Qué podrá darse en las películas de Hosni que no pase por ofender a sus inquisidores? Un alarde de feminidad que no acepta sumisión, una mujer que quiere modernizarse, una mujer que clama por derechos de igualdad... Todos esos gestos podrían disiparse si los olvidamos por ingratitud hacia su trabajo. Los inscribe Stephan en una rica tradición filmica que refleja la cultura popular egipcia y las paradojas de su época intensa.

Para reflexionar sobre la inequidad en las políticas de representación pueden reconocerse patrones de comportamiento social estudiando los productos culturales de gran audiencia. De manera semejante, en los arquetipos de vida de los personajes estereotipados puede adivinarse qué es lo que comparte cada individuo con sus prójimos. Y diremos más, pues igual sirven esos patrones y arquetipos para comprender qué es lo que nos diferencia.

Hegel presentía que la mutabilidad del espíritu era inalienable de sus manifestaciones culturales, tuviesen una expresión moldeada por el arte o por la religión así en sus dogmas como en sus misterios. Llegar a la plenitud del desarrollo espiritual es lo que intenta Hegel a través de la filosofía cuando trata de objetivar el espíritu en las pautas donde el hombre interactúa social y culturalmente. Así traspasa Hegel lo metafísico para acceder a entidades precisas donde el pensamiento puro y libre se manifiesta. Acude Hegel a los procesos de alienabilidad dentro de la cultura, a la obra de arte donde supone ha quedado sellado el espíritu en síntesis, ahí dentro, en cuerpos discursivos delimitados por una representación. Y esa apariencia se muestra para Hegel en una verdad arbitraria cuya fisonomía material envuelve la esencia de las cosas y el pensamiento mismo. Un sátiro de referencia en el arte contemporáneo, John Baldessari, ya se puso a esperar al inconsciente hegeliano en la boca de su abismo. *Hegel's Cellar* (portfolio, 1986) es el homenaje a Hegel que no se despegaba de un psicoanálisis en ciernes. A través de un fotomontaje realizado a partir de fotogramas de películas de cine negro, Baldessari enfrentó a los personajes de Hollywood frente al dilema irresoluble de ser alcanzados por la muerte o saltar al vacío de su existencia.

Benjamin proseguía a Hegel en su proyecto de hacer despertar una época —el siglo XIX— mediante una reflexión sobre las fuerzas dialécticas donde estaba contenido el tiempo. Recupera Benjamin el método dialéctico de Hegel y sin embargo, para Benjamin (para Nietzsche, para Heidegger) la memoria (su representación) no era un tiempo ni un espacio cerrado e inamovible sin posibilidad de revocación. Esa memoria estaba abocada a las causalidades del proceso histórico que llevaban a Hegel a concentrarse en el más absoluto presente. No obstante para Benjamin hay imágenes del pasado que en sí mismas ostentan un tiempo y un espacio discontinuos: por alegoría están abiertas a la reescritura generativa y diferencial. Aseguraba Benjamin con este parecer, que el *despertar* tenía que ejercerse desde una cognoscibilidad que comprendiera tanto la naturaleza fragmentaria de la historia y la cultura como las políticas de exclusión que en ellas se dan. Siguiendo estas

máximas se veía posible reparar injusticias ordenando y articulando esos fragmentos de la experiencia humana en un montaje de referencias cuya descodificación alegórica ayudara a despejar y redibujar lo que en la jerga de Habermas es un “horizonte de expectativas no satisfechas”¹²⁹. Las mismas insatisfacciones con las que Solomon, Soda_Jerk y Baldessari trabajan, no lo olvidemos.

Nietzsche, Heidegger, Hegel, Benjamin... Pueden observarse en ellos los patrones de un cambio ontológico para la estética contemporánea que adquiere forma en las primeras vanguardias del siglo XX: la obsesión por cuestionarlo todo; por querer ver diferentes realidades en enunciados que pretenden ser infranqueables; por construir desde fragmentos y residuos de la cultura. Y es que para zarpar hacia una nueva filosofía de la estética, era prioritario abandonar antes algunas de las principales tradiciones que presidían el pensamiento decimonónico, proceso de disolución que Nietzsche ya había iniciado con la crítica al carácter totalizador de la historia por medio de un desgajamiento destructivo de la metafísica tradicional, de las ideologías y los mitos culturales, de todo un sistema de valores a los que se buscaba dar punto final. Lo apreciaba Habermas de igual manera: “[Nietzsche] también es el primero que trae a concepto la mentalidad de la modernidad estética, incluso antes que la conciencia vanguardista pudiera cobrar forma objetiva en la literatura, la pintura y la música del siglo XX —y pudiera tornarse en Adorno en *teoría estética*.”¹³⁰

Equivalente en cuanto a lo proverbial es la tarea cuestionadora que Heidegger emprendió contra las verdades resultantes de pensar el ser como ente determinado por el tiempo histórico: un ser que se expresa en la obra de arte como en ninguna otra parte. Según Heidegger, en su potencialidad alegórica podía el sujeto mostrarse en-sí y en su relación con el mundo. Este trasfondo filosófico que por otro lado implica un cambio de percepción respecto a la herencia cultural, es el que revalida Benjamin: el que hacen suyo los estudios culturales cuando se aproximan al paisaje mediático con la finalidad de asistir a los juegos de presencias y ocultamientos que en él se ponen en movimiento. Son basamentos que se vuelven a encofrar en la era del capitalismo avanzado, llave de paso a las asimilaciones que se dan en la estética contemporánea y que conciernen a los usos de

¹²⁹ Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad* (Madrid: Taurus, 1993 [1989]), 26.

¹³⁰ *Ibidem*, 153.

la imagen como forma de recibir y resignificar la cultura. La imagen alegórica a la que nos tiene acostumbrados Benjamin toma así extensiones diferenciales. Más crepuscular que nunca, la imagen alegórica utilizada en la deriva es transformadora y fraccional, es rupturista. Es *metamórfica* para Rancière:

[...] la imagen como interrupción. Por un lado, se trata de transformar las producciones finalizadas, inteligentes, de la imaginaria en imágenes opacas y estúpidas que interrumpen el flujo mediático. Por otro lado, se trata de despertar a los objetos de uso adormecidos, o las imágenes indiferentes de la circulación mediática para suscitar el poder de las marcas de la historia común que encierran¹³¹.

El montaje de imágenes alegóricas deviene así en una herramienta de análisis textual que cruza el tiempo. ¿Un análisis hacia la clarificación de orígenes supuestos? ¿Una deconstrucción de condiciones de significación? Al menos en el sentido de extender el conocimiento de lo ya leído y lo ya escrito¹³², de llevar ese conocimiento a otra parte: a la diferencia. La reescritura crítica de la imagen, su reanudación ilimitada en la praxis artística, permite rasgar el velo de las representaciones dogmáticas descubriendo las tensiones que sobreviven a la formación de una memoria hegemónica. A esta reescritura la engloba Russell dentro de la *archivología* como “modo de práctica fílmica que acude a los materiales de archivo para conocer cómo la historia ha sido representada y cómo las representaciones no son imágenes falsas, sino propiamente históricas y de valor antropológico”¹³³. Esta visión del cine metraje encontrado instalado en la archivología nos parece igual de esclarecedora en sus objetivos que las ofrecidas por las estrategias deconstructivas. Así lo hacemos constar en esta tesis prolongando las ideas de Russell cuando aborda la ascendencia de Benjamin en una actividad que transforma los archivos de la memoria.

¹³¹ J. Rancière, *El destino de las imágenes*, op. cit., 45.

¹³² El eco aquí proviene de Harold Bloom: “Las fuentes más auténticas se encuentran necesariamente en las virtudes de los poemas ya escritos, o más bien, ya escritos”. H. Bloom, “La desintegración de la forma”, en *Deconstrucción y crítica*, op. cit., 13.

¹³³ Catherine Russell, *Archiveology*, op. cit., 22.

El cine de metraje encontrado transforma imágenes de Hollywood desde dentro, actúa sobre la memoria. Pero nos hacemos ahora la misma pregunta que se hace Derrida: “¿Y cómo pensar ese tener lugar o ese ocupar sitio del *arkhé*?”¹³⁴ Más allá de la interpretación, para algunos autores el patrimonio cultural es el documento, el espacio o lugar donde la memoria en extinción se cristaliza y expresa: un depósito pasivo susceptible de activar; o de *resucitar*, como Pierre Nora. La memoria vive así resguardada de la historia oficial, permanece preservada del tiempo y de la muerte como la sabiduría de Shangri-La está recogida en sus bibliotecas, pues de acuerdo con Nora, es la memoria y *no* sus usos, la que subsiste disculpada de sus transcripciones. El cine de metraje encontrado abre la lectura de imágenes pasadas a múltiples direcciones y tal cual se abre el patrimonio cultural hacia múltiples arreglos meditativos: “la historia es la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno siempre actual, un lazo vivido en el presente eterno; la historia, una representación del pasado”¹³⁵. Y es que tanto da. Un recuerdo que se funda en intenciones totalizadoras está condenado a una representatividad injusta y una historia que escribe en mayúsculas nunca dejará espacio en los márgenes. Si no lo deja para lo ignorado, mucho menos para la conciencia. Supongamos entonces que las de Benjamin son admoniciones tempranas donde centellea aquello que subyace y quedó apagado por la elaboración de una imagen dominante. ¿No son estas tentativas semióticas? ¿No llevan inevitablemente a leer en la infraestructura de los textos? Puede que la fenomenología descriptiva de Husserl, explorada por Heidegger aunque mayormente para refutarla, puede que la fenomenología racionalista que critica Gadamer también sea útil para comprender los recorridos de Derrida como los del propio Gadamer. Está en linde con la hermenéutica o compenetrada con la semiótica, “la palabra «fenomenología» no significa por lo tanto únicamente «descripción de lo dado», sino que implica también desvelar aquello que sirve para ocultar”¹³⁶. La apropiación y aprovechamiento de ese espacio de la memoria que cunde en el patrimonio artístico, su apreciación crítica y no su imposición, permitirá entonces la comprensión del arte mediante su re-creación.

¹³⁴ Jacques Derrida, *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (Madrid: Trotta, 1997 [1995]), 9.

¹³⁵ Pierre Nora, *Los lugares de la memoria* (Montevideo: Ediciones Trilce, 2008 [1984]), 21.

¹³⁶ H. G. Gadamer, *El giro hermenéutico*, *op. cit.*, 17.

¿Pero cómo habitar un espacio que se presenta como inhabitable, anegado por una sobreabundancia de todo, saturado “de estilos, de diseños, de imágenes, de historias, de paisajismo, de espectáculos, músicas, productos cosméticos, sitios turísticos, museos y exposiciones”?¹³⁷ En este punto es prudente considerar escenarios expuestos a unos usos cuyos efectos no pueden desatenderse. Este sustrato patrimonial que recibimos del cine está contaminado por industrias culturales contentadas con un negocio recreativo que se asienta en la *estetización* de la economía, y sin pasarlo por alto, adulterado por los usos políticos de la cultura a resultas de las deformaciones mercantiles (entre otras) en las que incurre un sistema de producción masiva. Volver sobre el patrimonio artístico, habitarlo, reescribirlo, exige entonces discernir los conflictos de objetivación que encierra una cultura silenciada, pero al mismo tiempo, como se defiende en esta tesis, apreciar la importancia de aquella que coopera con las fuerzas y demandas del mercado en el patrocinio de un momento de consumo orientado al gran público. Y es que la levedad también es portadora de felicidad. Lo observaba Marcuse en una reflexión de fuste, que “la gente se reconoce en sus mercancías; encuentra su alma en su automóvil, en su aparato de alta fidelidad, su casa, su equipo de cocina”¹³⁸. Los productos mediáticos, el cine de Hollywood, significan eso mismo. Su validez no debe subestimarse pues nos permite ver entre otras cosas las relaciones del cine con el mercado así como las sedes y las redes de poder que ponen a las películas dentro de una plaza de intercambio. Por esto mismo los objetos culturales de alcance masivo tienen el potencial de seducir distintas operaciones de apropiación e intervención transformativa con las que contestar los estereotipos de sus mensajes y el carácter serializado de sus formas. No es paradoja. Conforme se impone su presencia, los productos de una cultura industrializada se han hecho artífices del giro estético en la modernidad. Ya no se les puede dejar aparte para tratar los fenómenos de lo social:

Cuando la estética moderna se encontró ante las obras producidas por los medios de comunicación de masas les negó valor estético alguno porque parecían repetitivas, construidas según un modelo siempre igual, a fin de dar a sus destinatarios lo que querían y esperaban. Las definió como objetos producidos *en serie*, como se producen muchos automóviles del mismo tipo, según un modelo constante. Más aún: la «serialidad» de los

¹³⁷ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* (Barcelona: Anagrama, 2015 [2013]), 9.

¹³⁸ Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional* (Barcelona: Planeta-Agostini, 1993 [1954]), 39.

medios de comunicación de masas se consideró más negativa que la de la industria. Para comprender esa naturaleza negativa de los medios de comunicación respecto a otras producciones industriales, hay que distinguir entre «producir en serie un objeto y «producir en serie los contenidos de expresiones aparentemente diferentes»¹³⁹.

Al respecto de esta serialidad, conocida es la incursión interventora con que la artista visual Dara Birnbaum transforma la producción televisiva *Wonder Woman* (1975-1979) en la videoinstalación *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978). No es para menos. Hay una sima abierta entre los propósitos emancipadores del icono por excelencia de los superhéroes femeninos¹⁴⁰ y la trivialidad y escasez de fondo temático a los que queda reducida la versión catódica de sus aventuras gráficas (ingratitude adaptativa que se contagia a las nuevas sagas cinematográficas del siglo XXI). Mediante el aislamiento de escogidas secuencias, las apresuradas y mudables conversiones de la protagonista (cambios de indumentaria y caracterización que le visten de Mujer Maravilla), así como algunas de sus correrías más emblemáticas (la entrada en el salón de los espejos y el posterior rayado de su reflejo), es posible percibir nuevos significados a partir de una desconexión o ruptura de la linealidad narrativa presentada en bucles de imágenes. De este modo Birnbaum se afana por ironizar sobre el carácter iterativo del medio, y ante todo, sobre el triunfo de la banalidad de un relato televisivo tan repetitivo y redundante en el seriado de fórmulas dramáticas como torpe y maniqueo en la gestión de identidades de género. Aunque puede leerse aquí un gesto restaurador de la representación femenina en los medios de comunicación, el remontaje de Birnbaum se apea de la crítica que Adorno profesa *desde afuera* para actuar *desde dentro* en una obra de apropiación que “depende y señala hacia la mediación, tanto dentro de un marco de alto arte, como en la producción de medios corporativos”¹⁴¹.

No acaba ahí sin embargo la magnitud de alcances de *Technology/Transformation*, pues expone una declaración de principios que rebulle de osadía con la reivindicación de un espacio para la mujer en los circuitos del arte contemporáneo. Claro que habrá quien se pregunte si el uso de imágenes encontradas en esta obra no es un simple ejercicio de

¹³⁹ U. Eco, “La innovación en el serial”, *De los Espejos y otros ensayos, op. cit.*, 158.

¹⁴⁰ Nos referimos a la Mujer Maravilla o Wonder Woman, creada por William Moulton Marston para DC Comics en 1941.

¹⁴¹ Benjamin H. D. Buchloh, “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art”, *Artforum* (septiembre 1982): 48.

duplicación y repetición, por muy lejos que esté de presentarse como la copia perfecta o la prolongación de un modelo de entretenimiento. Mas la mimesis de Birnbaum no vuela superficialmente. Tampoco es secuela. Es efectiva en la forma que fue concebida, nace como comentario crítico, deriva de y da sentido a la fragmentación o *degradación* creativa que prolifera en tantas obras de arte contemporáneo. Esa mimesis en el arte es entonces el juego de poner en relación: “una manera de hacer funcionar las semejanzas en el seno de un conjunto de relaciones entre maneras de hacer, modos de la palabra, formas de visibilidad y protocolos de inteligibilidad”¹⁴². De ningún modo es mimesis geométrica como no lo es tampoco para Aumont, si este *segundo momento*, si esa mimetización se practica con invención y con propósito de desvelamiento.

Para Aumont, la imitación desviadora está en el germen de la estética revisionista. Es el acto de recrear con el comentario, la forma de crítica moderna que se expresa en la fuerza productora de un nuevo discurso. Dicho esto, ¿qué es recrear? Transformar, reescribir con elipsis, ampliar, cortar aquí y allá, re-fotografiar, re-encuadrar... Introducir variación al fin y al cabo, escribir nuevas notas, intervenir la imagen en su fisicidad también, y por supuesto, dislocarla en el tiempo y en el espacio para volver a refundarla. Ahí no está todo dicho, porque refundar con la deconstrucción equivale a regenerar lo viejo, utilizar todas esas operaciones para intervenir el discurso y anular o reconducir sentidos hacia nuevas ideas. Intervención y transformación. La intervención como comentario y el comentario como intervención siempre nos dice algo nuevo puesto que se revelan a sí mismos como deconstrucción de estructuras de significado en todos los estratos presentes y figurados a los que se abre un solo texto:

Todo aquello que considerábamos el espíritu, o el significado separable del texto en sí, queda dentro de una esfera «intertextual»; y es precisamente el comentario lo que nos hace recordar este curioso y frecuentemente olvidado hecho. El comentario, entre las tareas crítico-literarias la más antigua y persistente, siempre ha demostrado que un texto

¹⁴² J. Rancière, *El destino de las imágenes*, op. cit., 87.

leído significa más de lo que dice (es «alegórico»), o subvierte todas las significaciones posibles con su «ironía» [...] ¹⁴³.

Lo podemos llamar metacrítico, pero a ese comentario le falta el adjetivo que no le pone Aumont y le queremos poner nosotros. Pensamos que es alegórico cuando se apropia y hace uso de imágenes preexistentes para entrar y salir de los enunciados a placer, estirarlos con metáfora, torcerlos con ironía, rodearlos con paradoja, jugarlos en las posibilidades de sentido que esas imágenes, extraídas de su contexto, pueden llegar a tener. Pronto veremos que sobre este tipo de prácticas discurre Aumont *En la estética hoy*. Bien sean apreciativas, bien refutadoras, estas potencialidades re-evaluativas son las que podemos inscribir en el cine de metraje encontrado como un arte del comentario:

Arte que, por un lado, es construcción indefinida de discursos nuevos que no se reducen a la explicación de «textos» que con tanto desprecio menciona Foucault; pero que al mismo tiempo, y de acuerdo con la lógica profunda del comentario, está interesado en decir la verdad, en producir un discurso verídico a partir de la obra, aun cuando, en periodos de duda, lo verídico no pueda ya concebirse como único ¹⁴⁴.

No es estéril presentir que este arte del comentario, como alternativa al relato canónico, está también en los aledaños de una enunciación de lo posible que no vamos a recluir únicamente, ni en el cine como arte, ni en el *cine como ensayo*. Ciertamente es que son cualidades que lleva implícitas el video ensayo, o debería llevarlas. ¿Pero cuánto entra en ese crisol? Porque si emite juicio desde la realización práctica, si interroga más allá de la imagen literal, si sobrepasa entre más cosas el mundo de las apariencias a partir de una metodología experimental, el ensayo, entonces, no tiene por qué arrebujarse en asuntos reales como sostiene David Bordwell. Si presenta múltiples facetas donde expresarse, si “puede crear incidentes transitorios y periféricos” ¹⁴⁵, ¿no puede también deslindarse el ensayo de la narrativa convencional para desarrollarse a base de ideas y de conceptos en calidad de los cuales Mallarmé comenta el mundo en su poesía de lo fragmentario? ¿No puede ser el ensayo un artificio de artificios? ¿Por qué no echar mano de un lenguaje lírico que sea excelso en alegoría y metáfora?

¹⁴³ Geoffrey Hartman, “Prefacio”, en *Deconstrucción y crítica*, op. cit., 8.

¹⁴⁴ Jacques Aumont, *La estética hoy* (Madrid: Cátedra, 2001, [1998]), 309.

¹⁴⁵ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona: Paidós, 1996, [1985]), 206.

De partículas de realidad del cine de los orígenes se componen los seis poemas visuales realizados por el cineasta canadiense Al Razutis entre 1973 y 1983. Los seis están agrupados bajo el nombre de *Visual Essays: Origins of Film*. De los seis, el primero de ellos basta para entender el ejercicio de una poética visual que no necesita ser verbalizada. En *Lumière's Train...* Razutis vuelve a imaginar los principios históricos del cine a partir de alegorías de lo cinético extraídas de *La rueda* de Abel Gance (*La roue*, 1923)¹⁴⁶. Pone en marcha Razutis el tren cinematográfico desde lo estático. La imagen en congelado de las ruedas de una locomotora es brevemente visualizada en primera instancia gracias a un fundido de apertura. A continuación queda oculta de la vista por un nuevo fundido, y repetido este parpadeo, acelera gradualmente la película entre la visión y la no-visión en una palpitación que se siente simultánea con el sonido motriz del tren. Avanza así el carrusel filmico por las vías del progreso técnico con ritmo rampante, por tropos visuales que asociamos al titilante haz del proyector cinematográfico. Escritas para rematar esto están las palabras de Razutis: “Los elementos narrativos introducidos son acordes con este universo mecánico —aportan espectáculo. Filmen ficción o documental, el aparato se prodiga siempre hacia lo que desborda la vida, entre lo extraordinario y lo mundano”¹⁴⁷.

Se inicia así un recorrido desde los Lumière pasando por las películas de los surrealistas hasta llegar a Sergei Eisenstein. Razutis reconstruye los gestos fundacionales del cine sirviéndose de retazos, reinventando sus épocas a través de un “proceso de «descubrimiento» a partir del cual el espectador puede tomar parte del «mito de la creación» sin verse entorpecido por un sinfín de cuestiones de significancia ideológica, contextualización histórica o principios que afectan a la autoría”¹⁴⁸. Pero insistamos en este traqueteo. También del adagio al allegro apura conclusiones Aumont *En la estética hoy* con una tímida alusión a dos obras de apropiación cinematográfica separadas en el tiempo por dos décadas. Nos referimos al film de Kirk Tougas *Letters from Vancouver, part 1: The Politics of Perception* (1973) y a la videoinstalación de Douglas Gordon *Twenty Four Hour Psycho* (1993). El paso apresurado por estos dos trabajos no les resta consecuencia. Los ubica Aumont en los últimos renglones de su libro para culminar el

¹⁴⁶ También se apropia Razutis de fragmentos de un film de Warner Brothers que no hemos logrado identificar.

¹⁴⁷ Al Razutis en Mike Hoolboom, *Al Razutis: Three Decades of Rage (an interview)*. Disponible en: <<http://mikehoolboom.com/?p=46>>

¹⁴⁸ Al Razutis. Descripciones obtenidas del sitio web oficial de Razutis. Disponible en: <http://www.alchemists.com/visual_alchemy/film_cat.html#visual>

gesto secundario del comentario que todo lo cubre para luego poner al desnudo las convenciones de la imagen. Según Aumont, *The Politics of Perception y Twenty Four Hour Psycho* respaldan eso mismo:

[...] una solidaridad esencial entre el gesto crítico, cada vez más asimilable a la comprensión, la explicación y el comentario, y el gesto artístico, que desde hace cincuenta años se funda cada vez más en la repetición, la imitación, la variación, la cita, el desvío, la apropiación, la falsificación, la ironía y otras actitudes de comentario¹⁴⁹.

Corresponde entrar en algunas particularidades de la película de Tougas que la convierten en obra remarcable del cine de metraje encontrado sea porque corrobora el pulso autorreflexivo que puede tomar la reescritura de Hollywood, sea por mirar en los enveses del medio y ver allí que “la relación principal entre los individuos en nuestra sociedad es la relación de producción, distribución y consumo”¹⁵⁰. *Letters from Vancouver* consiste en dos medimetrajes que apenas rebasan los treinta minutos de duración. Tanto su primera parte —*The Politics of Perception*— como el segundo de sus apéndices —*The Framing of Perception*—, se muestran comunicables en una finalidad crítica que ahonda en las propiedades ilusionistas de los medios audiovisuales, esto es, en sus mecanismos ópticos y narrativos de simulación y persuasión. Interesa traer a colación *The Politics of Perception* por vaciar de significado todo un complot de imágenes espectaculares concentradas en el tráiler de la película *The Mechanic* (Michael Winner, 1972). Como avance promocional de la misma (*tira de anuncio* dicen los franceses al tráiler), ostenta los aspectos estandarizados de un thriller de acción comprimido en un microrrelato de impacto enunciativo. Impacta, no hay duda. Verdaderamente impresiona por ser profuso en primeros planos de su estrella principal y abundar en simplificaciones de la trama y en un sinnúmero de climas donde se adelantan las resoluciones más explosivas del film protagonizado por Charles Bronson. En apenas dos minutos, Bronson es presentado como la estrella más taquillera del momento bajo la piel de un tipo sin escrúpulos que hace gala de una dotada ciencia multidisciplinar. Con mano diestra maneja rifles, catanas, avionetas y motocicletas. Cualquier medio le sirve para ajustar cuentas con toda suerte de enemigos caracterizados como villanos de perfiles muy poco perfilados en su psicología. Tan fácil son eliminados sus antagonistas que sin pena ni gloria pasan por el punto de mira de

¹⁴⁹ *Ibidem*, 310.

¹⁵⁰ Declaración de principios expresada por Tougas en títulos blancos sobre fondo negro al comienzo de *The Politics of Perception*.

Bronson.

The Politics of Perception lleva la repetición hasta las últimas consecuencias del desgaste semántico. Y no elige Tougas una secuencia cualquiera, sino que se apropia del tráiler como sinécdoque y base pragmática del producto cultural que publicita. La estructura del tráiler posee una narrativa propia que Tougas lleva a la extenuación con un re-fotografiado que alarga la experiencia filmica con más de treinta repeticiones (hasta superar la media hora de duración). Pero cada reproducción entrega algo diferente con un deterioro cada vez mayor de imagen y banda sonora para nomás percibir una disolución de formas y sonidos. Todo viene a corromperse a través de la manipulación óptica disolviendo el discurso de la película cuyo mismo tráiler se jactaba de resumir. En su erosión interventora, *The Politics of Perception* prolonga alegóricamente las preguntas contenidas en los títulos de crédito iniciales: cuál es la naturaleza de lo que se produce, quién gobierna los medios de producción, qué se distribuye, quién controla la distribución, y finalmente, interpelando al espectador: de qué manera participamos en todo esto.

Quizá *The Mechanic* no fuese la primera del género en posicionarse en el mercado con una herramienta de marketing que explota las posibilidades tensionales del thriller con la mayor de las elocuencias que puede ofrecer el montaje sintético de su avance comercial. Pero como si lo fuera. El tráiler de *The Mechanic* reúne las cualidades de un anticipo fiel de lo que le espera al público. Esta es la narración sobre la que ironiza Tougas. La deconstruye en su dispositivo, en su materialidad, pervirtiendo imágenes circulantes de un cine industrializado que trata de imponerse a hombros de una estrategia de mercadotecnia extraordinariamente hábil en el arte de conmocionar.

Podrá un relato de barniz intertextual estar engendrado a partir de citas tomadas de prestado (de donde despunta *El libro de los pasajes*), o por qué no, de imágenes alegóricas, como igualmente ambicionaba conseguir Aby Warburg en el inconcluso *Atlas Mnemosyne* (suma de su propósito vital y meta de su trayectoria erudita como historiador

del arte¹⁵¹). En tal caso, las estrategias con las que aproximarse a la herencia cultural dejarán de ser tarea exclusiva del historiador, pues de la sola confrontación de imágenes, de su remontaje o intervención, el cineasta de cine de metraje encontrado será igualmente capaz de eludir las representaciones hegemónicas, de reescribir la imagen desde nuevos puntos de sutura alegórica, de revertir para sí los viejos paradigmas de representación a golpes inquisitivos: “haciendo saltar el *continuum* de la historia”¹⁵². De esta manera puede darse pábulo a discursos divergentes que ofrezcan resistencia a lecturas concluyentes del patrimonio artístico detectando conflictos de objetivación, lateralidad de significados o la urdimbre de arrinconamientos con los que se privilegian crónicas y se propagan posverdades en la construcción, intoxicación o privación de identidades dentro de una representación: insuficiencias y prominencias frecuentemente auspiciadas por el cine de Hollywood.

El entrecruzamiento hipertextual acometido por Benjamin y Warburg se dará por asumido en la creación de obras en las que conviven distintas fuentes visuales, orales y escritas, fuentes apropiadas y dislocadas de su entorno primordial. Todos juntos toman posición crítica. Todos juntos forman un nuevo frente de temporalidades y puntos de vista disímiles. Así es como un fragmento filmico acaba siendo expropiado con el fin de interrumpirlo en su continuidad de discurso por medio de insertos textuales que niegan la grandilocuencia de sus imágenes. Este gesto deconstructivo es la réplica insurgente que lleva a cabo Ken Jacobs en *Star Spangled to Death* (1956-2004) cuando hace colisionar diferentes tiempos históricos enfrentando secuencias de *Las cruzadas* (Cecil B. DeMille, 1935)¹⁵³ con noticieros documentales del conflicto palestino-israelí, con material rodado por el propio Jacobs, o con líneas de texto discordante que se superponen sobre la banda de imágenes. El film de Jacobs extracta esa utilidad a resaltar del cine de metraje encontrado: la utilidad de desempolvar productos culturales de todo signo, de extirparles su autenticidad y legitimidad histórica a través de la reescritura. Lo resumiremos en un

¹⁵¹ La influencia de Warburg adquiere gran envergadura en los estudios visuales por interceder a favor del montaje de imágenes como procedimiento alegórico-evocativo de analogías e interrelaciones con las que repensar la historia de la representación occidental.

¹⁵² W. Benjamin, “Tesis de la filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (Madrid: Taurus, 1987 [1940]), 188.

¹⁵³ Huelga decir que una flagrante execración del islam es exhibida sin pudor en esta superproducción de Paramount Pictures dirigida por DeMille, polémico director por su archiconocida participación en otra forma de cruzada irracional: la Caza de Brujas anticomunista capitaneada por el senador Joseph McCarthy.

volver a representar mas con otros sentidos, con la propuesta de otras realidades. Conversando con fuentes preexistentes, *Star Spangled to Death* ridiculiza, empotra pantomima y *slapticks* entre escenas de cine épico, deja en evidencia tópicos raciales y juicios evaluativos que pervierten la recepción de civilizaciones y culturas foráneas. El espectador se sitúa así en medio del meollo, en el atolladero brechtiano donde el hombre se confronta con el mundo y su historia:

Y preguntémosnos qué es —en este marco— el artista.

Es el que ensaya la forma humorística, que, por romper las convicciones y quitar las máscaras, actúa como una forma meta-lingüística sobre el lenguaje petrificado con que nos representamos y explicamos la vida. Nos muestra (a nosotros, cubiertos por las máscaras lógicas y morales) como contrarios de lo que somos y, por tanto, cómicos. Pero precisamente el intento de comprender las razones de esa comicidad hace de su trabajo una reflexión humorística¹⁵⁴.

Frente a la monumental producción de *Las cruzadas* se recrea la burla de Jacobs para agitar conciencias pasivas. Esta mimesis del absurdo tiene un efecto venial. No tiene intención de imponerse, pues ejerce contrapeso sin necesidad de ningún principio de autoridad. Lo que consigue *Star Spangled to Death* es desarmar con humor la belicosidad del hombre y su afán por dominar. Jacobs critica así la reducción eidética de un cine que en su fanatismo unidireccional se muestra hipertrofiado a los ojos despiertos:

¡*Star Spangled to Death* es una película épica filmada con unos cuantos cientos de dólares! Combinando películas encontradas con mis propias filmaciones mejor o peor escenificadas, la película retrata una América expoliada y peligrosamente vendida integrando muestras de cultura popular a modo de autocrítica. La locura racial y religiosa, el monopolio de la riqueza, la idiotización premeditada de los ciudadanos y la adicción a la guerra se oponen al espíritu lúdico Beat¹⁵⁵.

Contra un sistema regente de representación que es la religión se rebela Jacobs. Desde luego, tan inevitable es la religión en la regulación de las mentalidades como necesarios son para el hombre el comer y el dormir —si se nos permite expresarlo de modo tan

¹⁵⁴ U. Eco, “Pirandello Ridens”, *De los Espejos y otros ensayos*, op. cit., 342-343.

¹⁵⁵ Ken Jacobs sobre *Star Spangled to Death*. Disponible en:
<<http://www.starspangledtodeath.com/mainfiles/sstd.html>>

vulgar—. No es necesario entrar en términos teológicos para hacerse perfecta idea de la penetración de sus dogmas. Todo lo que le es al hombre innato por naturaleza, sus creencias respecto a Dios, respecto así mismo, respecto a los piensan como él y los que no: todo eso aparece moldeado por la religión. Durante siglos la religión ha prefigurado razones de creer y de actuar en el plano espiritual, social, político, estético... hasta donde queramos poner eslabones. No hay duda entonces de que el pronunciamiento contra lo sagrado, como se sabe recurrente en el arte de vanguardia, ha conferido amplitud a *Star Stangled to Death* dentro de la práctica del cine de metraje encontrado cuando se trata de denostar el carácter confiscador de la religión.

Véase con ese carácter la obra de Jacobs al costado de *Le film est déjà commencé?* (Maurice Lemaître, 1951) o de *Permian Strata* (Bruce Conner, 1969). ¿Es pura coincidencia que uno de los emblemas del letrismo —*Le film est déjà commencé?*— también ponga de vuelta las imágenes de una cristiandad de la que Hollywood hace industria? Veamos entonces. ¿Por dónde comienza Lemaître? Por apropiarse del fervor religioso que mueve al éxtasis en *Intolerancia* de D. W. Griffith y retomar la última bacanal de Babilonia que ya nos explicaba La Biblia estaba embrollada en la adoración de ídolos falsos; por dar la hostia bendecida como gesto de rebelión estética (otro plano de *Intolerancia* del que se apropia Lemaître); por romper la cadena secular, desprenderse de sus votos, de sus ceremonias, de sus sacros oficios, peregrinaciones y cruzadas. Y si Lemaître se revuelve contra todo esto, también lo hace contra la epopeya cinematográfica de Griffith que pintaba el cuadro de la historia con esas mismas hipérboles. Lemaître se planta entonces ante un modo de hacer cine y de hacer historia; ante eso que para Godard es “el poderío de Hollywood, el poderío de Babilonia”¹⁵⁶. En los dos primeros minutos de *Le film est déjà commencé?* se encuentran todas esas intenciones rotuladas por un intertítulo que ironiza sobre *Intolerancia*: “[...] el film de Lemaître no tiene ningún valor, ni estético ni ideológico. Tan solo es un revoltijo de lugares comunes sin interés”. Y desaparece el aviso. A continuación el amanerado desmayo de una diva en los brazos de su ejecutor y de seguido el enlace a un clímax frustrado donde un automóvil a punto está de ser arrollado por un tren. “Vaya mierda”, repone punzante Lemaître en otro intertítulo que deconstruye las progenituras del cine mientras actúa sobre “la más bella colección de

¹⁵⁶ *Histoire(s) du Cinéma: Capítulo 1A: Todas las historias* (Jean-Luc Godard, 1988-1998).

imágenes con las que uno puede soñar”¹⁵⁷. Los letristas son extravagantes en las formas, pero quizá lleven razón cuando creen que al cine, atascado en sus orígenes, le faltó coraje para llevarse todo por delante.

¿Pero a qué precio se representa dentro de las películas la monumentalidad de la historia? No necesitan tanto Jacobs ni Lemaître. Tampoco Bruce Conner cuando hace chanza de San Pablo en *Permian Strata* al tergiversar la banda sonora de la serie que recrea la vida del apóstol¹⁵⁸. Esas escenas hagiográficas las mantiene intactas Conner; nos recuerdan que antes que predicador, Pablo presencia una lapidación. El resto todo es arrepentirse de su blasfemia y convertirse a la espiritualidad cristiana de camino a Damasco con la ayuda de los ángeles y otras iluminadas compañías. Los diálogos han sido borrados. ¿Para qué los queremos? Sabemos lo que se dicen San Pablo y sus compañeros evangelizadores porque el párroco del pueblo lo ha repetido mil veces. Conner retuerce la voz del culto judeocristiano con una simple intromisión. Suplanta esa palabra por la canción “Rainy Day Women #12 & 35” de Bob Dylan y allí donde llovían piedras y se oían lamentaciones, este chancero estribillo nos dice ahora: “Everybody must get stoned!” (¡A colocarse todos!).

La asombrosa mudanza espiritual de San Pablo la resume Conner en un montaje sintético, y en parte también gracias a Dylan, *Permian Strata* se convierte en parodia corrosiva. ¿Entonces, hay moraleja? Será que las incongruencias de lo sagrado no hay que tomarlas al pie de la letra. Solo con alegoría puede darse a lo sagrado la vuelta, parodiar la parábola, representar otra idea de aquello que confisca la religión y que consiste en gestionar la esperanza por una existencia en libertad: dramática lucha del hombre dentro de la historia.

¹⁵⁷ Maurice Lemaître, *Le film est déjà commencé? Séance de Cinéma* (Paris: Editions André Bonne, 1952), 74.

¹⁵⁸ La re-sincronización de Conner se ejerce sobre el segundo episodio (*The Conversion*) de los doce que componen la serie dirigida por John T. Coyle y producida por Cathedral Films en 1949: *The Life of St. Paul*.

Observando las películas de Jacobs, Lemaître, y Conner, admite poca discusión que el impulso alegórico que siembran Benjamin y Warburg implica un cambio de marcha respecto a las políticas de representación que dominaban el régimen estético de la tradición modernista (de por sí un oxímoron de bordes imprecisos según Habermas¹⁵⁹). Sin embargo, este empuje en el que se imbrican figuras de retórica y poética literaria en el montaje de una obra hipertextual, ¿supone como sugieren los críticos de arte Craig Owens y Douglas Crimp¹⁶⁰ un momento de ruptura, como tantos otros dentro del modernismo, que rubrica el transcurso a la postmodernidad (otro marco temporal de difusas fronteras)? ¿Acaso esta postmodernidad (si es que posee temporalidad homogénea y delimitable) vive tentada de anquilosarse en un discurso neutral, en un hervidero de pastiches donde todo vale para legitimarlo?

Puesto que la oposición a formas clásicas de representación cultural desconfiaba de la univocidad de los textos hegemónicos, es posible percibir a partir de finales de los años cincuenta —en extensión del cuerpo modernista o anidando nueva periodicidad en la postmodernidad— un formidable cultivo de actividades que se aproximan al patrimonio artístico desde una intención deconstructiva. Pensamos que con la apropiación creativa se reafirma en muchos caminos: en la posibilidad de establecer una heterogeneidad de discursos y en la posibilidad de reabrir, reanimar y reformular productos culturales de alcance masivo. Venimos demostrando, y por eso lo repetimos tanto, que esas reescrituras que colindan con la deconstrucción parten de la internalización de los enunciados donde quedó determinada una posición de hegemonía concreta, realizada y construida en la expresión de algo que bien pudo ser indeterminado (substancia, conciencia, psicología); que esas reescrituras pretenden la disolución de centralidades en la articulación de los sentidos además de cuestionar imposiciones estéticas y narratológicas prefijadas por un canon absoluto; y por supuesto, que esas nuevas entonaciones de discursos preexistentes sirven para interrogar cómo se configuraron todas esas estructuras de significación, cómo se recibieron y se reciben los discursos en un relato o en una representación cualquiera.

Tomemos aliento para decir que esta situación evidencia las complejidades de examinar

¹⁵⁹ Jürgen Habermas, “Modernity-An Incomplete Project”, en *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983), 3-15.

¹⁶⁰ En referencia a Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, Part 1 & 2: *October*, vol. 12 (Spring 1980) & vol. 13 (Summer 1980); Douglas Crimp, “Appropriating Appropriation”, en *On the Museum’s Ruins* (Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press: Bay Press, 1993 [1983]), 126-137.

con minuciosidad un escenario de posturas contrarias. Es el espacio abierto y creativo y sin fronteras de opinión donde se expresan las primeras vanguardias (cuarto capítulo). Es el espacio que delinea la modernidad tardía con la deconstrucción, *sui generis* del espíritu de un tiempo en el que compadecen con mayor o menor desatino las dudas escatológicas y las invectivas teóricas acerca de toda veracidad y perdurabilidad cultural: el fin del arte, el fin de las ideologías, el fin de la historia, el final de la metafísica... Toca contestar en qué consiste la deconstrucción para Jacques Derrida.

3. Fundamentos de método para una deconstrucción de la imagen en movimiento.

Alcanzando el clímax teorizante parece sensato pasar por un modesto acercamiento a la lingüística y la semiótica, por nociones que permitan apresar con un poco más de firmeza el constructo donde arraigan las estrategias deconstructivas observadas en el cine de metraje encontrado. Esto obliga a transitar primero por el estructuralismo. Pero digámoslo en este instante y a las claras: que una síntesis tan apretada no puede dar buena cuenta del estructuralismo como método científico aplicado al análisis textual¹⁶¹, como nunca lo breve servirá para precisar las tensiones y revisiones que de aquél se desgranar. Y esto suponiendo que el estructuralismo o sus replanteos posteriores tengan una cara exclusiva a la que dar retrato completo. En consecuencia, si se les conceden al estructuralismo y el postestructuralismo las coletillas *corrientes* o *movimientos*, hay que advertir que dichos apelativos no son exactos para verlos como recuadros de opiniones que se expresan al unísono. Sus incondicionales estriban en aproximarse a los límites de la inteligibilidad en los discursos (unidad de finalidad a la que agarrarse y con la que fijar positivamente sus bases), pero en estos conjuntos de teorías se despiertan apreciaciones asonantes y por ellos discurren perspectivas contrapuestas.

Lo mismo cuando se trata de empaquetar la deconstrucción entendida como *actitud filosófica* o como interrogación de una realidad presuntamente objetiva. El abigarrado pliego de Derrida se queda escaso para envolver todo ese recelo de lo real. Así que únanse a estos hándicaps la dificultad de localizar juicios y discernimientos que al tiempo sean confidentes de la deconstrucción tal y como es enunciada por Derrida o por su extensión más o menos satelital dentro de la Escuela de Yale¹⁶². La deconstrucción no es concierto de un solo solista y hay que considerar por tanto otras aportaciones cuando además interesa encauzarlas en un *cine sobre el cine y en el cine*, es decir, a unas prácticas audiovisuales que pueden ponerse en relación con la reescritura deconstructiva.

Vamos demostrando que es algo patente que la deconstrucción es una estrategia para ver más allá de las cosas y que no es la única llave para acceder a ellas aunque sea maestra

¹⁶¹ Como teoría y método cognoscitivo el estructuralismo tiene otros muchos designios. Nos interesan los que se ocupan del análisis de los textos.

¹⁶² A finales de los setenta y en torno al departamento de inglés y literatura comparada de la universidad norteamericana de Yale, se reúne una plétora de pensadores para seguir a Derrida y su deconstrucción. Paul de Mann y J. Hillis Miller entre otros, se inscriben en este grupo donde hay disyunciones de método y enfoque, como es el caso de Harold Bloom y Geoffrey Hartman.

para abrir muchas puertas en la literatura, en la pintura o el cine. De ahí la usanza duradera de la deconstrucción para leer imágenes con otros ojos y reescribirlas con otras ópticas. Y el movimiento es recíproco. La validez de la deconstrucción en la práctica artística, su puesta en marcha, no podrá menos que valerse de muchas expresiones para negar que existe una verdad incontrovertible en aquello que se deconstruye. Estas estimaciones resumen que ninguna definición al uso satisface por sí sola para comprender la lectura deconstructiva de un texto. En lo que concierne a Derrida, para nada le gustaba entretenerse en semejantes tareas de concisión, y a decir verdad, cuando se ha visto precipitado a ello en el curso de alguna entrevista, parece que se obliga a no dar respuesta por definitiva. ¿Se excusa entonces de convenir con su firma una perspectiva filosófica de muchas afluencias y mayores desarrollos? Le inquieta a Derrida no hacer de su nombre una sola autoridad, y es que la deconstrucción puede ejercerse, y de hecho se ejerce en sí misma en cualquier tiempo y de mil maneras distintas. Vale lo siguiente subrayando el condicional:

[...] uno podría llegar entonces a la conclusión de que la deconstrucción no es una operación que sobreviene después o de afuera como por las buenas. Siempre está en sí misma. Puesto que la fuerza disruptiva de la deconstrucción ya está contenida en la arquitectura de la obra [...] todo lo que uno tiene que hacer finalmente es un ejercicio de recuperación¹⁶³.

Si tomamos estas hipótesis por buenas, será para rechazar un alumbramiento ontológico radicalmente nuevo. Eso lo primero de todo: quitar importancia a la acción y el efecto de proclamar una posición inédita ante el conocimiento. Lo segundo, para afirmar que de la deconstrucción todavía queda mucho por decir, por ejemplo, cuando a partir de sus criterios y estrategias de lectura aguda se ensanchan los márgenes del cine hacia otras pantallas llenas de posibles. Por último, había que consagrarse a un motivo más prosaico todavía, que es la elaboración y el entalle de este capítulo, no a la cabeza, sino en el torso de este trabajo. Cumplir con una linealidad cronológica no lo vemos tan principal como utilizar un diapasón de variada frecuencia que asigne tono a lo demás. Había que recalar antes (eso se ha intentado) en los fondos y principios de la deconstrucción a la luz de Benjamin, de Nietzsche, de Heidegger y tantos otros que son transitivos y facilitan el encuentro con la deconstrucción contemporánea sobre la que extenderse ahora. Quizá por

¹⁶³ J. Derrida, *Memoirs for Paul de Man* (New York: Columbia University Press, 1986), 73.

ello, por la conveniencia de cruzar estos puentes, no se coloca este segmento en el umbral de todo, ni siquiera por el capricho simple de saltar sobre esa flexibilidad que tiene la deconstrucción para pensarse desde muchos puntos de arranque.

Es el momento de repasar uno de los más decisivos. Recuértese que Ferdinand de Saussure proyectó una lingüística estrictamente científica con la que se proponía estudiar la lengua y el lenguaje, donde la lengua era concebida como un sistema de signos arbitrarios y el lenguaje como la facultad humana para expresarse a través de dicho sistema. Así las cosas, Saussure separaba, dentro del signo, el significante —los conceptos o las ideas que refieren a lo *real*— del significado o expresión de esas ideas: la palabra hablada, la palabra escrita, la expresión inmediata. Tras aislar los componentes que interaccionan en el signo¹⁶⁴, Saussure ubicaba el eje de sus investigaciones en el *logos* o proceso constitutivo de los significados, es decir, en la construcción del sentido en la lengua como discurso. Todo un reflejo fiel, puede presuponerse, de la plática aristotélica que califica la condición de la palabra como representación privilegiada del pensamiento. Dentro de los usos de la lengua, y en la búsqueda de ese *logos*, Saussure concedía preeminencia al habla (sistema fonocéntrico) frente a la escritura. Consideraba que esta última permanecía fijada y contaminada por convenciones lingüísticas, por el valor de uso cambiante y las relaciones de significación variables que tienen los signos en un contexto social:

[...] todo medio de expresión recibido de una sociedad se apoya en principio en un hábito colectivo o, lo que viene a ser lo mismo, en la convención. [...] Se puede, pues, decir que los signos enteramente arbitrarios son los que mejor realizan el ideal del procedimiento semiológico; por eso la lengua, el más complejo y el más extendido de los sistemas de expresión, es también el más característico de todos¹⁶⁵.

¹⁶⁴ El signo lingüístico comprende para Saussure todas aquellas relaciones de significación que se dan en la dicotomía concepto/imagen acústica (significado/significante).

¹⁶⁵ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general* (Buenos Aires: Losada, 2007 [1916]), 94.

De esta escisión de cortes hegelianos¹⁶⁶, de la preferencia por el logos como origen del discurso por la que se decantó Sócrates antes que nadie, se distinguían, como dos entidades autónomas, las ideas del artista de sus manifestaciones plasmadas en materiales sensibles, y en consecuencia, podría deducirse, el autor de sus expresiones. Pero entonces, ¿es posible pensar a partir de estos planteamientos que se recelaba del aura de un autor que había llegado a confundirse con su obra? De manera indirecta, Saussure contestaba con su cientifismo a un idealismo romántico donde el artista, tras oscurecerse su firma durante la Edad Media, refulgía en los siglos que siguieron convencido de la originalidad de sus creaciones convertido en legítimo heredero de la gracia y el carisma de los *michelangelos, raphaelles y leonardos* del Renacimiento. En la verificación empírica del lenguaje como objeto lingüístico —en la estructuración del pensamiento—, Saussure subyugaba lo sublime de esa autoridad a la condición de un emisor extra-textual. Se templaba así el carácter máximo de un artista que se sacrifica en pro de la originalidad de la obra y se moderaban así, racionalizándolos, los gestos auténticos que Goethe admiraba como producto de la más alta expresión de la naturaleza: “sólo ella posee una riqueza inagotable; solo ella forma a los grandes artistas”¹⁶⁷.

Nótese que en esta operación aséptica (positivista en sus formas, no puede negarse), también se filtra la filosofía de Benjamin. Saussure y Benjamin dirimían tal vez desde no muy distintas meditaciones lingüísticas sobre el desfallecer del aura del autor en el debut del siglo XX, y en ese contexto, sobre el reajuste de sus funciones donde “el artista es menos la causa primitiva o el creador que el origen o el configurador”¹⁶⁸. No es algo fortuito que Benjamin publicara en 1916 “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, precisamente el mismo año en que ve luz el *Curso de lingüística general*: “Al igual que Ferdinand de Saussure, Benjamin comienza su ensayo subrayando que la noción de lenguaje no puede estar limitada al discurso verbal, sino que es, en igual medida, un trato de «cosas», de instituciones —leyes, política, tecnología— como de

¹⁶⁶ Saussure y Hegel coinciden en la primacía del lenguaje oral sobre el escrito pero también la arbitrariedad del signo se encuentra en Hegel, quien busca en la representación separada y dependiente del logos una explicación a la realidad abstracta como expresión del intelecto o espíritu del artista: “El arte es una forma particular bajo la cual el espíritu se manifiesta”. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Introducción a la estética* (Barcelona: Península, 1997 [1935]), 17.

¹⁶⁷ Johann W. Goethe, *Penas del joven Werther* (Madrid: Alianza Editorial, 1984 [1935]), 26.

¹⁶⁸ W. Benjamin, *Dos ensayos sobre Goethe* (Barcelona: Gedisa, 2018 [1924]), 54.

personas”¹⁶⁹.

Se intuye de dónde sopla el viento y cómo se extingue la firma del autor en el arte contemporáneo en la organización de un espacio de múltiples centros: en un discurrir textual que continúa y se completa en la recepción. Este nuevo estatus tiene visos de manifestarse en una *transdiscursividad* que “puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que diferentes clases de individuos pueden ocupar”¹⁷⁰. Así es como la potestad del autor quedará profanada y su autoridad quebrada por voces complementarias. Sin embargo, las huellas de una intención siguen intactas, al menos las simbólicas: las que se proyectan sobre la psique, las que se descuelgan de una moral, de una ideología, una voz interior o un sentir general o individual. Todas esas marcas están implícitas en prefiguraciones y convenciones que pesan en la construcción de un enunciado y esas huellas serán para Derrida las contaminaciones o influencias que ese enunciado recibe de una migración semántica. Aceptar estas ideas conviene en un cambio de vías para obras que se inventan con fragmentos de otras puesto que se reconoce eso mismo en la apropiación: que la figura preponderante del autor queda eclipsada y enmadejada por subjetividades y posibilidades de significación, que puede jugarse con ellas, en la complicada red de sentidos suplementarios y en las interpelaciones que activa el discurso. Pero hay que matizar más, y seguimos hablando de *huellas*, pues quien contrae la deducción de que el sedimento de un origen desaparece por completo, quienes se obstinan a creer que solo un consenso social determina el logos o la verdad del pensamiento, igualmente pecan de imprecisión para Foucault, pues tan solo cambian las funciones cuando se desvían “todos los signos de su individualidad particular”¹⁷¹. Esencial esa perdurabilidad de la huella para tener en mente siempre, en el cine de metraje encontrado, la asistencia inextinguible del referente.

Volviendo a Saussure, y trenzando moderadamente sus teorías, puede colegirse que el lazo que une las ideas del sujeto hablante (un cineasta mismamente) con la realidad que enuncia en el habla o la escritura (una imagen igualmente), ese lazo pues, según lo concibe Saussure, no está sujeto a reglas fijas sino a convenciones y expresiones gramaticales cuya duplicidad funcional y valor de uso interdependiente posibilitan la interacción comunicativa. Resta dejar claro que para una lógica fiel a Saussure, la

¹⁶⁹ Samuel Weber, *Benjamin's -abilities* (Cambridge: Harvard University Press, 2008), 38.

¹⁷⁰ M. Foucault, “¿Qué es un autor?”, *Litoral*, número 25/26 (Abril 1998 [1969]): 52.

¹⁷¹ *Ibidem*, 40.

articulación de la expresión hablada o escrita, la construcción del estilo en la lengua, el cómo decir o representar las cosas a través del lenguaje, el cómo se muestra e irradia el ser¹⁷², todo esto depende y mucho del cambio de funciones que señala Foucault. Aunque mudables, los hábitos del lenguaje son impositivos en tanto vienen condicionados por el contexto social y temporal.

Con estos aspectos nodales de su pragmática lingüística Saussure tachona algunos de los más estables anclajes a los que primeramente se aferran Barthes, Foucault, Todorov y Derrida en sus respectivas aproximaciones al análisis semiótico de los objetos culturales.

Se ha indicado que en el trasvase de significación al lector, el estructuralismo sopesa el peso de los convencionalismos en la estructuración del pensamiento y el lenguaje. Esta cavilación se dispone como en ninguna otra parte dentro de las expresiones literarias del hombre. En esos espacios de composición, no importa si en prosa o en verso, es donde primero se ensayan los métodos de análisis textual que se concentran en las estructuras de significación. Así lo veía Todorov en *Las amistades peligrosas* (Pierre A. Choderlos de Laclos, 1782) del vizconde de Valmont y la marquesa de Merteuil. Los juegos libertinos y pasionales de estos personajes no tendrían el mismo fulgor si no fueran examinados bajo un orden de convenciones exterior al texto, un orden prefijado por “la moral convencional de la sociedad contemporánea, una moral pudibunda e hipócrita, diferente en eso a la de Valmont y de Merteuil en el resto del libro”¹⁷³. Roman Jakobson no está en las antípodas de Todorov cuando remata que estos ajustes o convenios funcionan en el realismo al servicio de la representación. Para Jakobson sancionan un principio de verosimilitud en su recepción, tanto por el público, como por la crítica institucionalizada:

¿Qué es el realismo para un teórico del arte? Es una corriente artística que se postuló

¹⁷² Alusión a Emmanuel Lévinas, a la adquisición de sentido del ser cuando se representa a sí mismo, entre y con los demás: “El ser se propaga en infinitas imágenes que emanan de él y así, mediante una especie de ubicuidad, se delata hasta penetrar en la interioridad de los hombres”. E. Lévinas, *La huella del otro*, op. cit., 48.

¹⁷³ T. Todorov, *Literatura y significación*, op. cit., 96.

como objetivo reproducir la realidad con la mayor fidelidad posible, y que aspira al máximo de verosimilitud. Declaramos realistas las obras que nos parecen verosímiles, fieles a la realidad¹⁷⁴.

La reproducción de la realidad o la traslación a su representación, es un movimiento de mediación excluyente en el que Saussure y Jakobson no han reparado lo suficiente. Cierta disensión mueve a trazar vías digresivas en el desarrollo ulterior de la semiología y la semiótica. A una de ellas se le ha llamado posestructuralismo, y como revisión del modelo dictado por Saussure, se postula ante aquellos sistemas logocéntricos que privilegian el valor de uso de los signos *presentes* en la lengua a costa de reducirlos en oposiciones binarias supuestamente irrefutables, más allá de las cuales, de acuerdo con Saussure, no existía ninguna representación de las ideas, ninguna forma, ningún principio de intencionalidad que no estuviera ya contenido en el signo. Y es que, conforme a la opinión de Saussure, una unidad lingüística o unidad de significación —un sonido, una palabra, una imagen quizá—, ese elemento individual solo funciona en su conexión sintagmática con el resto de unidades lingüísticas presentes en el lenguaje. Parece lógico, pero es que así se comporta la lengua como estructura y al caso viene una cita muy ajada: “la lengua es un sistema en donde todos los términos son solidarios y donde el valor de cada uno no resulta más que de la presencia simultánea de los otros”¹⁷⁵. Pero como decíamos, de la codificación del signo en la escritura se quedaban muchas cosas por el camino, también a fuerza de sintetizar esa imposibilidad de aprehender todas las paradojas que se dan en la creación de los textos. Por esta razón, el sistema que propugnaba Saussure era rígido y supresor —lo es para Derrida— de matices de significado y diferencias: insuficiente para apreciar entre otras cuestiones las relaciones del discurso con las praxis del poder. Sería este un sistema a revocar cuando se convierte en promotor de arquetipos y codificaciones que tanto vulneran la igualdad de género en el uso de los signos lingüísticos¹⁷⁶ como obstaculizan la lectura de las funciones sociales, políticas y económicas de una cultura de consumo masivo.

¹⁷⁴ Roman Jakobson, *Language in Literature* (Cambridge: Harvard University press, 1987 [1980]), 20.

¹⁷⁵ F. De Saussure, *op. cit.*, 138.

¹⁷⁶ Paradigmático de la anulación de identidades marginadas por el lenguaje. En respuesta a esto, el aparato teórico que se incubaba en el postestructuralismo asiste al desarrollo de los estudios feministas que denuncian la dominación simbólica masculina en las estructuras sociales y mentales que conforman el lenguaje.

Veamos esto desde otra ladera. Según el método de Saussure, los fenómenos sociales y los objetos culturales son perfectamente descifrables analizando la estructura de los mensajes donde se inscriben los signos observables. Sin embargo, esta lectura se antojaba corta para Derrida. Un análisis integral como el que demandaban los postestructuralistas entendía que el concepto de signo era mucho más profundo, ya que *el significar* no se localiza solamente en lo *mostrable* del lenguaje. El método de lectura que avala Derrida busca por tanto redimir a la escritura apreciando los elementos presentes en el texto pero sin menospreciar aquellos que se encuentran en una realidad subjetiva, es decir, *detrás* de la estructura, encubiertos por esa metafísica de la presencia con la que Saussure justifica la revelación de verdades objetivas. Un divorcio radical con el contexto de formación del discurso como el que decretaba Saussure, no solo desatendía las intenciones del autor, también conseguía imponer una centralidad discursiva o sistema logocéntrico que prescindía de otras relaciones externas ignorando así la complejidad de los procesos y condiciones de significación que se forman en el extrarradio de una representación dominante. De manera semejante, la dislocación o espaciamiento entre autor y texto no podía excluir taxativamente los sentidos no-presentes en esa relación que para Derrida es la base del lenguaje. En este punto reacciona Derrida con un poner en tela de juicio que cuestiona la autoridad de lo que se hace presente. Derrida mira en los márgenes del texto. Va más allá de lo mostrado que de por sí supone una síntesis de algo que puede ser más amplio, llámese consciencia o subconsciencia, llámese conocimiento filosófico¹⁷⁷ o los límites de un sistema¹⁷⁸. Y esa síntesis es transferencia; *diferir o diferencia*, una economía en el movimiento de significación en el signo. Y ese extracto es cliché; una reducción a esquemas racionales que tiene por distinción aparecer como estereotipo. Y por supuesto es imagen tópica, la que condensa y cataliza un poder en el mundo.

¹⁷⁷ Eso mismo señala Benjamin en *El origen del trauerspiel alemán*, en la primera página, que “La doctrina filosófica estriba justamente en la codificación histórica”. W. Benjamin, *El origen del trauerspiel alemán*, en *Walter Benjamin: Obras completas, libro IV, vol. 1* (Madrid: Adaba Editores, 2006 [1925]), 223.

¹⁷⁸ A esos límites señala siempre Foucault.

Aunque este no es un tratado de la filosofía Derrida, conviene aportar unas guías útiles. Por ejemplo, es de orden perentorio ver el valor insustituible de la *différance*. *Différance* —que descende del francés *différer* (diferir y diferenciar)—, es el término que trae a identidad dos significados del verbo. Por una parte, el aplazamiento o diferimiento en el tiempo de aquello que podría estar presente: “una operación que implica un cálculo económico, un rodeo, una demora, un retraso, una reserva, una representación”¹⁷⁹. Por otra, una diferencia como espaciamiento o espacio dejado por una presencia de lo posible, y por tanto, algo que “no tiene ni existencia ni esencia”¹⁸⁰. Es la *différance* entonces, el término derridiano por antonomasia que encarrila en el ámbito de la filosofía occidental la crítica a los sistemas logocéntricos cuyo orden de verdad y de representación supuestamente inconcusas se imponen en el habla, la escritura, la fotografía o el cine. Es la *différance*, aquello que designa un movimiento de expresión excluyente con el que se asegura una sola realidad en los discursos. ¿Pero cómo se ha producido este refrenamiento de posibilidades? Para Derrida y para Saussure el signo no puede existir en solitario, pero es que además, de acuerdo con Derrida, ese signo tampoco es ajeno a los juegos de represiones con que unos sentidos han sido omitidos o simplemente se han perdido en la estructuración de significado. Hay que encontrar esas intenciones, los lazos, las huellas. Y para hacerlo hay que deconstruir los conceptos, y para ello propone Derrida llegar hasta el fondo de las cosas, pues “todo concepto está por derecho y especialmente inscrito en un cadena o en un sistema en el interior del cual remite al otro, a los otros conceptos, por un juego sistemático de diferencias”¹⁸¹. Este enunciado le debe mucho a Saussure pero, ¿cuál es la gradación que aporta Derrida? De nuevo:

La diferencia es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado «presente», que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro¹⁸².

Véase en la directriz de la metodología deconstructiva preguntarse por la existencia de un espacio de subjetividades previo al discurso; preguntarse por las temporalidades en el uso de los signos entre culturas y entre generaciones; preguntarse cómo se transfiere y qué se

¹⁷⁹ J. Derrida, “La Différance”, en *Derrida: Márgenes de la filosofía*, op. cit., 42-43.

¹⁸⁰ *Ibidem*, 42-43.

¹⁸¹ *Ibidem*, 50.

¹⁸² *Ibidem*, 48.

pierde en la transferencia (enfaticamos esto) de un bagaje de sanciones a una estructura donde todo se relaciona y combina para dar forma al discurso. Con estas preguntas, el signo deja de tener un valor central, absoluto y cerrado como presumía Saussure. Más bien está lleno de matices y diferencias. Como todo no lo puede explicar, ese signo ahora queda abierto a la significación, y por ende, a la interpretación, y si se quiere, a la reescritura. La deconstrucción no desprecia la posibilidad de encontrar sentido nuevo en lo que escapa a un estereotipo porque cualquier prefiguración de la estructura, cualquier disminución es potencialmente cognoscible cuando se rastrea en sus huellas y en sus movimientos de mediación. Derrida invita entonces a reflexionar sobre el proceso de escritura entendida esta como sistema de diferencias:

Se trataba de deshacer, de descomponer, de de-sedimentar estructuras (todo tipo de estructuras, lingüísticas, «logocéntricas», «fonocéntricas» —pues el estructuralismo estaba, por entonces, dominado por los modelos lingüísticos de la llamada lingüística estructural que se denominaba también saussuriana—, socio-institucionales políticos, culturales y, ante todo y sobre todo, filosóficas). [...] Pero deshacer, descomponer, de-sedimentar estructuras, movimiento más histórico, en cierto sentido, que el movimiento «estructuralista» que se hallaba de este modo puesto en cuestión, no consistía en una operación negativa. Más que destruir era preciso asimismo comprender cómo se había construido un «conjunto» y, para ello, era preciso reconstruirlo¹⁸³.

¿Cómo deconstruir, entonces, un texto desde dentro? Dividiéndolo, dando lugar a formas nuevas, expandiendo las posibilidades expresivas del discurso que genera transformando sus adentros. En relación a esto añadimos una cita que arrancamos a Joseph Hillis Miller, muy en la línea de Derrida:

Dado que la «deconstrucción» denomina el uso de análisis retóricos, etimológicos o alegóricos para desmitificar las mitificaciones del lenguaje literario y filosófico, esta forma de crítica no se encuentra afuera sino dentro. Su naturaleza es igual a la de aquello contra lo cual se trabaja. Lejos de reducir el texto nuevamente a fragmentos desvinculados, inevitablemente [la deconstrucción] construye de nueva cuenta con una forma diferente aquello que deconstruye. Hace nuevamente a medida que deshace¹⁸⁴.

¹⁸³ J. Derrida, “Lettre à un ami japonais”, en *Psyché. Inventions de l'autre* (París, Galilée, 1987 [1985]), 390-393.

¹⁸⁴ Joseph Hillis Miller, “El crítico como huésped”, en *Deconstrucción y crítica*, *op. cit.*, 245.

Definitivamente, la lógica deconstructiva lleva los dualismos universales de Saussure a una concepción distinta. En esto la posición de Derrida es drástica. Si bien interpreta que el carácter doble del signo está atrapado en un sistema de causalidades concluyentes a su vez sostenidas sobre dicotomías metafísicas basadas en pares o duelos de opuestos, el derivado que se opone al orden primario, ese concepto secundario es también un margen a redibujar con la reescritura. ¿Qué se *deshace* entonces, qué se consigue con la reescritura deconstructiva? Comprender la estructura donde entra el opuesto, el otro, el elemento antitético, lo diferente, *lo extranjero* que se encuentra fuera, separado o ausente pero de alguna forma inscrito en el término que se hace visible en lo que Derrida denomina *huellas*: rastros o remanentes que permiten, si se va tras ellas, rescatar lo que se ha perdido en la transferencia de significados. En el vórtice de relaciones que activan la estructura de una representación, en torno y detrás de la constitución de las imágenes, hay supeditaciones a estándares externos lo mismo que subordinaciones a fuerzas interiores que se balancean entre la reducción y el exilio del ser. Aquí, una identidad malparada, allí suplantaciones de lo real, sensibilidades evasivas, fijaciones edípicas... Zanjamos pronto una enumeración que sirve para nombrar las llegadas y salidas del inconsciente individual y colectivo desde la subjetividad, batiente del pensamiento propio ante la representación de la realidad.

Si de resultas la tecnología es igualmente mediadora de esa transferencia que conecta forma discursiva con expresividad no-discursiva, está en su naturaleza léxica servir de cosa corriente a la intelección para formarse una idea lógica de lo representado a través de códigos y referentes. Atendamos esto a continuación.

Decíamos en su momento que al servicio de la retórica etnocentrista, la fotografía y el cine irrumpen como nuevos lienzos donde representar la imagen ficticia y fabricada del otro a instancias de una apropiación cultural en exceso pintoresca que deformaba con prejuicios los sujetos retratados. Parece fácil indignarse hoy ante la ausencia de sustancia y esencia por medio de la cual (de dicha carencia) nos construimos una imagen tipificada del otro. ¿Pero cómo son esas reducciones? ¿Las tenemos siempre presentes cuando se

mira una imagen? Recordemos que el colonialismo hace uso de la fotografía y el cine para testimoniar un encuentro primero y someterlo después a un examen comparativo que se funda en lo que apreciamos como una distinción y omisión de rasgos diferenciales que dan carácter a algo. Ahora creemos que nada puede el anacronismo en la recepción de la imagen salvo despertar una estrategia consciente que ayude a comprender por qué son leídas las imágenes de forma distinta, y más esencial si cabe, por qué una realidad es aprehendida de distinta forma. Se puede explicar eso sencillamente: que una realidad se refiere a una lógica de ver las cosas, y que como lógicas hay muchas, cada uno tiene la suya aunque hay una que domina y se impone sobre el resto.

Nos acercamos a la realidad, sí, pero el acercamiento es a su representación. Mejor dicho, a una posibilidad de representación. Y otra cosa. La interpretación de una imagen es siempre parcial, imprecisa, errática, que es lo natural al sentido de la mirada como lo es al sentir y al pensar. Por ello, lo fácil es ajustar la visión al centro, a un esquema de ideas, al significado preponderante, al recuerdo agradable, a lo que se ha dado forma para que destaque. En otras palabras, a lo que domina y constituye la base tópica de una ortodoxia, de una doctrina, de un canon, de una cultura *falocentrista* o simplemente de un hábito o costumbre de lo que haríamos bien en llamar tradición o convención. La deconstrucción enfila conflicto con ese logocentrismo en la producción y en la recepción de la cultura —ya sabemos que examinando los contextos y los mecanismos de recepción que colaboran para prefigurarla— y con ese posicionamiento central polemiza —algo que tampoco es exclusivo de la deconstrucción—. Así con todo destacamos eso, que la deconstrucción propone una mirada no-sesgada y una percepción que cambia de foco hacia lo aparentemente no esencial.

Aprehendemos en un impulso volitivo, también, pero muchas veces sin tener en cuenta las condiciones particulares de imposición y dominancia en que se amoldan las formas. Entretanto, ¿cómo objetivamos esas formas? No se expresan por sí mismas, eso parece elemental, puesto que les damos coherencia en el entendimiento. ¿Y de qué coherencia hablamos? ¿De la admisión de una realidad ordinaria y experimentada por todos, o de una realidad individual vivida por uno mismo? ¿Una representación exterior que solo viene de fuera, o por contra, una representación irracional que viene de dentro? Todas hay que desentrañarlas y todas han de ponerse en relación. Basta con abrir el diccionario para encontrar una respuesta libre de ornato: que coherencia es aportar lógica, y lógica consiste

en establecer unión; de donde se sigue que las imágenes de dentro y las imágenes de fuera se necesitan las unas a las otras para que lo percibido pueda ser ponderado en equilibrio y en una condición de legibilidad. Luego, esos dos reinos donde se forman los significados, esos orígenes supuestos de significación hay que coligarlos, ponerlos en contacto. Lo entendemos parangonable a los contrapuntos inseparables de materia y espíritu en el ser, o de forma y contenido en la expresión y naturalización del ser. ¿Pueden unos significar sin los otros? El anhelo de la deconstrucción pasa por leer en lo indecible con la misma vocación que indaga en las condiciones de mediación y omisión en la construcción de sentido. Es un método que se pregunta qué hay allí de por medio, una sutileza de expresión que cobra forma con la *diferencia*. ¿Pero qué hay de sentir o intuir esa coherencia? Podrá haber representación de lo racional o representación de un espíritu subjetivo, y no importa cómo de fiel se ajuste a unas ideas: una representación siempre estrangula lo que le rebasa en significación. Esa transferencia sintética o codificación —*el diferir*— se ha gestado finalmente urdiendo idealizaciones que reducen, ignoran o suprimen lo que de extraño existe más allá de la realidad tenida por conocida, es decir, lo sobrante para una representación que prepondera una vista dominante. ¿Puede entonces la deconstrucción de una estructura naturalizada llevarnos a explorar todo un entramado de razones ocultas? Probablemente sí. La deconstrucción solicita una nueva forma de lectura y un razonamiento distinto con los que acceder a lo que está fuera del logos discursivo.

No nos cansamos de hacer una enésima afirmación. La deconstrucción busca en la cara no visible del lenguaje (en el lado metafórico y alegórico por ejemplo) aquello que no se expresa a la vista: la *no-presencia* de significados suplementarios que irreductiblemente quedan atados a una sintaxis exterior. Asimismo descubre Derrida en esa relación entre *archiescritura* y escritura, en sus hilos de diferencia no-expresiva, las omisiones y remisiones de la psique humana por donde se cuele lo irracional. Todo eso, también son huellas para Derrida, un espaciamento que se afianza en la traslación del pensamiento. En la *iteratividad* o repetición de convenciones busca ese tipo de huellas, allí donde la lengua se perpetúa en las ausencias con la repetición de uso, allí donde se pone en juego “lo no-

percibido, lo no-presente y lo no-consciente”¹⁸⁵. Está Derrida acercándose a Heidegger, a Nietzsche y por supuesto a Sigmund Freud, cuando afirma que “el espaciamiento como escritura es el devenir-ausente y el devenir-inconsciente del sujeto”¹⁸⁶. Tiene Derrida interés recurrente por apresar intencionalidades y posibilidades de sentidos, pero sobre todo por no distinguir como opuestos *archiescritura* de escritura y texto de *architexto*, no derivativos los unos de los otros, sino más bien unidos por la transferencia de sentido eidético a la expresión manifestada, a la enunciación consciente y subjetiva: al *querer decir* en la obra. A este punto es oportuno agregar que lo no-consciente, lo no-expresado o lo irracional, cada uno con sus espacios de significación, está en estrecha consonancia con aquello que se encuentra más allá de lo inteligible y que puede ser lo contrario a la razón como los sueños, las pulsiones del inconsciente, lo reprimido por la conciencia: lo que no es posible conocer de forma sistemática y racional. Venga de ello, de la tentativa de conocer estas instancias carentes de concreción en la representación, el desembarco de los métodos psicoanalíticos en un intento de aprehender la existencia de un espíritu metalingüístico. Con el psicoanálisis parece que se hace factible la posibilidad de atrapar tantos y tantos niveles de realidades subjetivas así como la inspección de las muchas formas que existen de interpretarlas. A lo que nos referimos entonces es a la existencia de un espacio exterior *alienígena* en cuanto que nos es extranjero a nosotros. No lo vemos a simple vista, ya sea porque se encuentra por debajo, por detrás, o en las *epidermis flotantes* que Foucault identifica con los fantasmas del miedo y del deseo a partir de los cuales razona todas esas intangibilidades:

Hoy es preciso pensar toda esta abundancia de lo impalpable: enunciar una filosofía del fantasma que no esté, mediante la percepción o la imagen, en el orden de unos datos originarios, pero que le permita tener valor entre las superficies con las que se relaciona, en el retorno que hace pasar todo lo interior afuera y todo lo exterior adentro, en la oscilación temporal que siempre le hace precederse y seguirse, en suma, en lo que Deleuze puede que no permitiría llamar su «materialidad incorporea»¹⁸⁷.

Las sinergias entre el psicoanálisis y los estudios de semiótica emprendidos por los postestructuralistas modelan interesantes confluencias. Derrida, que lo tenemos a mano,

¹⁸⁵ J. Derrida, *De la gramatología*, op. cit., 88.

¹⁸⁶ *Ibidem*, 89.

¹⁸⁷ M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, (Barcelona: Anagrama, 1995 [1970]), 7-8.

retoma a Freud en *Mal de archivo: Una impresión freudiana* para rumiar las pulsiones de destrucción y conservación que intervienen en la memoria histórica. Evidentemente se refiere a las inscripciones e improntas que es posible rastrear en la formación de textos o archivos como procesos en pugna contra el olvido. Freud, a su manera, también trata de entender la institución de unos espacios que siempre tienen sus afueras. Los archivos, entonces, son para Derrida lo mismo que para Freud: documentos de la memoria contruidos y preservados a partir de relaciones de poder. No importa cómo de dominante sea esa fuerza y cómo de inflexible con lo que niega: en cualquier ordenamiento hay pérdida de significado cuando existe exclusión y se concede exención, cuando hay preferencia por el lado de las cosas que se quieren perpetuar. Por eso la construcción de una memoria implica la destrucción de otra; por eso unos archivos se erigen a expensas de otros. Así remanece una oposición, una atomización dualista, una realidad que parece evidente, que parece legítima, que parece verdad y que hay que conservar frente a una realidad que puede estar sin formar y que perfectamente puede ser extralingüística, y que ciertamente podría ser cualquier cosa o esencia o espíritu a lo que se renuncia: una posibilidad secreta sobre la que fabular, diría Derrida¹⁸⁸. Sin este secreto, sin una desaparición o una defunción, no puede entenderse la vida. Esa entidad marginal y escurridiza que se entiende imperfecta, Derrida la califica: “Una incompletud [sic] del archivo y, por tanto, una cierta determinabilidad [sic] del porvenir, he ahí lo que debe ser tenido en cuenta [...]”¹⁸⁹ Jonathan Culler lo ha comentado antes que nosotros, que al igual que en la deconstrucción, se descubre en el psicoanálisis el desplazamiento hacia litorales de inteligibilidad donde se desmantelan los sistemas mentales fundados en contrarios:

Freud comienza con un serie de oposiciones jerárquicas: normal/patológico, sano o cuerdo/demencia, real/imaginario, experiencia/sueño, consciente/inconsciente, vida/muerte. En cada caso el primer término ha sido concebido como prioritario o como lo anterior, una plenitud que el segundo niega o problematiza. Comprender la cualidad marginal o desviadora de estos términos secundarios supone comprender la supuesta prioridad de los primeros¹⁹⁰.

¹⁸⁸ J. Derrida, *Mal de archivo, op. cit.*, 106.

¹⁸⁹ *Ibidem*, 59.

¹⁹⁰ Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (New York: Cornell University, 1986 [1983]), 160.

Lo supo advertir también Foucault con el psicoanálisis de Jacques Lacan en el horizonte, todo un lenguaje en el que se excluye al sujeto¹⁹¹. Lacan precisamente actúa desde el psicoanálisis para aprehender ese *quedar afuera* del sistema simbólico-lingüístico cuando a esa ausencia le aplica la misma lógica estructural que al lenguaje. Luego tampoco es casualidad que la semiótica aplicada a la teoría filmica obtenga un provechoso sustento del psicoanálisis para esclarecer cómo afecta la doblez de subjetividades y significados en la recepción de las películas:

Iniciada a mediados de los años setenta, la discusión semiótica vino a verse influenciada por nociones psicoanalíticas tales como *scopophilia* y *voyeurismo*, y por la concepción de Lacan de la fase del espejo, lo imaginario y lo simbólico. El foco de interés ya no estaba en la relación entre lo filmico, la imagen y la «realidad», sino más bien en el aparato cinematográfico en sí mismo, no sólo en el sentido de la base instrumental de cámara, proyector y pantalla, sino también en el sentido del espectador como sujeto deseante del que la institución cinemática depende como su objeto y su cómplice¹⁹².

Para el filósofo esloveno Slavoj Žižek, “la apuesta fundamental del psicoanálisis es que allí existe un conocimiento que produce efectos en lo Real, que nosotros podemos «deshacer las cosas (los síntomas) con palabras»”¹⁹³. También con imágenes y sonidos, podría añadirse, al dismantelar las estructuras donde se ponen en juego. A medida que se comprenden las relaciones entre los significados presentes y no presentes dentro de una expresión imaginaria o ilusoria, se hace posible explorar las formas imperativas en una representación. Hay que adentrarse en lo que subyace a una representación dominante, conocer dimensiones oníricas, rastrear detalles subliminales, sondear desdoblamientos, trastornos afectivos, manías... y si acontece, encontrar explicaciones al trauma en los fosos de un lenguaje de difícil acceso. Cualquier perturbación de la psique y el comportamiento son impresionables en las funciones ejecutorias del lenguaje pues en él dejan un fondo recuperable y aprehensible. El más allá de las imágenes es por lo tanto una lejanía respecto a lo superficial, y hacia ese paradero distante de significados desplazados,

¹⁹¹ M. Foucault, *El pensamiento de afuera* (Valencia: Pre-Textos, 1997 [1966]), 7.

¹⁹² Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* (Barcelona: Paidós Comunicación, 1999 [1992]), 40.

¹⁹³ Slavoj Žižek, “De Joyce-el-Síntoma al síntoma del poder”. Disponible en: <<http://www.geocities.ws/zizekencastellano/artJoyce.html>>

mesurando cuidadosamente la distancia y el contexto, por ese himen se deslizan tanto el psicoanálisis como la deconstrucción en sus movimientos aproximativos a lo inefable.

Indicar que la aprehensión del espectro sensible en la construcción de una realidad simbólica ha llevado a Žižek a las inmediaciones de los estudios de la imagen hasta el punto de protagonizar dos ensayos imprescindibles para comprender la fusión del análisis filmico con el psicoanálisis de Lacan. *Manual de cine para pervertidos (The Pervert's Guide to Cinema*, Sophie Fiennes, 2006) y *Guía ideológica para pervertidos (The Pervert's Guide to Ideology*, Sophie Fiennes, 2012), los dos pueden ser descritos como aproximaciones deconstructivas operadas desde el psicoanálisis. En ellos se analizan escenas de la historia del cine en los que Žižek se incluye a sí mismo como comentarista omnisciente de lo real *exterior* al imaginario cinematográfico. Žižek se convierte en desglosador de todo aquello “que se impone brutalmente a nosotros, barriendo con nuestras formas habituales de pensar”¹⁹⁴. De buena gana podríamos dejar caer aquí, uno tras otro, los ágiles y sarcásticos comentarios que Žižek hace sobre las tensiones incestuosas, las pulsiones ilícitas y los juegos de apariencias que son sostén y espejo de los personajes en *Los Pájaros (The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963), *Psicosis (Psycho*, A. H., 1960) y *Vértigo (Vertigo*, A. H., 1958). Podríamos sumar a esto cómo esos pájaros personifican una dimensión externa, cómo se cruzan en el hotel regentado por Norman Bates diferentes niveles de subjetividad, cómo *Vértigo* lleva los perversos fantasmas de la patología hasta los acantilados de un amor irreal. Mas, ¿cómo se externalizan y naturalizan todas esas crisis? Transformando los laberintos del subconsciente en idealizaciones y fantasías, en narración apresable, en realidad institucionalizada, nos dice Žižek en *Manual de cine para pervertidos*. La literalidad de la trama, la estructura de universales con sus personajes arquetípicos y sus mimesis de tragedia clásica, en Hitchcock también tienen un desvío que exceden por sus extremos de metáfora: “ese punto imaginario en el que el ser del sujeto reside en su densidad máxima”¹⁹⁵.

¹⁹⁴ S. Žižek, “El sujeto interpasivo”, 1998. Disponible en:

<<http://www.geocities.ws/zizekencastellano/artsujetointerpasif.html>>

¹⁹⁵ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 6: El deseo y su interpretación*. Clase 24, del 10 de Junio de 1959 (No publicado, 1958-1959). Disponible en:

<<http://www.psicoanalisis.org/lacan/6/24.htm>>

Se vale Hitchcock del cliché y del estereotipo para facilitar a la comprensión mundana lo extraordinario de las sístoles y diástoles de la mente y el alma. Se desbordan estas a través del asesinato y el engaño, con aquello que nos hace salir (¿escapar?) del cuadro de normalidad que pintan las leyes y la moral. Utiliza Hitchcock las convenciones del lenguaje cinematográfico a modo de direcciones. Nos da señales claras. No quiere que nos perdamos por la superficie de un relato estructurado en actos y puntos de cambio claramente definidos, principalmente porque se desarrolla al compás de otro argumento subterráneo mucho más impredecible. De esta forma (con la coherencia lógica de la estructura) se flirtea continuamente con lo terrible y lo mórbido por medio de objetos simbólicos, por medio del uso de la luz se arrojan manchas y sombras de culpabilidad, por medio de transfiguraciones del espacio se nos lleva a otro lugar, por medio de intensos planos subjetivos se nos saca del mundo plausible. Con la música de Mozart y Bernard Herrmann, con el extraordinario dominio del encuadre, la composición y los movimientos de cámara, el uso del color, la puesta en escena y el *atrezzo*, con un montaje efectivo que sabe leer el tiempo en sus pausas y ritmos se pone en relación lógica toda una gramática visual de efecto dramático que lleva la conmoción al último tramo de un desenlace. Corre y descorre Hitchcock la cortina del ilusionismo. Se interpela, se le hace al espectador participe del relato a través de primerísimos planos, en miradas a cámara que son *los ojos de Hitchcock*. Desde luego, son las miradas que Kogonada ensambla en *The Eyes of Hitchcock* (2014) para expresar en la *performatividad* de los actores una amenaza latente entre la vida y la muerte que se condensa en un mirar de puro voyeurismo y pura escopofilia:

La diestra utilización por parte de Hitchcock de los procesos de identificación y su generoso empleo de la cámara subjetiva desde el punto de vista del protagonista masculino, envuelven profundamente a los espectadores situándolos en la posición del actor y haciéndoles compartir su mirada inquietante. El público queda absorto en una situación voyeurista en el interior de la escena que se desarrolla en la pantalla y de la diégesis que parodia su propia situación en el cine¹⁹⁶.

Qué poco de original se puede sumar ya a la consabida excepcionalidad de la que es corriente el cine de Hitchcock. Menos aún igualar el tono vivo y mordaz con que Žižek comenta lo recóndito del alma a través de la obra del director británico. Constatar eso, que

¹⁹⁶ Laura Mulvey, *Visual Pleasure and other Pleasures* (London: Palgrave, 1989), 24.

obsesionado con el deseo, la culpa y el engaño, este cine sacia de sustancias impenetrables los apetitos más elementales. Dosifica Hitchcock las emociones del público con el arte de la expectación. Ordena, dispone y organiza los ritmos del relato. Lanza al personaje a sus miserias conturbadas, o mejor dicho, lo prepara todo para que él solo se proyecte hacia el delirio mientras se tortura con un punto de no retorno. Responde el personaje, y respondemos nosotros, a la llamada de los deseos propios que obligan a buscar lo imposible desoyendo la razón. Hitchcock acongoja, apesadumbra, expone al peligro, y esa proximidad auténtica es la que nos hace precipitarnos muy lejos de lo ordinario. Hacia la infracción de las normas, a esa tormenta del crimen nos llevan las películas de Hitchcock, pues una eventualidad insólita, un momento privilegiado, es algo que puede sobrevenir a cualquiera. La sensación de inminencia es real, se siente concreta la fatalidad, y parece lógico que el percance extraordinario será lo que nos haga caer por rampas resbaladizas. Y eso, para el cine, eso es anomalía seductora, aventura positiva, así que bienvenidos los misterios aunque desencadenen angustias y terrores.

Hitchcock huele en el miedo escénico, conoce bien esa carga que nos pesa como idea fija en pos de un final a la exasperación del día a día. Pero concretemos si se puede, ¿qué desenlace es ese? El enigma último que Hitchcock retarda con los silencios, los espacios vacíos, los momentos de espera y los ecos de las pisadas a partir de los cuales Christoph Girardet y Matthias Müller componen el primer episodio de *Phoenix Tapes* (2000). Por lo inventivo de sus montajes selectivos, el cine de metraje encontrado de Girardet y Müller sí que prorrumpe en lectura nueva con la reescritura de Hitchcock. Y esa reescritura, si no es original, está tornasolada de creatividad. ¿Cómo entonces? Con el desmontaje y remontaje celebratorio de cuarenta películas de Hitchcock en los seis grandes sintagmas que conforman *Phoenix Tapes*. Pero compilar y trasladar las esencias comunes de tan vasta filmografía a un nuevo espacio de confluencia poética requiere de análisis atento, de entonación nueva, un querer escribir en verso y con imágenes lo subliminal que se halla en los universales del cine de suspense. ¿Pero qué son los universales del lenguaje sino la sangre de un poeta? ¿Qué son, sino palabras comunes, abiertas a cualquier uso? Girardet y Müller exprimen jugo de la elipsis, de la repetición y de la sinécdoque. Hacen hincapié en los momentos nimios que anticipan, difieren o dilatan una acción o una presencia a punto de manifestarse; ponen de relieve lo impredecible que condensa, esconde o revela el objeto con que detona el golpe enfático; subrayan el detalle metafórico de un gesto simbólico; recuperan y reubican, uno a uno, los trances en que los personajes

se aperciben (o no) de sus pecados. Alargan la mano Girardet y Müller para tocar los intangibles del cine de Hitchcock y con *Phoenix Tapes* recorren todos esos eslabones de conciencia escondida donde se intuye la huella materna, los recuerdos de una memoria muerta, las suplantaciones de lo real, las fascinaciones del yo y las ideologías dominantes de una época que determina la conducta dentro de la sociedad:

En los Estados Unidos [...] al individuo se le ha enseñado que construir una familia, obtener éxito y riqueza, que confiar a ciegas en el gobierno y en la policía es algo que cualquier ciudadano honorable debe hacer en una democracia moderna. La casa encantada que construyen Girardet y Müller en sus películas es en realidad una casa alicatada con ideologías de poder y control propagadas por la imagen en movimiento: los fantasmas del capitalismo, los demonios del patriarcado, los esqueletos de la hegemonía. Es difícil imaginar un sustrato más espeluznante para provocar terror¹⁹⁷.

El último episodio de *Phoenix Tapes* concluye con un solo plano extraído de *Atormentada* (*Under Capricorn*, A. Hitchcock, 1949). La reconocerán en primer plano: Ingrid Bergman recostada en la cama, entreabriendo los ojos con una lágrima suya descendiendo por el rostro como la primera gota de lluvia que anuncia la tormenta. Este momento de por sí intenso, no tiene la misma duración que su original. El fragmento seleccionado por Müller y Girardet se lleva a una intensidad todavía más alta con el ralentizado extremo para expresar cómo el terror acecha al mediar la noche, ese espacio de tiempo que recome el día recuerdo a recuerdo hasta deformarlo. Este plano es el punto culminante que lo significa todo. Es la manifestación del rostro, el primer discurso para Lévinas. Lo contiene todo porque es el epílogo transparente del cine Hitchcock y del imaginario de temores que se nos representan desde el miedo. Naturalmente hay que identificar el mal para combatirlo; en *Atormentada* por ejemplo, un ama de llaves malvada como la quina. Pero eso es teatro accesorio. Ese personaje auxiliar es el antagonista que Hitchcock le ha dado a Bergman y nos ha dado a nosotros bajo la forma de una amenaza corpórea que encarna una moral sorda al dolor. Ubicar a Bergman en el final de *Phoenix Tapes* psicoanaliza lo anterior. Precisamente Bergman, musa favorita de Hitchcock.

¹⁹⁷ Matthew Cole Levine, “A Haunted House: The Ominous Abodes of Christoph Girardet and Matthias Müller”, *Found Footage Magazine*, número 7 (2021): 23.

La revitalización que Müller y Girardet hacen del cine de Hitchcock es una reescritura muy personal aunque plausible e imaginativa de *Extraños en un tren*, *Chantaje*, *Sospecha*, *Vértigo*, *La sombra de una duda*, *Los pájaros*, *Rebeca*, *La venta indiscreta*, *39 escalones*, *Sabotaje*, *Yo confieso*, *Atormentada*...; la mayoría producidas por Warner Brothers, Universal, Paramount o United International. Qué visión tan rentable de la fábula cinematográfica, aprovechar el voyeurismo que mira en las expresiones solapadas de la vida. Qué acertadas las obras de metraje encontrado de Girardet y Müller, por conceder a estas películas otro brío, por desmenuzarlas en sus trastornos y desvíos, en las causas que incentivan al sujeto a romper con su contexto para quedar desarraigado de un entorno, de una situación, de unas pautas de conducta social que nunca esperaba transgredir. Y cae de las convenciones como de las nubes una tromba de significados con los que hacerse preguntas sobre los lados ocultos de la psique humana. Y parece que el ribete de luz que se cuele entre la mente encapotada, lo mismo procede del psicoanálisis que de la deconstrucción para Julia Kristeva.

Kristeva habilita muy bien el nexo donde entrelazar estas dos metodologías, pues las dos sirven para analizar la fantasía y comprender el poder y los efectos de una imagen especular en el cine: “[el] escenario imaginario donde el sujeto se representa de forma más o menos distorsionada la consumación del deseo, básicamente sexual”¹⁹⁸.

Comienza Kristeva *Poderes de la perversión* afirmando que “hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable”¹⁹⁹. Basta fijarse en el melodrama de Hollywood para reconocer los timbres y los silencios de unos sentimientos ambiguos desplazados por abyectos por medio de una representación mecanicista. Abyección significa aquí rechazar, negar un existir amplio y diverso, regular con una operación diferencial, hacer síntesis con fórmulas comunes; construir tópicos, en fin. Géneros en el cine como en la vida, desde luego géneros que quieren ser sólidos para preparar enunciaciones donde se privilegia la contemplación de la mujer como objeto de deseo. Esto es algo que no se ignora en *Home*

¹⁹⁸ Julia Kristeva, *Intimate Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis* (New York: Columbia University Press, 1997), 63.

¹⁹⁹ J. Kristeva, *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (México D.F.: Siglo XXI, 2004 [1980]), 7.

Stories (M. Müller, 1990). No es casual que esta breve pieza de metraje encontrado de apenas seis minutos densifique muy bien los significados nebulosos que estructuran el melodrama en Hollywood hasta hacerlos perceptibles y palpables.

El melodrama, el género que mejor prefigura el núcleo familiar americano, es el manantial que surte de planos a *Home Stories*. Ahí están concatenados, en un montaje de ágil cadencia, los gestos de mujeres sublevadas: entran en shock, gritan y se revuelven con pasión encendida frente a un mundo henchido de moral coactiva. No es necesario verla cien veces. Podemos asegurar que *Home Stories* es un cuadrilátero de cuerdas tensadas por una presión psicológica imposible de refrenar. Müller agrupa esa exhibición histriónica de las actrices de melodrama, esto es, reúne acciones interrumpidas de una trama mayor. Los gestos los desarbola Müller de un contexto donde ya gozaban de atención excelsa los personajes femeninos. Nos referimos al cine de Sirk y Hitchcock; tampoco allí se aceptaba la mujer en una condición pusilánime. Y sin embargo, aquellas películas tenían la imagen viciada de códigos y paradigmas de representación. Por encima de todo eran reflejo de una estructura patriarcal regulada por convenciones sociales.

Entre esos códigos sancionados por el cine al compás de la vida, que según dejamos dicho regulan una magnitud de significado, los hay de diferente visaje. Están los que se insinúan, los que se perciben a intervalos y los que salen a relucir a cada momento en las líneas de diálogo; están los códigos que dominan imponiendo narrativa; los que organizan una trama y una estructura efectiva que reconocemos ordinaria; los que se asocian a unos símbolos o unas ideas compartidas; los que cumplen con una retórica, con una poética o con un estilema; los que instituyen una gramática; los códigos que asociamos a un género; los códigos que son propios de una ideología que margina; los códigos que satisfacen con refinamiento estético un placer visual y un mirar, por lo que son también reflejo de una posesión. Se plantean problemas que obligan, no a sustituir unos códigos por otros, no a condenar las películas donde se imprimen, sino a comprenderlos en sus fundamentos y en sus condiciones de aplicación y recepción. ¿Por medio del psicoanálisis? Es una gnosis viable para Mulvey:

[...] para descubrir dónde y cómo los mecanismos de fascinación del cine se ven reforzados por modelos preexistentes de fascinación que operan en el sujeto individual y en las formaciones sociales que lo han moldeado [para examinar] la manera en que el cine

refleja, revela e incluso interviene activamente, en la interpretación recta, socialmente establecida, de la diferencia sexual que domina las imágenes, las formas eróticas de mirar el espectáculo. Para elaborar una teoría y una práctica capaces de desafiar al cine anterior, [para] comprender lo que fue, el modo en que operó su magia en el pasado. [Para poner] de manifiesto cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma filmica.²⁰⁰

Y añadimos. Una estrategia deconstructiva también es una gnosis imperfecta cuando apunta, no al origen, sino más allá de la representación. Así entrará en el campo del psicoanálisis, sin pisarse, señalando a toda esa estructura de diferencias:

Siguiendo los caminos de las metáforas del camino, de la huella, del abrirse-paso, de la marcha que pisotea una vía abierta por rotura a través de la neurona, la luz o la cera, la madera o la resina para inscribirse violentamente en una naturaleza, una materia, una matriz; siguiendo la referencia incansable a una punta seca y a una escritura sin tinta; siguiendo la inventividad inagotable y la renovación onírica de los modelos mecánicos, esta metonimia que actúa indefinidamente sobre la misma metáfora, que sustituye obstinadamente las huellas por las huellas y las máquinas por las máquinas, nos preguntábamos qué es lo que llevaba a cabo Freud²⁰¹.

Derrida y Freud se arriman en un visaje apto para reconstruir otra intencionalidad: la que se manifiesta en la imagen y la del contemplador. Las dos están impresas en productos culturales domados por intereses corporativos e igualmente prescritos por pautas sociales y tradiciones, ideologías, estilos, apegos y animadversiones que se dan en las condiciones de producción y recepción del cine como espectáculo. Todo un aluvión de tropos que se acumulan como fenómenos insoslayables. No los pasa por alto Derrida, pues su filosofía, teniendo en cuenta que no hay neutralidad en el proceso de escritura, se desenvuelve como estrategia que reconsidera las contaminaciones y connotaciones que inciden en las expresiones culturales. Sobresale esta reescritura crítica como forma de resistencia activa en el film *La sociedad del espectáculo* (*La société du spectacle*, G. Debord, 1973). Aquí, con Debord, la necesidad de contestar la imagen espectacular en su totalidad y en su falsa autenticidad, de contrarrestar la intensificación y penetración de la imagen-mercancía en todos los ámbitos de la cultura. Como configuración de poder, la construcción discursiva,

²⁰⁰ L. Mulvey, *Visual Pleasure and other Pleasures*, op. cit., 14.

²⁰¹ J. Derrida, *La escritura y la diferencia*, op. cit., 314.

es decir, la mediación, ha existido siempre. Pero la percepción confusa de lo real y de su representación nos coloca en relación más directa con esa indistinción tiránica que niega nuestra independencia y nuestra posibilidad de vivir escogiendo el cómo.

Buscar transformar un mundo que se resiste a ser transformado, buscarle sentido a las realidades que creemos ver agotadas de significado, es algo que evita retroceder ante la dominación espectacular —concentrada, dispersa o perfectamente integrada con la realidad—; también ante la alienación —involuntaria o tácitamente aceptada—; también ante aquello que veían necesario los situacionistas en la imposibilidad de cuestionar y cuestionarnos desde la vida cotidiana:

Y, aunque el análisis de la I.S. [Internacional Situacionista] no era solo una respuesta al papel cada vez más importante de los medios de comunicación de masas, de información y de la publicidad, el concepto de espectáculo también facilitaba un valioso análisis de los mensajes, signos e imágenes ubicuos que conspiraban para confundir apariencia y realidad y ponían en cuestión la posibilidad de distinguir la experiencia auténtica, el verdadero deseo y la vida real de sus manifestaciones fabricadas, manipuladas y representadas. Sobre todo, el concepto de espectáculo trasladaba la manera en que unos individuos alienados están condenados a vivir unas vidas reducidas en la práctica a la contemplación de sí mismos²⁰².

Regresaremos al situacionismo en los capítulos sucesivos.

Esta pregunta hace tiempo quedó contestada y algo de esto se anticipó *de facto* en la introducción cuando se hizo mención a Brunette y Willis: que la deconstrucción tiene fácil asiento en los estudios fílmicos para descubrir la existencia de códigos dominantes en la estructura de las películas. No ha tenido esa “presencia abrumadora” que Robert

²⁰² Sadie Plant, *El gesto más radical: La Internacional Situacionista en una época postmoderna* (Madrid: Errata Naturae, 2008 [1992]), 25.

Stam prácticamente limita al entorno francés²⁰³, pero podemos añadir más a la estela de aquellos que también se sirven de la deconstrucción o al menos la tienen en cuenta y trabajan bajo su influencia. En el cine de Dziga Vertov, Yasujirō Ozu y Oshima Nagisa, afloran, según Stephen Heath, ejemplos paradigmáticos de un *cine de la transgresión*. Afirma percibir Heath en la obra de estos directores la pujanza de estrategias propias de la deconstrucción, bien en gestos que desmantelan el ilusionismo y ponen sobre la mesa una dialéctica realista (Vertov); bien impugnando clichés estilísticos a la par que se polemiza con reglas establecidas de unidad narrativa (Ozu y Oshima).²⁰⁴ Con mayor profusión y recurso a la deconstrucción, Brunette y Willis revisan en las películas de François Truffaut y David Lynch el engranaje de dobles sentidos. *La novia vestía de negro* (*La Mariee était en Noir*, F. Truffaut, 1968) y *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, D. Lynch, 1986) despuntan en *Screen/Play* por arrojar luz sobre los anexos sincrónicos y diacrónicos del texto filmico; por diluirse entre significados errantes entre lo verdadero y lo falso y lo real y lo imaginario; por callejear entre géneros jugando con la inefabilidad de la imagen²⁰⁵. Análogos enfoques emplea Ropars-Wuilleumier para denunciar el falocentrismo en el cine francés a partir de Marguerite Duras, la misma motivación analítica que le hace ver en *La vocación suspendida* de Raoul Ruiz (*La Vocation suspendue*, 1978) una índole intertextual y autorreflexiva al tiempo refractante y desviadora de la obra literaria de Pierre Klossowski²⁰⁶.

Bien es verdad que combatir ideas clásicas o refutar un canon imperante no tiene por qué manifestarse de forma desfavorable y con crítica agresiva. Puede hacerse desde el movimiento contrario, apreciativo, laudatorio si está en sintonía con el comentario indirecto, con la parodia, con la ironía, con el mensaje encubierto que tan común es a las estéticas del desvío. Como *paracinema*, el cine de metraje encontrado se desliza siempre a través de una poética discrepante o con una relectura sutil de los códigos tradicionales, que puede ser afilada, que puede ser tenue como los reversos de *Blue Velvet*. Pero la

²⁰³ “A finales de los sesenta y los setenta, los marxistas franceses de Cinefique y Cahiers du Cinema dieron una inclinación brechtiana a la noción derridiana de deconstrucción, utilizándola para mostrar las bases ideológicas subliminales del aparato cinematográfico y del cine dominante”. R. Stam, R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, op. cit., 43.

²⁰⁴ Stephen Heath, *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), 60-70.

²⁰⁵ P. Brunette & D. Willis, *Screen/Play*, op. cit., 139-171.

²⁰⁶ Concisamente, Ropars-Wuilleumier describe la desconstrucción en *La vocación suspendida* como una “fórmula del détour” o fórmula del desvío. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écraniques: le film du texte* (Lille: Presses universitaires de Lille, 1990), 90.

deconstrucción aplicada al cine como objeto de estudio semiótico requiere asumir una premisa: la correlación entre cine y escritura. Véase de esta manera cómo se apoya Gregory L. Ulmer en Christian Metz, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier y Peter Wollen, para con ellos considerar una *gramatología aplicada* al cine, que de ser así, parte del montaje: “el principio de la escritura” de acuerdo con Ulmer y Derrida²⁰⁷. Habrá espacio para hablar del montaje y pronto se desmenuzará los aspectos fundamentales y su incidencia en la construcción de sentido. Ahora interesa otro asunto, centrarse en torno a esa proclividad que tiene el cine por estructurar un relato desde la narración, por contarlos desde la forma narrativa para que el cine como medio disponga sus enunciados en sus funciones predicativas. ¿No es la forma narrativa la que excluye a todas las otras en el cine de Hollywood? Si se trata de una forma dominante, estará sujeta a regla.

En partir sobre funciones sintácticas y sintagmas verbales, sobre el uso y derogación de estas en la expresión audiovisual, un escollo insalvable en la semiótica del cine se alza imponente con Christian Metz. Destaca Metz en influencia lo mismo que en controversia a razón de su metódica examinación del cine narrativo como gran sintagma de segmentos autónomos que se relacionan constituyendo la base o la estructura del lenguaje fílmico²⁰⁸. La unidad mínima sintagmática en el cine narrativo de ficción, es, según Metz, el plano cinematográfico. Pero hay que extender esto. Explica Metz que una serie de planos pueden adecuarse en escenas (planos que se organizan en una unidad argumental de espacio y tiempo); secuencias (sucesión de planos que pueden infringir la unidad espacio-temporal, verbigracia, la persecución); sintagmas alternantes (planos articulados en montaje paralelo o montaje alterno); sintagmas descriptivos (planos informativos que favorecen la contextualización del relato); sintagmas frecuentativos (planos simbólicos y metafóricos que rebasan la narrativa convencional, y allí donde abundan, engendran para Metz un cine conceptual o un cine no-narrativo). Finalmente, no lo olvidemos: el plano autónomo; un solo plano puede conformar un sintagma o unidad de significación (los más notables ejemplos serían para Metz el plano-secuencia y el inserto). Se propone de esta

²⁰⁷ Gregory L. Ulmer, *Applied Grammatology* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1985), 267.

²⁰⁸ Esta referencia y la información que de ella se desglosa pertenece al ensayo Christian Metz, “La gran sintagmática del film narrativo”, en *Análisis estructural del relato* (México D.F.: Premiá editora, 1990 [1966]), 120-124.

suerte una sistematización narrativa subsidiaria de categorías que obedecen en su funcionalidad a un principio de normalización. Son funciones siempre generalizables para Metz, detectables, clasificables, y por tanto arquitectas de géneros, de subgéneros... comoquiera encasillarse a los films narrativos.

Pero el lenguaje del cine es algo mucho más complejo, y no tan sistemático, cosa que no se le escapaba tampoco a Metz porque es Metz quien ha observado esencias en otros cines que no obedecen sino a “la transformación de una imagen a otra”²⁰⁹. Es por esto que el expresar y el comunicar con los signos no se agota en el uso estándar del lenguaje. Ante esa normalización de forma languidece la expresión de cualquier obra y es que la escritura excita la imaginación y a exhalar con ella lo que se extiende a gran distancia, lo que corre hacia lo místico, lo que se saborea en Santa Teresa de Jesús, en Lorca y en Dickinson. Y si las esencias no visibles se captan con las vanguardias cinematográficas o con el cine experimental (para quien no quiera verlos como la misma cosa), podrán venir de ahí mismo, siempre y cuando las palabras y las imágenes deambulen sin ataduras entre fuerzas emotivas e insinuantes. Más aún. Puede buscarse esa capacidad de sugestionar y connotar en una poética conceptual o en un cine no figurativo lo mismo que en una película narrativa que respeta una gramática y una retórica fundadas en una tradición, un canon o unos códigos institucionalizados. Por toda fisura del lenguaje, por toda expresión del arte, circula la abstracción de lo que son (si alguien sabe lo que son) las fuerzas y razones morales que rodean al hombre. Por muy reprimidas que estén, por laborioso que sea calibrarlas, pueden referirse esos y otros dominios abstractos al entrar en conflicto lo rebelde de una subconsciente individual con lo dado por pautado para un individuo o un colectivo en una sola conciencia de masa. Insinuarse se pueden, las diferencias, con la prosa de John Ford, Orson Welles y Agnès Vardá; sentirse y palparse, de igual manera, con la poética de Maya Deren, Jonas Mekas y Chick Strand. ¿Podemos alcanzar esas diferencias y llegar a sentidos amplios? ¿Podemos rencontrarnos con lo que no se muestra mirando tras las estructuras? Probablemente. La deconstrucción está capacitada, a través de la reescritura, para desvelar *metaforicidad* con respecto a lo representado, pero también respecto a lo omitido, eclipsado o desfigurado por los significados dominantes de un texto filmico. Ciertamente, esas intencionalidades o *posicionamientos de sentidos* remiten a

²⁰⁹ C. Metz, *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine* (Barcelona: Paidós, 2001 [1977]), 13.

muchos contextos de significación donde se han originado y recibido trayendo consigo un peso una influencia.

Un ejemplo de cuño moderno que reflexiona sobre los valores de uso de los planos cinematográficos como unidades mínimas de significación lo proporciona () o *Parenthesis*, film de metraje encontrado realizado en 2003 por Morgan Fisher.

() está compuesto de un montaje concatenado de descartes de películas narrativas donde se muestran juegos de azar (ruletas, juegos de cartas y de dados); la manipulación de objetos (armas de fuego y armas blancas como cuchillos y navajas, algún que otro puño americano); relojes o acciones que marcan o simbolizan respectivamente el paso del tiempo; mensajes en carteles, misivas, notas, telegramas, fotografías, retratos que parecen tener una incidencia clara en la evolución de la trama; o por concluir sin voluntad de recoger todos los insertos de: la aparición de manos que interaccionan entre sí o con otros elementos.

Lo primero que hace Godard en *El libro de imágenes (Le livre d'image, 2018)*²¹⁰ es reconocer la importancia de las manos. Con ellas se expresa el pensamiento del hombre porque naturalmente, “para bien o para mal, usamos nuestras manos, asestamos golpes o acariciamos, construimos o destruimos, damos o tomamos. Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez”²¹¹. Recapitulando, en () tenemos acciones y efectos de aparente poca implicancia diegética aunque con frecuencia identificables con un punto álgido de la narración en la que se inscribieron originariamente. Fisher ofrece una sucinta reseña sobre el inserto cinematográfico:

²¹⁰ Nos referimos a la apertura del film, a las primeras imágenes, a las primeras reflexiones en voz en off pronunciadas por Godard mientras ensambla tiras de celuloide en la mesa de montaje.

²¹¹ Georges Didi-Huberman, “Cómo abrir los ojos”, en prólogo a *Desconfiar de las imágenes* de Harun Farocki, *El ojo de la historia* (Buenos Aires: Caja Negra, 2013), 14.

Los films narrativos dependen de los insertos (es muy rara la película que no los utiliza), aunque al mismo tiempo son completamente marginales. Quería hacer un film solamente a partir de insertos, buscando la manera de hacerlos visibles, liberándolos de su dependencia de la historia. Por casualidad aprendí que la raíz de «paréntesis» procede de una palabra griega atribuible al acto de insertar algo. De ahí procede el título de la película²¹².

Luego el inserto, en su presunta autonomía plástica o narrativa, en el cine aporta un punto de vista. Y en el inserto se condensa el código, una muleta, una desconexión, una fórmula ambigua, algo que regula el tiempo narrativo y que nos hace ser conscientes de lo que vemos porque está dentro de una red y de una estructura de significación más amplia y por tanto establece alianza con ella, con otros códigos, con el proceso comunicativo que los produce.

La querencia de Fisher hacia la observación crítica de las estructuras lingüísticas del cine de Hollywood y por cómo estas se ponen en juego, está fuertemente ensogada a una previa actividad profesional ejercida dentro de la industria que le ha llevado a dar continuidad a la deconstrucción del medio a lo largo de su filmografía. Otro de sus trabajos de apropiación reseñable es una pieza concebida a partir de descartes de película en 35mm. *Standard Gauge* (1984) está igualmente imbuida del mismo carácter analítico que (), esta vez apuntando a la deconstrucción de distintos paradigmas de producción y recepción de la imagen como la estandarización de los formatos, el uso del sonido, la codificación del lenguaje en los soportes fílmicos o las técnicas de proyección que inciden sobre la recepción.

Expresadas de forma paródica y formuladas como metacrítica del aparato cinematográfico y sus modelos de representación hegemónicos, las películas de Fisher se asocian sin rémora a una vanguardia que Blümlinger emplaza “en confrontación con la corriente dominante del cine norteamericano”²¹³ y Russell vincula con la crítica a la cultura de la mercancía o cultura del consumo²¹⁴. Pero también hay obras que de manera muy singular

²¹² Morgan Fisher, “Catálogo del Festival Internacional de Cine de Rotterdam 2009”. Disponible: <<https://iffr.com/en/2004/films-0>>

²¹³ Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias* (Paris: Klincksieck, 2013), 241 y ss.

²¹⁴ C. Russell, *Archiveology, op. cit.*, 104 -111.

(y no siempre similar) absorben y refractan los conocimientos especulativos que versan sobre los convencionalismos en el uso de las estructuras y las formas lingüísticas del arte cinematográfico. Por esta razón, un encaminamiento sensato de esta investigación exige no pasar inadvertido el decretado *cine estructural*, difícil de encerrar en una categoría diferenciada, controvertido por esa y otras causas; entre ellas apostillamos que Adams P. Sitney dio con el término y lo puso en vigor a través de un desbarrado discernimiento donde confunde forma y estructura²¹⁵. Subrayar entonces, y algo de esto le exime de falta a Sitney, que quizá no sea un accidente que sucede “inesperadamente”²¹⁶ la aparición en los sesenta de un cine estructural o *cine de estructura* que a base de explorar conceptos se propaga como tendencia en cineastas como Peter Kubelka, George Landow, Tony Conrad, Michael Snow, Ernie Gehr, Hollis Frampton, Joyce Weiland y Paul Sharits entre otros. Ahora bien, aunque se ha sometido a continuado juicio si esta categoría puede funcionar para aglutinar obras muy diferentes, alberga poca duda que se comparten características en la exploración de nuevas posibilidades formales. Son susceptibles de ponerse en común en lo que refiere al descubrimiento, o mejor dicho, a la deconstrucción de los procesos implicados en el cine como artefacto y el cine como experiencia subjetiva. Visto así, en los *films estructurales* priman consideraciones estéticas y discursivas tales como producir significado sin someter a regla los elementos significantes del lenguaje cinematográfico, esto es, las relaciones temporales, las espaciales, de materialidad, de luz, de color, de sonido... *frente* (enfaticamos eso) a la motivación primera de logro narrativo de contar una historia más o menos ceñida a la realidad, de someter el relato a una estructura lineal dividida en actos y ajustada a normas preestablecidas y convenciones.

El cine estructural para Sitney se rebela ante todo lo que se pone en relación en una gran forma institucionalizada por la industria y que Noël Burch concreta en la “concatenación narrativa del montaje institucional”²¹⁷. Quizá por esto las películas estructurales poseen un carácter extraordinariamente analítico y experimental. Por ejemplo, de los films estructurales, Sitney prioriza la forma, pues es “la forma del conjunto del film la que está

²¹⁵ Muchos son los que se han explayado en esta crítica. R. Bruce Elder da buena cuenta en R. Bruce Elder, “The Structural Film: Ruptures and Continuities in Avant-Garde Art”, en *Neo-Avant-Garde*, edit. por David Hopkins (Amsterdam, New York: Rodopi, 2006), 119-142.

²¹⁶ P. Adams Sitney, “Structural Film”, *Film Culture* número 47 (Summer 1969): 326.

²¹⁷ Noël Burch, *El tragaluz del infinito* (Madrid: Cátedra, 2008 [1987]), 151.

predeterminada y simplificada”²¹⁸. En esta vena, de los films estructurales/materialistas Peter Gidal prefiere destacar su carácter anti-ilusionista y desmitificador, que puestos en práctica con el empleo de técnicas como la repetición, el parpadeo y la ruptura traumática de la continuidad (véase con estas hechuras el cine métrico de Peter Kubelka), tienen como objeto “descifrar el material y el constructo filmico”²¹⁹ o bien echar por tierra la autoridad del lenguaje²²⁰. Tampoco son incompatibles con estas ideas los comentarios que Paul Arthur pronuncia sobre *Gloria!* (1979). En esta película, Hollis Frampton recupera recuerdos familiares reconciliando representación y subjetividad en la exploración de su propia identidad mientras combina esos recuerdos con imágenes del cine de los orígenes en un montaje que Arthur define como “organización alfanumérica de una serie de proposiciones verbales [y] patrones discursivos”²²¹. Pero hay una cuestión importante que suscitan las películas que se denominan o autodenominan estructurales; muchas nos llevan a la deconstrucción del medio, y es que se hace patente la presencia de algo más que tímidos guiños a unos trasfondos teóricos que se han ido depositando en la estética contemporánea:

Obviamente la idea de una deconstrucción no es completamente desconocida para el proyecto del cine estructural. Artistas que trabajaban en este contexto, de hecho subvertían el cine dominante revelando a los espectadores aquello que pensaban era la verdadera naturaleza de la película y su percepción²²².

Lo cierto es que tanto la deconstrucción como metodología aplicada al análisis textual como la semiótica en general, proporcionan un cuerpo teórico lo suficiente detectable como para no prescindir de él. Si llamativo es que Sitney ignora cualquier tipo de alusión al estructuralismo en 1969 (en referencia al ensayo “Structural Film”, publicado en *Film Culture*), más excepcional es que autores como Barthes, Foucault y Derrida en absoluto son mencionados en las dos primeras ediciones de *Visionary Film* donde Sitney sigue

²¹⁸ *Ibidem*, 327.

²¹⁹ Peter Gidal, “Theory and Definition of Structural/Materialist Film”, en *Structural Film Anthology*, Peter Gidal (editor) (London: BFI, 1976), 1.

²²⁰ P. Gidal, “Notes on Zorns Lemma”, en *Structural Film Anthology*, 73.

²²¹ Paul Arthur, *A Line of Sight: American Avant-garde Film Since 1965* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005), 43.

²²² Noël Carroll, *Interpreting the Moving Image* (Cambridge: Cambridge U. Press, 1998), 313.

dando foro al cine estructural²²³ con una pobre base para comprenderlo. Efectivamente, comprenderlo, contextualizarlo en contacto a un corpus de ideas que facilite conocer por qué en *los films estructurales* se promueve el cuestionamiento de jerarquías de significación, el desciframiento de códigos, el vaciamiento de los signos, el relativismo perceptivo. Y más todavía. Comprender por qué en estas películas se juega con todos los elementos que determinan la experiencia filmica para encarar el cine de forma distinta. A esto aspiraba Michael Snow en *Wavelength* (1967): “destruir la continuidad espacio-temporal que es soporte de la convención narrativa²²⁴”. ¿Más concretamente? Las convenciones que identifica Annette Michelson con las “comedias, los westerns y las películas de gánsteres que son sustancia del cine tradicional Hollywood.²²⁵”

Finalmente, y sin distraerse en exceso en estas apreciaciones, “la teoría de conjuntos, las operaciones de azar y el matematismo en la composición de guiones,” resumen para Scott MacDonald los juegos del lenguaje pertrechados por los films estructurales. Para ello pone como modelo el film de metraje encontrado de Ken Jacobs *Tom, Tom The Piper’s Son* (1969): “la película estructural absoluta: un film realizado a partir de otro film”²²⁶. Y justamente aquí, con el film de Jacobs se dan las pistas para entender el fácil encune que tiene dentro del cine de metraje encontrado la deconstrucción dirigida a la comprensión del cine y de sus estructuras narrativas. Basta acudir a Noël Carroll para ratificarlo:

Deconstruir en el cine implica siempre deconstruir algo [...] un film preexistente, un género, un programa de televisión, un anuncio publicitario, un esquema tradicional, una iconografía tradicional o incluso las convenciones de la narración. Puesto que la deconstrucción siempre requiere un objeto, uno de los caminos más utilizados con los que perseguir una intencionalidad deconstructiva, es la película de metraje encontrado²²⁷.

Tom, Tom The Piper’s Son también es deconstrucción. Surge de la apropiación e intervención de una película homónima de 1905 realizada por Billy Bitzer en la era pre-

²²³ P. Adams Sitney, *Visionary Film* (New York: Oxford University Press, 1979 [1974]), 369.

Añadir que en una brevísima línea en la tercera edición de 2002, Sitney señala tangencialmente la influencia de Derrida, Foucault y Lacan en los estudios filmicos en general.

²²⁴ Annette Michelson, “Toward Snow”, en *Structural Film Anthology*, 41.

²²⁵ *Ibidem*, 41.

²²⁶ S. MacDonald, *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor* (Berkeley: University of California Press, 2008), 357-358.

²²⁷ N. Carroll, *Interpreting the Moving Image, op. cit.*, 314

Hollywood. En un acto que la rescata del anonimato, Jacobs la secuestra, la recontextualiza en el presente transformando su estructura. Pero sería insuficiente señalar que únicamente cambia la experiencia de recepción a partir de una descontextualización (como si un estado de ánimo en el espectador no lo cambiase ya todo). Vamos darle centralidad de importancia a esto. La *actualización* o derivación que se obtiene con el desplazamiento tiene principal efecto en la percepción de un sentido nuevo. ¿Dónde interviene Jacobs? En la forma sustantiva, donde se expresa una película como manifestación concreta de la cultura; en el lenguaje cinematográfico en este caso. El montaje de la versión de Bizter queda entonces entera y literalmente interrumpido con una reformulación de la puesta en escena y con una ruptura del curso y la secuencialidad narrativa. Entre otras modificaciones, el tiempo original se estira con paradas y con el ralentizado de su duración (de 10 a 115 minutos), a lo cual se suma la elaboración de nuevas composiciones que mediante el re-fotografiado pasan a formar parte de un replanteamiento donde se encartan repeticiones, reencuadres generados por ampliación óptica, congelados y movimientos de cámara panorámicos. Desde una perspectiva pedagógica que propicia la reflexión sobre la evolución del lenguaje cinematográfico, es posible percibir la pureza del cine de los orígenes (su simplicidad) en un lenguaje todavía en ciernes que se redescubre en otros procedimientos y modos de hacer que vendrán después y que son los que articula Jacobs en *Tom, Tom The Piper's Son*. Sea como fuere la motivación esencial de esta deconstrucción está bañada por una cinefilia que se reencuentra con los principios del medio en una “demostración de amor afectuoso de ese temprano objeto del deseo, el cine”²²⁸.

No es una cinefilia solitaria la de Jacobs sin embargo. Esta devoción hacia el pasado cinematográfico entra en cúpula con *Eureka* (Ernie Gehr, 1974). También realizada a partir de archivos filmicos²²⁹, también alterando el tiempo del film original, Gehr dilata en *Eureka* la experiencia de visitar la ciudad San Francisco a comienzos del siglo XX desde la cabina de un tranvía. Todo un viaje fenomenológico que avanza en un travelling iniciático en el que se pueden admirar el tono amateur y el carácter documental de los orígenes del cine recorriéndolo a través de un tiempo subjetivo. Otro ejercicio que pone el acento en el apego por el primer cine silente es *Demolition of a Wall* (Bill Brand, 1973).

²²⁸ A. Michelson, “Gnosis and Iconoclasm: A Case of Cinephilia”, *October* Vol. 83 (Winter, 1998): 16. A pesar de su lirismo, esta definición es concisa, y así la ha reconocido siempre Jacobs.

²²⁹ El film en cuestión es *A Trip down Market Street before the Fire* (circa 1905).

En este trabajo se aíslan y repiten seis fotogramas de la película homónima producida y realizada por los hermanos Lumière (*Démolition d'un mur*, 1896). De nuevo, ¿con qué objeto? Según Brand, para reflexionar sobre el fotograma como unidad mínima de significación, descomponer el tiempo, deshacer el movimiento: “celebrar el espectáculo de ver 718 variaciones que versan sobre la deconstrucción/reconstrucción”²³⁰. Pero enumerar más ejemplos no dotaría de mayor validez a esta tradición del cine de metraje encontrado que se aproxima al cine pre-institucional desde una cinefilia que no tiene intención de destruir (apropiación mediante) sino más bien pensar la representación en sus posibilidades, o sea, *en sus diferencias*²³¹. Las formas de esos cines primigenios podrán neutralizarse y tal vez refundarse en otros propósitos:

[...] en el caso específico del cine, la apropiación también puede entrañar un gesto de amor muy personal, e incluso un acto de devoción. De este modo, la *cinefilia* —como manera entusiasta de vivir la experiencia cinematográfica, con el deseo de repetirla una y otra vez— también debería ser vista como una suerte de apropiación. No obstante, la cinefilia puede ser entendida como otra forma cualquiera de ver películas, de dialogar sobre ellas o de acumular experiencias para luego escribir acerca de los films. Es decir, la cinefilia puede conllevar un acto de apropiación (aferrarse a algo para no dejarlo escapar) o por contra revelar el significado opuesto, denotando claramente un deseo de compartir, de difundir el conocimiento y crear comunidades o colectivos que compartan ideas afines²³².

Redunda decir que la analogía entre escribir y cinematografiar es la que encontramos en un lenguaje no del todo equivalente pero que igualmente coincide en poner en relación imágenes descriptivas o simbólicas, signos de puntuación variables, indistintos puntos de vista, omisiones y presencias, figuras retóricas, figuras poéticas... En fin, lo denotativo, lo connotativo, todo principio de jerarquía puede ser intervenido y transgredido en donde se hacen presentes y no presentes los rasgos de un relato. Podrán estar ocultos y distraídos para el análisis totalizante pero no pasarán desapercibidas para la deconstrucción: “una

²³⁰ Declaraciones de Brand en Filmmakers Coop. Disponible en: <<http://filmmakerscoop.com/catalogue/bill-brand-demolition-of-a-wall>>

²³¹ David E. James ya utiliza esta terminología derridiana en su análisis de *Tom, Tom The Piper's Son*. David E. James, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties* (Princeton: Princeton University Press, 1989), 247.

²³² Thomas Elsaesser, “La ética de la apropiación: Found Footage, entre el archivo e internet”, *Found Footage Magazine*, número 1 (2015): 119.

forma de análisis dirigida al desvelamiento y revalorización de factores que una historia del cine dominante ha ocultado o reprimido obedeciendo una tradición realista.²³³ Como método reflexivo, la deconstrucción revela una diseminación de significados en los márgenes del canon. Frente a una política de representación hegemónica, ya se ha visto que tanto Duras como Ruiz, Nagisa, Ozu, Lynch, Truffaut y Vertov juegan a reestructurar los códigos como juega a lo mismo un cine que transforma y descubre sentido nuevo en las películas de las que se apropia. Unos y otros penetran en la significación de los textos, y un cine que se reescribe a sí mismo desde dentro también es un cine deconstructivo si lo que consigue es, con un proceso activo y creativo, acceder a lo que quedó inadvertido en una condición residual.

Puede ejercerse la deconstrucción como enfoque que recusa como aplicarse en estrategias que hagan de la reescritura una crítica celebratoria. Este movimiento de cinefilia tiene réplica en un cine de apropiación que recicla, que corta y pega, que remonta imágenes de Hollywood. Por otro lado, no podría ser la deconstrucción más complementario de algo que de unos cines de tentativas imperfectas, y viceversa, porque se afianzan en escritura nueva que entra en rima con el trabajo empírico. El detonante de la enunciación es la propia experiencia, la mirada crítica, la comprensión de lo previo. A partir de esa remisión ocurre desplazamiento, interrupción, apertura, comoquiera que se despierte una reescritura de lo anterior. El cine de metraje encontrado de alguna manera cambia el lugar en el pensamiento porque algo nuevo ha surgido en la conciencia para apreciar los claroscuros de menor intensidad que cegaba una luz intensa. Así es como una representación puede abrirse a esa realidad que Lévinas adivina en “su doble, en su sombra, en su imagen”²³⁴. En este *volver a escribir* se halla un proyecto de eficacia crítica que juega con diferencias, que recupera focos de sentidos, que conlleva transgresión de límites de forma o al menos de formas se creían centrales y esenciales cuando se presentan como tales.

Las zonas limítrofes donde coinciden deconstrucción y hermenéutica quedan designadas por unos compases que extienden su radio de lectura más allá de las relaciones dialécticas. Estas reescrituras, abiertas y multifocales, son las que colindan con Gadamer y tanto sirven para reevaluar los textos literarios como las películas de Hollywood. Diríase, que si

²³³ P. Brunette & D. Willis, *Screen Play*, *op. cit.*, 16.

²³⁴ E. Lévinas, *La realidad y su sombra* (Madrid: Trotta, 2001 [1994]), 52.

hay una finalidad, es la de extraer la mayor significación de obras preexistentes, ya que “una interpretación definitiva parece ser una contradicción en sí misma. La interpretación es algo que siempre está en marcha, que no concluye nunca”²³⁵. La reescritura amplía horizontes. Pero una forma nueva no es atendible sin la otra para no caer en un juego tautológico de segundo orden, en una arquitectura *bastarda* o pastiche de citas que si bien puede ser ingeniosa y divertida, su discurso corre el peligro de suspenderse entre lo que se ya se transmitía y ocultaba: en simulacro que degenera una naturaleza primaria. Ese gesto lo repudia Godard por querer mantener las apariencias²³⁶ y por ser de este modo replicante del *remake* insípido que se expone “en un presente que cada vez se va achicando más, un presente del reciclaje a corto plazo con el único fin de obtener ganancias, un presente de la producción *just-in-time*, del entretenimiento instantáneo y de los placebos para aquellos temores que anidan en nuestro interior”²³⁷.

La visitación de lo preexistente debe atender entonces a los procesos de significación que contribuyeron a la concepción inaugural de la imagen para poder dialogar con ellos. A partir de ese instante de revisión y reflexión, la imagen apropiada se expande hacia posibilidades nuevas de significación. Y eso siempre será desvío, el movimiento que puede hacer derivar algo. El trasvase entre la deconstrucción derridiana y la hermenéutica de Gadamer fluye así en dos direcciones: “de esta forma, se hace inevitable un giro hermenéutico, que consiste en ir más allá de lo «presente»”²³⁸. Aunque sea de perogrullo, la deconstrucción significa. Y eso, básicamente, también es desdoblar premisas de partida para construir con ellas un nuevo relato.

²³⁵ H. G. Gadamer, *La razón en la época de la ciencia*, op. cit., 75.

²³⁶ Godard sobre el *remake* en el primer segmento de *Le livre d'image* (2018).

²³⁷ A. Huyssen, *En busca del futuro perdido*, op. cit., 26.

²³⁸ H. G. Gadamer, *El giro hermenéutico*, op. cit., 70.

SEGUNDA PARTE

Apropiación y uso transformativo de una industria cultural.

Existe entre los cineastas toda una familia —nómada y dispersa— de bricoladores del espíritu, que hacen películas con pedacitos de cuerda y grandes ideales, y que tanto recurren a los materiales más nobles como a los más modestos.

—Jacques Aumont, *Las teorías de los cineastas*

Apuesto a que toda la producción de Hollywood de los últimos ochenta años puede convertirse en material para futuros cineastas.

—Jonas Mekas, *The Rise of a New American Cinema*

4. Los *virajes* vanguardistas en la reescritura del patrimonio artístico: Hacia una investidura de antecedentes.

Valga esta segunda parte para llegar a las inmediaciones del cine de metraje encontrado en su trabazón con las vanguardias históricas. Un poco desquiciado de orden cronológico aunque de vínculo fuerte con los orígenes del apropiacionismo en el arte, puede leerse este epígrafe a continuación de lo anterior, sin lo cual nos resultaba difícil escribir la genealogía de estas prácticas.

Empecemos entonces sin demora por rodearnos de las opiniones de Owens, Buchloh, Barthes y Foucault para revivir algunos de sus ensayos y así hasta preguntarnos cómo contemporiza con esas ideas el cine de apropiación. Primero, porque con diligencia afirma ver Owens en el avance del modernismo un reiterado recurso a la transtextualidad o hipertextualidad como formas alegóricas con las que refutar la centralidad discursiva, pues es para Owens el impulso alegórico lo que mejor define el denuedo constante de desplazar los significados activos de un referente²³⁹. En la misma línea, si no en la misma dirección, con gran celo además de con dobles sentidos estimaba Barthes en este tiempo de reconvenciones la *muerte del autor*, metáfora prostituida de lo que sería justo matizar como una disolución de la voz autoral en relatos contruidos a partir de la injerencia de muchos fragmentos y subjetividades. Porque se originan en la apropiación, son relatos en los cuales, más que nunca y según Foucault, “el autor no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos”²⁴⁰. Luego, prolongando a Barthes y Foucault, coincidimos con Owens en que la obra postmoderna no renuncia solamente a esa autoridad (*derechos sobre el lector* los llama Barthes²⁴¹) sino que socava la autenticidad del arte mismo (su visión auténtica del mundo, su singularidad, los universales sobre los que se apoya). “Por consiguiente”, concluye Owens, se “ejerce generalmente un empuje deconstructivo”²⁴².

En fin, algo que ya se había contado. ¿Pero exactamente, dónde aterriza todo esto? En el arte conceptual de Sol Lewitt, en las fotografías de Cindy Sherman, en los fotomontajes

²³⁹ C. Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part 2”, *October*, vol. 13 (Summer 1980), 80.

²⁴⁰ M. Foucault, “¿Qué es un autor?”, *op. cit.*, 35.

²⁴¹ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura* (Barcelona: Paidós, 1987 [1968]), 36.

²⁴² C. Owens, “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism”, en *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, edit. por Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1983), 58.

de Robert Rauschenberg hay una estirpe de arte alegórico que les precede y que es extrapolable a lo que refiere Owens cuando equipara deconstrucción con alegoría para captar el defecto o la excelencia de una cultura apropiable. Después de todo y de acuerdo a lo recabado, les corresponde a estas prácticas sacar partido del patrimonio artístico para ver las muchas dimensiones en que una imagen significa, cuántas voces contiene una obra y con qué resortes pueden articularse sus sensibilidades en un discurso nuevo. Entiéndase que solo con la relectura atenta puede la expedición artística adueñarse de imágenes para descubrir diferencias de sentido. Lo que así consiguen la alegoría y la deconstrucción es ampliar horizontes: acercarse (interiorizar las cosas primero), alejarse (tomar distancia crítica después), y más todavía: superar las limitaciones impuestas a la percepción de la realidad, moderar el error de un sistema de convenciones, tergiversar códigos que niegan posibilidades, fragmentar, asociar, disponer un relato abierto rompiendo con una narración cerrada que no admite duda en tanto se representa a partir de linealidades y de causas y de efectos.

Símbolos, imágenes icónicas y signos pueden por igual iluminar las noches y los abismos: pueden dar respuestas. Ahí la alegoría ofrece *suplemento* de la literalidad, una añadidura de lo expresado en superficie. Conspirando con la imaginación, la alegoría como la deconstrucción proyecta imagen diferente analizando y revelando caras ocultas en y bajo los textos. En sus condiciones de metafóricidad, alegoría y deconstrucción desautorizan axiomas extrayendo lo que se resiste a cuestionarse o simplemente probarse a los ojos. Ah, y otra particularidad: las dos viven entre incertidumbres.

Llegados a estos escenarios, en un régimen estético multiforme pero eminentemente marcado por la examinación crítica de los contextos donde los significados se forman, no puede postergarse por más tiempo observar cuándo se hace fuerte esa transformación de narrativas y ese cambio de roles en el autor y el receptor ante la obra de apropiación. Anudando el apropiacionismo con las vanguardias históricas, ahora se abordan estos paradigmas del cuestionamiento en el perímetro espacioso de la postmodernidad.

Existe cierto consenso en fijar los límites más distantes del arte contemporáneo en la

superación de la II Guerra Mundial, imprecisión que levita sobre la presunta segregación entre modernidad y postmodernidad que parece prorrumper en ese momento. Pero nos gustaría retroceder esto y trasgredir una datación que no puede funcionar para acotar la evolución de un auge estético que viene de lejos. No debe pasarse por alto que Nietzsche y Heidegger ya invitaban a pensar(nos) en la historia y en la cultura desde antiguo. Con ellos se entró de lleno en un periodo de duda metafísica, de ruptura con la secuencialidad histórica, de disolución de objetividad en el pensamiento. Y claro, las sombras de estas ideas también se ciernen sobre la intensificación de las maniobras apropiacionistas en el arte contemporáneo. Atrincherados se encuentran unos en las desilusiones estéticas que se generan en sus manifestaciones —a los ojos de Baudrillard, avistadas en su conjunto como “parodia de la cultura por sí misma, con forma de venganza, característica de una desilusión radical”²⁴³—. En contraste, alentados los otros por dignificar una *estética del reempleo* que permita asaltar y trascender una política de consumo pasiva, algo que ya imploraba Bourriaud desde su retórica declamatoria: “En lugar de postrarse ante las obras del pasado, servirse de ellas”²⁴⁴. Desde luego que es un hecho tan fascinante como provechoso que haya tantos credos y opiniones entre los hombres, tan palmario como que la representación está “en vías de no poder definir ya el modo de ser común a las cosas y al conocimiento”²⁴⁵.

Toca argüir sobre aquello que parece obvio en el cuadro de estos rumbos y ver en él que la contestación a las políticas de representación dominantes son inherentes a los movimientos de vanguardia. Por medio de una desviación del canon imperante que discrepa con temas y géneros hegemónicos, estos inconformismos repican como cantos órficos a lo largo de las edades culturales; a la caza de alternativas intelectuales que enriquezcan las expresiones de la experiencia; a la búsqueda de creencias e incredulidades como las que sazaban el espíritu sardónico de Rabelais para que Lucien Febvre pudiera replantearse en sus anacronismos la concepción humanista del XVI²⁴⁶.

²⁴³ Jean Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas* (Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 2006 [1997]), 12.

²⁴⁴ N. Bourriaud, *Postproducción, op. cit.*, 123.

²⁴⁵ M. Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1968 [1966]), 235.

²⁴⁶ Nos referimos al uso que de la obra de Rabelais hace el historiador Lucien Febvre para llegar a una historia de las ideas y de las mentalidades en *El problema de la incredulidad en el siglo XVI: La religión de Rabelais*.

Lo que interesa enfatizar de los virajes vanguardistas, y más concretamente, de los nuevos órdenes artísticos de comienzos del siglo XX, es su voluntad por desvincularse de la tradición y el clasicismo academicista. Esto se traduce en remover convenciones morales y replantear conceptos mientras se llevan más allá de sus fronteras humores tan distintos como el realismo o el impresionismo. En comunión con esta transgresión se expresaba Blanchot cuando sostenía que “la contestación no es el esfuerzo del pensamiento por negar unas existencias o unos valores, es el gesto que reconduce a cada uno de ellos a sus límites”²⁴⁷. Precisamente, es en algunas de las técnicas desarrolladas en el seno del cubismo y el dadaísmo donde pueden señalarse las fuentes del Nilo en lo que a los orígenes del metraje encontrado se refiere. En parte debido a la apropiación de elementos extra-culturales o endógenos, coetáneos o extemporáneos, cualesquiera fuera el rizoma trasplantado a un enunciado que rebosa de sentidos supuestamente desavenidos²⁴⁸; en parte debido a una disociación de realidades desde la que romper con la frontalidad y linealidad discursivas, el collage o *pegado* cubista se procura en sus primeras etapas un pedestal indispensable para que las vanguardias trabajen con la cita “proponiendo recortarlo todo en mil trozos”²⁴⁹. Será apremiante conocer cómo la técnica del collage aparece intermitente en el curso de los movimientos de vanguardia para no seguir una sola línea de desarrollo sino para dejar puntos comunes con los que rastrear un cine que se apropia de imágenes que no le pertenecen.

Deslizar la hoja de afeitar por los ojos del arte elevado con los materiales más ordinarios, dirigirse a un auditorio masivo, interesarse por las formas del espectáculo²⁵⁰, quebrantar el lenguaje artístico para volver a fecundarlo: todo se funda en abominar de una civilización occidental que ha colapsado en la Primera Guerra Mundial junto a las nociones culturales que abanderaban sus valores. Aquí perviven las esencias del primer futurismo italiano, no las que le hacen converger con el fascismo y la misoginia, más bien las que insuflan aires de renovación a expresiones que buscan servirse del arte como medio de agitación intelectual. A partir de una visión analítica del mundo, el futurismo y el cubismo se

²⁴⁷ Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1970), 169.

²⁴⁸ Max Ernst describía el collage como “el emparejamiento de dos realidades, aparentemente irreconciliables”. Max Ernst, *Beyond Painting, and Other Writings by the Artist and His Friends* (New York: Wittenborn, 1948), 13.

²⁴⁹ G. Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (París: Minuit, 2008), 19.

²⁵⁰ No para refutarlo solo, nos dice Sadie Plant, ya que “el espectáculo circunscribe la realidad que presenta, pero no excluye la posibilidad de identificar un mundo más grande y mejor de relaciones elegidas y experiencias más allá de sus restricciones”. S. Plant, *El gesto más radical*, op. cit., 17.

movilizan exaltadores de un arte escandalizador que recuperarán los dadaístas del Cabaret Voltaire y décadas después los letristas y tantos otros. Por otro lado, habrá un vaivén continuo entre representar el mundo exterior y apresar el mundo interior hacia el que se terminará volcando la decepción profunda del dadaísmo y el expresionismo. Pero la inconstancia del ser se siente y se expresa de maneras distintas. Por ejemplo, en el simbolismo ya se daba una prematura muestra de estas hechuras, salto de fe contra el racionalismo que iniciaron Mallarmé y Baudelaire al imaginar un mundo fluctuante entre significados exotéricos y esotéricos, al ingeniar un lenguaje visual abierto a lo simbólico no exento de paroxismo.

Sobre el influjo de los poetas en las vanguardias se ha disertado mucho y el recurso a Mallarmé no es baladí; lo había rescatado antes Benjamin en *El libro de los pasajes*²⁵¹. De igual manera, la escritura automática y la escritura aleatoria de Roussel y Tzara acuden prestas a descomponer y recomponer la realidad en *papier collés*. Ambos juegan con los usos del lenguaje como se juega en las odiseas imaginarias de Apollinaire y Breton. También ellos se alistan al ensamblaje aprobando con frenesí los préstamos literarios. Estas apropiaciones son el latir de pequeñas variaciones líricas, introductoras de asociaciones siempre destinadas a modificar una representación uniforme. Poemas visuales; en esas composiciones llenas de metáfora y alegoría recalcan imágenes que exigen a la mente y la *desautomatizan* de aprensiones culturales. Breton y Apollinaire; los dos sancionan con apasionamiento los encuentros con la palabra, las imágenes y los objetos; los dos conciben el collage como un cónclave de realidades a menudo entre sí lejanas, punto de reunión donde se imbrica lo no mostrable —lo escondido, el inconsciente, lo extraño a la razón— con lo familiar y lo cotidiano. El fervor apologético de Breton lo dice todo:

No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir al lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, [...] sea porque de ella se derive una justificación formal irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque

²⁵¹ Derrida observa en el poeta francés una escritura des-articuladora, des-estructuradora, apropiacionista y desviadora. Véase: J. Derrida, “Mallarmé”, en *Tableau de la littérature française* (Paris: Gallimard, 1974). p. 369.

preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación e alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa²⁵².

Entre tantos otros, Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire, Breton, Aragon y Gide confieren a las vanguardias del siglo XX un apoyo desde el que mover sus plasticidades inoculando el desafío a las relaciones dualistas sujeto-objeto. Son puntales espirituales y morales (cuidarse de colocar políticamente juntos a Gide y Aragon), pero sobre todo precursores de una creación radical e imaginativa que no puede deslindarse de una transgresión de formas. Se renuevan con ellos los usos del lenguaje y en ellos se promueve una nueva concepción del arte como actividad humana que hace viable franquear las normas para expresar un mensaje abierto a la interpretación: “El artista nuevo protesta, ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera, hierro, estaño [...] este mundo no está especificado ni definido en la obra, sino que pertenece en sus innumerables variaciones al espectador”²⁵³. Por cierto que Deleuze y Guattari departen en estos términos cuando notan las posibilidades que se abren en el proceso de recepción. Al igual que Barthes y Foucault, los dos filósofos tienen confianza acérrima en el rol del interlocutor y pensando en Mallarmé confirman que un libro tiene necesidad del pueblo. Consecuentemente se deduce lo irrecusable, que el autor, creador de artificios artísticos, acaba reconociendo que su obra le sobrevive, que hay una reordenación constante y en eterno retorno de “todo un régimen de enunciados flotantes, errantes, de nombres suspendidos, de signos que acechan, que esperan ser empujados por la cadena para volver”²⁵⁴.

La supervivencia del signo, de la palabra, de la imagen, son transfiguraciones propias al lenguaje. Más aún. El collage o el ensamblaje son procesos creativos que naturalizan al autor como intérprete de objetos prefabricados. El autor tan solo es el organizador de un nuevo sintagma; es un creador que “toma lo real, lo descompone y luego vuelve a

²⁵² A. Breton, “Manifiesto of Surrealism”, en *Manifestoes of Surrealism* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969 [1930]), 38.

²⁵³ Tristan Tzara, *Siete manifiestos Dada* (Barcelona: Tusquets editores, 1999 [1916]), 11.

²⁵⁴ G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2004 [1980]), 119.

recomponerlo”²⁵⁵; un autor “a la manera de médium”²⁵⁶ que traspone materiales en un nuevo discurso. Gracias al montaje de elementos heteróclitos, los sentidos y temporalidades se enhebran en distintas capas de significado. En el collage cobran influencia mutua, colapsan y conversan en un acto de contingencia donde no hay reparos en la apropiación de fuentes y de soportes, mucho menos de aquellos productos industrializados que Greenberg instala en la *retaguardia cultural* y comprenden “eso que los alemanes han bautizado con el maravilloso nombre de *kitsch*, un arte y una literatura populares y comerciales con sus cromotipos, cubiertas de revista, ilustraciones, anuncios, publicaciones en papel satinado, cómics, música estilo Tin Pan Alley, zapateados, películas de Hollywood, etc.”²⁵⁷. Todos estos continentes materiales son legítimos para conformar una realidad ficticia que es posible desligar de su contexto, ahora fragmentada, ahora deconstruida en un hipertexto: allí donde “el ámbito entero de la autenticidad se sustrae”²⁵⁸.

En el cine de metraje encontrado realizado a partir de imágenes Hollywood, el sujeto creador recurrirá a las películas en un montaje con el que desbaratar la ideología de los medios de producción masivos y acelerar una contra-cultura sensible a las diferencias e indiferente a las jerarquizaciones. Se aviva este cine dentro de un montaje con el que objetar, pero también con el que poder entablar una relación de encantamiento como opción estética. Exactamente se actúa siguiendo lo que parece una prerrogativa simple para el arte de vanguardia: en la esfera de lo profano ama y odia el artista lo que no le pertenece para transformarlo a sus fascinaciones y desasosiegos. ¿Pero qué manifestación del arte podía despertar en el hombre un carácter más carnal e irreverente que el cine con su sala oscura y sus pantallas iluminadas donde encontrar el reino de evasión y ensueño que estaba buscando? ¿Dónde mejor pueden fundirse los límites entre ficción y realidad? Respondemos: En un espacio de imitación donde el tiempo es abolido y cualquier hecho fantástico se transforma en experiencia. Louis Aragon, en su ropaje de crítico de arte,

²⁵⁵ R. Barthes, “La actividad estructuralista”, en *Ensayos críticos* (Barcelona: Seix Barral, 2002 [1964]), 295.

²⁵⁶ Marcel Duchamp, “El proceso creativo”, en *Escritos: Duchamp du Signe* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978 [1957]), 162.

²⁵⁷ Clement Greenberg, “Vanguardia y kitsch”, en *Clement Greenberg: Arte y cultura. Ensayos críticos* (Barcelona: Paidós estética, 2002 [1939]), 21.

²⁵⁸ W. Benjamin, “La obra de arte en la época de la su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (Madrid: Taurus, 1987 [1940]), 21.

sentía esa misma pulsión, cómo el cine invitaba a soñar al comprobar en Chaplin una extraordinaria fuerza para conmover a las multitudes. A la gloria de ese cine escribe, si acaso no con menos ímpetu que cuando elogia *Les vampires* de Feuillade (1915-1916). Hay una razón para ello. En estos seres de ultratumba se despertaba para Aragon toda una revelación sexual: “la idea que toda una generación se hizo del mundo se formó en el cine, y hay un film que la resume, un folletín. Una juventud entera se enamoró de Musidora en *Les vampires*”²⁵⁹.

Rendir culto o pervertirlo, mucho de esto pasa por dotar de nueva representación a lo representado. Así se acortan las distancias con el aura de Hollywood y a extinguir ese aura o a revitalizar su resplandor es a lo que se lanza el cine que se apropia de una cultura anunciada y cosificada por una industria cinematográfica que persigue exhibir estándares de vida, arquetipos de belleza, ejemplos de prácticas sociales, roles sexistas, tendencias consumistas... Pero un momento, ¿no son estos los arrebatos sacrílegos que acompañan a Duchamp cuando se subleva ante los apólogos de un canon estético otrora desaparecido, ahora idealizado, y hacia el que tantas veces mueve la nostalgia? ¿Serán quizá esos, los lados afectivos y subversivos próximos en sus supuestos de rechazar verdades relativas, los que analizan, replantean y transforman todo aquello que sustenta las ironías del arte Pop? ¿Cuántos tatuajes en recuerdo a Montgomery Cliff y Elizabeth Taylor?²⁶⁰ ¿Cuántos superhéroes entre los estantes del supermercado?²⁶¹ Los suficientes para comprender cómo se corporizan las apariencias de lo real a través de personajes imaginarios que se ven favorecidos por la propaganda y la publicidad de Hollywood. Pueden verse como ídolos absorbidos por la cultura popular aunque, claramente para Sontag, están al servicio de la fantasía, expuestos con espectacularidad de poses fotogénicas y supeditados a las fascinaciones pasajeras:

²⁵⁹ Louis Aragon, “Les vampires”, *Projet d'histoire littéraire contemporaine* (Paris: Gallimard, 1994 [1922-1923]), 8.

²⁶⁰ La referencia es al personaje central de la novela de ficción y de signo cinéfilo *Zeroville*. Steve Erikson, *Zeroville* (Málaga: Edit. Pálido Fuego, 2015 [2007]).

²⁶¹ En alusión a *Supermarkets*, serie de collages realizados por Sigmar Polker en 1976.

Porque un servicio que la fantasía puede rendirnos es el de elevarnos por encima de la insoportable rutina y distraernos de los terrores —reales o anticipados— mediante una huida a lo exótico, a situaciones peligrosas con finales felices de último minuto. Pero otra de las cosas que la fantasía puede hacer es normalizar lo psicológicamente insoportable, habituándonos así a ello. En un caso la fantasía embellece el mundo; en el otro, lo neutraliza²⁶².

Que no extrañe que todo acabe en una normalización de las apariencias. Hasta donde llegan los tentáculos de una cultura de ficciones se da forma a ese mundo de lo real que transmiten los medios y del que no se puede salir indemne. Dejamos entrar esas fábulas engañosas en nuestra vida porque lo que conmueve es esa desproporción entre realidad y fantasía que raya con la desesperación de hacer frente a una situación de parálisis o de perpetuo fracaso. Se ha dado a Dios por muerto y el hombre se quedó sin divinidades. ¿Pero quién o qué ocupa ese vacío? ¿Cómo se soporta esa ausencia y este agotamiento? Hay que llenarlos, hay que buscarles sucedáneo. María Zambrano se ocupó muy bien de este fondo existencial y de la necesidad de llenar un hueco confiándose a lo ficticio como estrategia de supervivencia. Esa tentación de amor material, vitalista y extrema para Zambrano, es la angustia contemporánea de no poder vivir plenamente y la que al mismo tiempo empuja a combatir un sistema en quiebra. Piensa Zambrano esa crisis y esa angustia como síntomas de una búsqueda errática de ideas absolutas y sólidas como el pedernal de los totalitarismos:

Del alma estrangulada de Europa, de su incapacidad de vivir a fondo íntegramente una experiencia, de su angustia, de su fluctuar sobre la vida si lograr arraigarse en ella, sale el fascismo como un estallido ciego de vitalidad que brota de la desesperación profunda, irremediable, de la total y absoluta desconfianza con que el hombre mira el universo²⁶³.

El cineasta y escritor Adam Curtis parte en dos la realidad falsaria de la política cotidiana. A lo Buñuel, le pasa cuchilla en *HyperNormalisation* (2016). Asegura Curtis que se nos ha estado malversando todo el tiempo, que esas representaciones deplorables que ofrecen

²⁶² S. Sontag, “La imaginación del desastre”, en *Contra la interpretación y otros ensayos* (Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial, 2007 [1961]), 289.

²⁶³ María Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil* (Madrid: Trotta, 1998), 93-94.

los medios y esa festejada hiperrealidad donde se confunde realidad y apariencia, obedece a una ideología a cada instante más despótica: ni más ni menos que a las estructuras del poder. Curtis diseña *HyperNormalisation* de una maraña de informativos televisivos para sustentar un montaje que recorre la geopolítica global de los últimos cincuenta años. Por ese curso histórico dejan pavorosa huella Henri Kissinger, Háfes al-Ásad, Muamar el Gadafi, Ronald Reagan, Sadam Husein, Ruhollah Jomeiní, Vladimir Putin y el más patán de todos, Donald Trump. En medio de estos iluminados: Prozak, ovnis, redes sociales, esparcimiento, distracción, docilidad, y por supuesto, miedo escenificado: el reflejo simbólico de este panorama en escasos fragmentos de Hollywood. De estos últimos, seleccionados por Curtis, destacamos un trocito de *La Roca* (*The Rock*, Michael Bay, 1996), secuencia donde Nicolas Cage y Sean Connery se visten de héroes para desactivar los misiles que amenazan con esparcir un gas letal por la ciudad de San Francisco.

Apartados de sus narrativas originales, estos planos se incrustan en *HyperNormalisation*, en medio del terror mediático del día a día. Espectaculares como los informativos, las imágenes de Hollywood son troneras al mundo inestable y por ellas asoman caras aterradas reaccionando ante un peligro formidable. Con gesto de espanto esos rostros gesticulan en una retahíla de extractos de películas de desastres dantescos. Fácilmente podríamos reconocernos en estos fugaces cortes de embebido entretenimiento: podríamos ser nosotros. Puede ser cualquiera de ustedes quien se queda pasmado mirando fuera de cuadro como se quedan los actores que ven sobrevenirse el más destructor de los cataclismos. Verdaderamente se ve venir el efecto de crónicas cocinadas con embustes porque no hay violencia más verosímil que la que se consume en la ficción de la realidad. Esta parafernalia mediática, de acontecimiento y de experiencia ante la que nos quedamos boquiabiertos, marida muy bien como espectáculo que atrae remisiblemente la atención común de las gentes. A la narrativa efectista del telediario y a otras formas de narración frívola estamos sujetos: a sus contradicciones, a sus excesos, a su ubicuidad corriente. ¿Y detrás de esa telerealidad y de ese culto a ultranza hacia la imagen impostada? Un raudal de inseguridades en la dimensión paralela del mundo real. Muchas verdades abstractas a la espalda de terrorismos y de conspiraciones: control financiero, mendacidades políticas, fascinaciones fascistas, complots de corporaciones, violación de la privacidad, control alfanumérico, control de personas, gestión de la percepción, y en resumen, sed de espejismos y de dominación. Lo más descorazonador: “todos consentimos el crecimiento

de este falso mundo porque su simplicidad era tranquilizadora”²⁶⁴. Para Curtis nada se cuestiona en la representación por lo que no queda más remedio que vivir en las imágenes. Tiene una utilidad invencible toda esa ficción seductora que procede lo mismo de Hollywood que de las noticias del día a día porque se percibe habitual y familiar con la realidad tiránica que se quiere imponer:

El cine americano ha mostrado a menudo esos núcleos moleculares, fascismo de banda, de gang, de secta, de familia, de pueblo, de barrio, de automóvil, y del que no se libra nadie. Nada mejor que el microfascismo para dar una respuesta a la pregunta global: ¿por qué el deseo desea su propia represión, cómo puede desear su represión?²⁶⁵.

En proporcionar una tranquilidad postiza de experiencias organizadas y en fomentar una normalización de los acontecimientos, es a lo que contribuyen los medios. Puede el cine comercial querellarse ante la industria y ante cualquier injusticia abroncando desde dentro, sin duda; pero también moverse recurrente a merced de un favor financiero y de una transmisión ideológica. No es para desdeñarlo. Este favor invierte en el sentido de arriesgar una cantidad que —hay que asegurar— traiga consigo dividendos. Todo se convierte en mensurable para la lógica del mercado cinematográfico. De la segmentación práctica de la audiencia y el guiño bobo e interesado por lo transcultural; de la repetición de relatos con la secuela y el remake; de esas y otras combinaciones pragmáticas se nutre el ciclo mediático para reanudarse en mitologías sustitutivas que alcanzan a todos. Es el eterno retorno de Nietzsche y Deleuze, otra vez. En la *Nostalgia de lo absoluto* George Steiner compuso una buena sinopsis de este drama. Para Steiner, la filosofía occidental lleva casi dos siglos tratando de asimilar el desgarramiento del hombre con Dios y con lo real. Las mitologías, dice Steiner:

Son una especie de *teología sustituta*. Son sistemas de creencia y razonamiento que pueden ser ferozmente antirreligiosos, que pueden postular un mundo sin Dios y negar la otra vida, pero cuya estructura, aspiraciones y pretensiones respecto del creyente son profundamente religiosas en su estrategia y en sus efectos²⁶⁶.

²⁶⁴ Extraído de la narración en off de *HyperNormalisation* (Adam Curtis, 2016).

²⁶⁵ G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas*, op. cit., 119.

²⁶⁶ George Steiner, *Nostalgia de lo absoluto* (Madrid: Siruela, 2002 [1974]), 19.

Consuela saber que los personajes convocados por Curtis estaban en una ficción, en otra realidad que no es la nuestra, ¿o sí lo es? Los actores encarnan rasgos distintivos de inmortalidad cuando salen igual de airosos de maremotos que de ataques alienígenas. Quizá sea lo que anhelamos, encarnarnos en ellos, vivir fuera de uno mismo: añorar vivir la vida de otro. Al fin y al cabo estar a salvo es aferrarnos a una imagen poderosa y fiable. Identificarnos con esta idea última es lo que calma nuestras inseguridades pues llena el alma de realidad narcisista para seguir los pasos de los ídolos hasta más allá de los créditos finales. ¿Será que siempre fue así? Cuando se apagan las luces, los histriones de celuloide son herederos putativos de los dioses, y porque parecen intocables, se han ganado una adoración que la agudeza polímata de Andy Warhol no se cansó nunca de reconvertir y de vender al mejor postor. Sus dípticos *Marilyn* (1962) y *Liz Taylor* (1963) son prueba de ello, deben su significación a la perversión de una imagen con la repetición serializada, y en esencia, a la *devotio* postmoderna que se prostra ante la estrella de Hollywood. Pero, ¿soñar con evadirse solamente? ¿Con ser besado y abrazado por finales felices? Hay más por lo que dejarse seducir:

[...] los ingresos millonarios contribuyen al éxito y a la celebridad de la estrella: las revistas de cine publican todos los años la lista de los intérpretes mejor pagados, tanto en Hollywood como en Francia, con la misma dignidad con que la revista *Fortune* publica anualmente la lista de las mayores fortunas del mundo. Los ingresos de los actores también hacen soñar²⁶⁷.

Justamente esta relación que se forja entre los actores de Hollywood y las audiencias es el eje constituyente de la videoinstalación *Soliloquy Trilogy* (2000), en cuya elaboración Candice Breitz admite la influencia de la obra de Warhol. Los tres soliloquios se entregan respectivamente a la omnipresente seducción de Sharon Stone en *Instinto básico* (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992), Clint Eastwood en *Harry el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971) y Jack Nicholson en *Las brujas de Eastwick* (*The Witches of Eastwick*, George Miller, 1987). Podemos prescindir de contar aquí la repercusión de una cinefilia entusiasta de películas tan memorables. Para bien o para mal, Stone y Eastwood (más que Nicholson) están asociados de por vida a los afamados papeles que desempeñaron en estos films, pues es a partir de esos roles como han conseguido algunos de los rasgos de identidad carismática más recordados por sus fans. En un visaje operativo similar al

²⁶⁷ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La pantalla global* (Barcelona: Anagrama, 2009 [2007]), 59.

perpetrado por Cornell en *Rose Hobart*, Breitz reduce la duración de cada uno de estos largometrajes a la concurrencia exclusiva de los actores en la pantalla donde recitan sus líneas de diálogo. Solamente esas fracciones de película solicita Breitz. Esta participación exigua, limitada a breves declamaciones, se amontona ahora en montajes sintéticos que escasamente exceden los diez minutos de duración en el video dedicado a Nicholson y poco más de siete en los protagonizados por Stone y Eastwood. Las consecuencias de este rehacer sinóptico son tremendas para la perduración de la continuidad narrativa. Los cortes extraídos conforman en posición adyacente un relato rupturista y divergente de monólogos entrecortados, y ni por esas pierden un ápice de su sentido exhortativo. Tan es así, que los nuevos ensamblajes acaban haciendo hiperbólicos los tics identificativos de cada personaje llevando a primer término lo que ya existía, esto es, una abundancia de gestos y de miradas artificialmente diseñados para dejar a la intemperie una interpretación tan ostentosa como inolvidable.

La actuación de Breitz moviliza una estructura que fue levantada para ejercer una fuerza votiva hacia el poder cautivador de las celebridades de Hollywood. No lo pasemos por alto, en esa intensidad hay una serie de coherencias estéticas, una forma que privilegia la transitividad icónica del *star system*. Stone al desnudo, Eastwood al desnudo, Nicholson al desnudo (metafóricamente hablando). Con la puesta en escena exclusiva a primeros planos, ganan galones estos actores en un discurso de apariencias y reclamos conductuales ahora puestos en evidencia. De ahí que Breitz busque desmontar esa estructura donde domina un aura, lo que pretende es deshacerla y *desfamiliarizarla* de su espacio de resonancia. ¿Y si le preguntáramos a William C. Wees qué es eso de deshacer una imagen en el cine de lo reciclado? Lo dejó claro y meridiano:

[...] tal como lo entiendo yo, [deshacer] significa aflojar sus asociaciones en las películas de found footage de vanguardia con los supuestos culturales e ideológicos que yacen tras su producción y recepción pretendida de tal modo que se preste a la reproducción y recepción alternativa [...] ²⁶⁸.

Un colofón a estos ejemplos es otro que nos parece más ejemplar todavía: *Marilyn Times Five*, film de metraje encontrado realizado entre 1968 y 1973 por Bruce Conner. ¿Pero

²⁶⁸ W.C. Wees, “El aura ambigua de las películas de las estrellas de Hollywood en las películas de Found Footage de vanguardia”, *Archivos de la filmoteca*, número 30 (1998): 137.

qué puede decirse de Conner que no se haya dicho para explicar a través de su cine cómo funciona la atracción fetichista? Conner desmantela el montaje original de *The Apple-Knockers and the Coke* queriendo ver en su protagonista —en Arline Hunter— a la por entonces desconocida Marilyn Monroe. Se sabe que esta película erótica de 1948 ya prestó un célebre plano a la siempre referida *A MOVIE* (B. Conner, 1958) y con ese plano de Hunter se excitaba la mirada sexualizada del hombre.

El parecido físico entre Monroe y Hunter es tan electrizante que Conner regresa a *The Apple-Knockers and the Coke* para plantear la más atrevida impostura: *Marilyn Times Five*. Ese gesto reincidente de volver a lo erótico de Hunter demuestra que la confusión no es accidental suscribiendo lo que Conner confesó décadas después a Scott MacDonald: “Le diré a la gente que fuera o no Marilyn Monroe la protagonista del metraje original, ahora sí que lo es. Parte de la esencia de este film versa sobre los roles que las gentes juegan en la vida, y por eso creo que el parecido funciona en dos direcciones. Es su imagen y su persona”²⁶⁹. Verdaderamente, *Marilyn Times Five* es una pieza encomiástica de Monroe pero lo determinante es comprender a partir de esta película cómo su figura satisface la recepción en las multitudes masculinas. ¿Cuál es la verdadera Marilyn? La que no existe como experiencia verdadera; la que existe para el público; la creada artificialmente y se articula en un discurso; la que se han fabricado sus admiradores a placer de sus poses y desnudos como si fuera lo natural a una sexualidad disoluta sobre la que proyectar los poderes de la perversión.

Pero volvamos al collage. Reculemos un poco a sus inicios para entablar colación con la reutilización de un tipo de fuentes que tendrán gran incidencia en la génesis de formas de contestación política y social, es decir, formas de arte que refutan el valor de relatos que se originan y se justifican en los intentos de reproducir objetivamente la realidad.

²⁶⁹ Bruce Conner en S. MacDonald, *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers* (Berkeley: University of California Press. 1988), 253.

Desde el comienzo, histriónicos hasta lo absurdo y politizados hasta lo falseado, las crónicas de sucesos se han caracterizado por cargar las tintas de las imprentas y las bobinas de los proyectores cinematográficos. No se puede rebatir. Con su sensacionalista carrusel de primicias y su instantáneo acceso a lo real, los boletines de prensa y los partes filmicos pronto se proveen de actualidades de lo cotidiano. Pretenden sentenciar verdad poseyéndola, reemplazarla con lo que compadece en un tiempo histórico presuntamente objetivo. En ese fondo documental, en ese periodo de convulsiones nacionalistas, revoluciones proletarias y arreones capitalistas de comienzos del siglo XX, también pesca la inspiración del artista. Pero esta vez de lo que se apropia no es solo de ideas o de conceptos, sino del objeto mismo, con lo que no pueden faltar aquí las alusiones a los collages cubistas de Georges Braque y Pablo Picasso ni tampoco las menciones a sus epígonos contemporáneos en la incipiente evolución del fotomontaje y el ensamblaje dadaísta. Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Hans Richter, John Heartfield, Hannah Höch y Georges Grosz hacen del montaje un arte de trasposición semántica. Muy a menudo en la obra de estos creadores se incorporan toda suerte de objetos manufacturados entre los que abundan recortes de periódicos, trozos de carteles y posters, eslóganes comerciales y fotografías extraídas de indistintas publicaciones impresas. Con sátira, con ironía, con el retorcimiento de sentidos, todos ellos estaban “preocupados por conceder sustancialmente nuevas formas de expresión a nuevos contenidos”²⁷⁰. Se apropian estos artistas de materiales que sirvieron de registro a las eventualidades de su época; construyen a partir de desechos; cuestionan las lógicas y las estructuras donde los significados se forman; las dislocan, revierten los enunciados donde se plasman las convicciones del hombre, y lo más notable, todos aseguran nuevos sentidos en el cambio de registro cuando prestan sus obras a un discurso de muchas perspectivas. En efecto, tergiversan imágenes mediáticas, como acostumbra la artista alemana Hannah Höch cuando repudia los roles represivos que visten a la mujer de correcciones patriarcales, sensualidades aéreas y demás estándares de comportamiento en sociedad.

¿No puede ser el cine sustento de este conjunto de rúbricas? Mismamente las películas de actualidades o los noticiarios son aprovechados con copiosidad por el cine de metraje encontrado y sus prácticas afines. De finales de los años veinte asoman dos relevantes

²⁷⁰ Raoul Hausmann, “Photomontage”, en *Documents of Contemporary Art: Appropriation*, edit. por David Evans (London: Whitechapel Gallery, 2009), 29.

trabajos que reciclan este género de archivos. En *La caída de la dinastía Romanov* (*Padenie dinastii Romanovykh*, 1927) la cineasta soviética Esfir Shub labra su censura poniendo en relación, por medio de un montaje de contraste, las películas familiares de los Romanov con reportajes filmicos que dan fe de las penurias y sacrificios de los trabajadores que malviven bajo el yugo del régimen zarista. Otro ejemplo no tan célebre es *En las sombras de las máquinas* (*Im Schatten der Maschine*, Albrecht Viktor Blum y Leo Lania, 1928). Aquí la crítica se traza desde otro ángulo para pasar revista a las políticas económicas de Stalin. Libre de condescendencias hacia su referente ideológico, Lania y Blum llevan a cabo una toma no consentida de fragmentos de *El undécimo año* (*Odinnadtsatyy*, Dziga Vertov, 1928). Se separan de su conjunto de ideas, deconstruyen este film para denunciar la deshumanización del proyecto comunista así como el exaltado tono con que Vertov cubre la industrialización en la Unión Soviética.

En el siguiente capítulo se valorará con mayor profusión esta inserción de películas documentales en el *cine de archivo* o *cine de compilación*²⁷¹. (Y no queda otra. Hay que ser conscientes de que es en el remontaje subversivo de noticiarios cinematográficos y de films de propaganda donde también se define la deontología²⁷² de todas aquellas estrategias sujetas a la descontextualización y re-significación de productos audiovisuales preexistentes). Pero cerremos este paréntesis para interpretar esas crónicas textuales y filmicas en lo fundamental y en lo que son: verdades supuestas, porciones del orbe en el que se originaron hasta ser reducidas en realidades alternativas por el arte del desvío. Alternativas de realidad, decimos, ¿qué es eso? Son puntos de vista nuevos, posibilidades que acaban confabulándose en alegorías pues constituyen pequeñas esquelas de información deliberadamente seleccionada de un entorno lingüístico más amplio pero ya consumado. Estas fuentes se buscan y se conjugan en una deriva que permite desactivar la inmediatez y veracidad de los acontecimientos cuando son trastocados por una operación desviadora de sentidos. Pero la unión de estas direcciones con su contexto de formación es visible y está presente en el nuevo lienzo. De ahí el nervio conector con el público que se hace preguntas a partir de estas traslaciones, como las que se hace Derrida al retroceder

²⁷¹ El trabajo de Jay Leyda *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film* (New York: Hill and Wang, 1964), o la investigación de Patrik Sjöberg, *The World in Pieces*, apuntan y constatan respectivamente las relaciones entre el cine de compilación y el cine de metraje encontrado.

²⁷² Más que un clamor infundado, se recoge con esta afirmación una idéntica reflexión que da consistencia al ensayo de Paul Arthur, “En busca de los archivos perdidos”, *Archivos de la Filmoteca* número 58 (Oct. 2007/Feb. 2008): 161-175.

ante *Los viejos zapatos sin cordones* de Van Gogh²⁷³ para reflexionar de dónde vienen esos zapatos; qué nueva ganancia obtiene la imagen en su valor de uso original; cómo la obtienen en un nuevo cuadro; qué restituyen y qué significados ligan o sujetan para a continuación sopesar qué disparidad de intenciones se genera en el proceso de translación semántica. Ahora bien, descalzadas las imágenes de su marco ideal, haciéndose evidentes las discontinuidades con la ostentación de sus costuras y contrastes en el montaje, como fuentes apropiadas que son esas imágenes cosechan sustantividad propia, renuevan su valor dentro de una nueva poética que tiene arresto de desvío. La mejor explicación de estos esfuerzos tácticos se descuelga de la voz de Picasso:

Este objeto desplazado ha entrado en un universo para el cual no estaba hecho y donde mantiene, en cierto modo, su extrañeza. Y en esa extrañeza era en lo que queríamos que la gente pensara, porque somos muy conscientes de que nuestro mundo se está volviendo muy extraño y no exactamente tranquilizador²⁷⁴.

De manera prolija se ha otorgado validez al collage cubista y dadaísta como estrategias de montaje visual con las que derrocar un antiguo régimen de representación basado en el ilusionismo y la perspectiva única, llámese clásico, llámese victoriano, llámese *pintura de salón*. Con esta idea motriz de desconexión de tradición estética y despreocupación mercantil fueron expuestas las destructivas virtudes del dadaísmo por Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Ídem con respecto al cubismo en opinión de Piet Mondrian, quien lo entendía con arreglo a la descomposición del mundo objetivo al que son propensas las obras cubistas a pesar de sus limitaciones cuando se les presuponía una forma de transición esteticista hacia mayores abstracciones (así lo apreciaba Vasili Kandinsky consciente del fermento ideológico y teórico que ya se cocía en el supremacismo de Kazimir Malévich). En fin. No ha de dudarse de la eficacia que esta simbiosis de collage cubista y dadaísta posee para relativizar la apariencia de las cosas y fomentar lecturas libres; para revelar que una forma —como estructura— solo existe en las relaciones entre sus partes. Todo ello, urgente para estudiar el paso de Duchamp a lo que terminaría por denominarse *ready-made* en el ámbito angloamericano.

²⁷³ J. Derrida, *La verdad en pintura*, op. cit., 272.

²⁷⁴ Picasso citado en Nikos Stangos, *Conceptos del arte moderno* (Barcelona: Destino, 2000), 66.

Duchamp se introduce en el museo y la galería escandalizando los elevadísimos cánones del arte burgués. Allí deposita sus ready-mades, ante la mirada del visitante cosmopolita y la sociedad capitalista. Son objetos de uso mundano que han sido rescatados no menos por instaurar un nuevo modelo de institucionalización y autenticación artística que por la dimensión escultórica que es capaz de generar la vulgaridad de sus funciones. Palas, urinarios, ruedas de bicicleta... ¿A quién pertenecen todos esos elementos fabricados en serie? ¿Quién se esconde tras la firma de R. Mutt estampada sobre el urinario?²⁷⁵ De nuevo, la transferencia de valor de uso. Jacques Aumont la considera elemental en la creación que echa mano de recursos a los que raramente recurre el arte tradicional:

Duchamp declaraba, entre otros, que el arte solo tiene lugar en virtud de una intención artística; que luego esta deba ser demostrada o desplegada —por el pensamiento, el placer de los sentidos, el valor mercantil, lo mismo da— no contradice este poder literalmente fundador de la intencionalidad. Desde entonces se ha repetido muchísimas veces el gesto, hasta, por ejemplo, en el género cinematográfico que se ha dado en llamar películas de *found footage* (literalmente: metraje encontrado), en el que el arte es convocado por la intención de producir una obra a partir de un material en sí mismo ajeno al arte (a menudo se trata de recortes de películas documentales, de telefilmes, etcétera)²⁷⁶.

Es cierto que Duchamp derrumba las convicciones burguesas partiendo de la destrucción y la duda dadaísta, del grado cero de la estética cuyo pretexto pasa por hacer *tabula rasa* con todo lo anterior y reinventarse con humor a través de la reescritura y una renovación radical que salta entre disciplinas²⁷⁷. Las premisas que sigue Duchamp convergen con las ideas rectoras que engastan la naturaleza intertextual del collage dadaísta. También busca Duchamp el desconcierto en la recepción de la obra nueva con la desarmonía que surge de lo dispar. Juega Duchamp a explorar el lenguaje que se desliza entre lo provisorio y lo hallado entre los remanentes de las manufacturas y los mensajes publicitarios de los medios de comunicación masivos. Sus disociaciones y asociaciones continuas, sus

²⁷⁵ Pudo haber sido Elsa von Freytag-Loringhoven, si se dan por buenas las sospechas sobre esta presunta autoría. Sobre esta hipótesis, cfr. Amelia Jones, *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada* (Cambridge, MA; London, UK: The MIT Press, 2004).

²⁷⁶ J. Aumont, *La estética hoy*, op. cit., 50.

²⁷⁷ La incursión de Duchamp en el cine es ilustrativa de esta avidez por experimentar con el lenguaje.

entonaciones y permutaciones, tienen la patente de un reciclador o *bricoleur*, siempre *al acecho de los detritus de la cultura* donde el artista siempre pone algo de sí mismo para expresarse: “[...] la poesía del *bricolage* [...] no se limita a realizar o ejecutar; «habla», no solamente con las cosas [...] sino también por medio de las cosas: contando, por intermedio de la elección que efectúa entre posibles limitados, el carácter y la vida de su autor”²⁷⁸.

Hay que dejar claro que este proceder no está afectado exclusivamente por el azar. Los significados no han aparecido *de golpe*. Duchamp ha sabido donde buscarlos, concilia con ellos su propia experiencia y lee diferencias en sus reversos. He ahí la médula del bricolaje para Claude Lévy-Strauss, la que une con interpretaciones “una suerte de diálogo, para hacer un repertorio, antes de elegir entre ellas, de las respuestas posibles que el conjunto puede ofrecer al problema que él plantea”²⁷⁹.

Otra cosa. Se deduce no en pocas ocasiones que el ready-made está encadenado a lo fortuito y con esto se quiere manifestar la rebaja de su ingenio. Pero no puede disminuirse su trascendencia a significados que parecen emerger de lo accidental. Antes de reconocer las interacciones que brotan de una obra que combina existencias a través de contrarios y tiempos y subjetividades, observar que la elección existe, aunque esté “basada en una reacción de indiferencia *visual*, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto”²⁸⁰. El error comitente está en limitar la deontología del arte encontrado a lo improvisado que aparece de la reutilización y confrontación de materiales reciclados dando por sentado que el sentido surge de una acción automática. Con esto se malinterpretan sobremanera las connotaciones simbólicas que despliega el juego con los objetos encontrados²⁸¹. Un *connoisseur* de los misterios del cine de apropiación como lo

²⁷⁸ Claude Lévy-Strauss, *El pensamiento salvaje* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2002 [1962]), 42.

²⁷⁹ *Ibidem*, 38.

²⁸⁰ M. Duchamp, “A propósito de los «Ready-mades»”, en *Escritos: Duchamp du Signe, op. cit.*, 164. Sobre el acto de *escoger* que pivota sobre el binomio *encontrar/elegir*, Camporesi y Pouthier ofrecen una estimable analogía entre el ready-made y la película de metraje encontrado de Ken Jacobs *Perfect Film*. Enrico Camporesi y Jonathan Pouthier, “Le ready-made et l’analyse: autour de *Perfect Film* (1986) de Ken Jacobs”, *Décadrages 34-36: Cinéma de re-montage* (Automne 2016/Printemps 2017): 153-155.

²⁸¹ Sirva este aserto: “El arte encontrado implica más que toparse con algo de forma azarosa. Afirmaré que busca desencadenar o descubrir una experiencia nueva –lo que los surrealistas

es Yann Beauvais, tiene una idea muy meridiana al respecto:

Efectivamente, si bien el *found footage* es película encontrada (no siempre por azar), ante todo es una película que ha sido seleccionada y distribuida de una forma diferente a como lo era anteriormente. Hay aquí como un desplazamiento evidente de la intención, que va de la extracción a la aplicación; actos que suponen al mismo tiempo la manipulación y la transformación e inducen a la crítica por sus mismos procesos²⁸².

Y seguir con Duchamp es de observación preceptiva. A lo revolucionario de su obra se debe un arte contemporáneo que Crimp divisa en Robert Rauschenberg, Sherrie Levine y Richard Prince como cenit del salto que reflexiona sobre las políticas de representación y “la estrategia de apropiación en sí”²⁸³. Es harto conocido que en Duchamp se halla un incontestable pretérito de la apropiación artística. La investidura se gesta en 1919 con la deriva de un cuadro catalogado como soberbiamente grandioso por la historia de la pintura, a saber: la intervención de *La Gioconda* de Da Vinci en las variaciones que adopta bajo el acrónimo *L.H.O.O.Q.*

Duchamp consigue en *L.H.O.O.Q.* algo más que simples juegos paródicos, que no es poco. Acude presto a una imagen icónica, pero es que además ejercita y lleva a la práctica una transgresión que sobrepasa el puro nihilismo. De esta manera se llega a la re-conceptualización de la obra preexistente y de todo un complot de paradigmas estéticos y de códigos sobre los que se asentaba una tradición agotada en la que Duchamp no se reconocía. Si perturbador era encontrarse en una muestra de arte con un meadero (*Fountain*, 1917), más incendiario se entiende que podía ser la profanación del retrato más célebre del Renacimiento con el removimiento y transfusión de significados que esto conlleva. En esos desvíos ontológicos se manifiesta una viveza de ingenio que se desvive por asaltar regularidades arquetípicas, y sin rodeos, para reajustar una visión del pasado al presente. Asoma en Duchamp una urgencia frenética, irracional incluso, donde se redefine el estatuto de la obra de arte como expresión última del talento del artista; donde se incuba una retórica tautológica que trasciende las relaciones del hombre con los productos de la cultura; donde se corre por una senda que atraviesa convenciones para entrar en litigio con los binarios que nos sujetan. Para los surrealistas, que tanto le deben a

llaman *trouvaille*, «la suerte de encontrar»—. T. Gunning, “Finding the Way: Films Found on a Scrap Heap”, en *Found Footage: Cinema Exposed*, , *op. cit.*, 50.

²⁸² Yann Beauvais, “Re-natos Descartes”, en *Desmontaje: Film, Video/Apropiación, Reciclaje*, 63.

²⁸³ D. Crimp, “Appropriating, Appropriation”, *op. cit.*, 129.

Duchamp su proclividad onírica, y para la deconstrucción también, la verdades pierden certeza absoluta cuando se encadenan a dualismos, cuando la mediación produce diferencias, cuando de esa reducción hay una menudencia de sustancia. Pero la sustancia es infinita. Son todas las ambigüedades, alegorías y metáforas que pasamos por alto, y por tanto: déficit en el pensar, pobreza en el sentir, y faltas en la conjugación y representación de estos verbos en la composición de la verdad. Aunque...

¿Qué es la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias [...] ²⁸⁴.

Los apotegmas de Breton tampoco confunden la razón en este sentido de relativismo absoluto donde se comunican espíritu y materia, lo denotativo con lo connotativo o lo real con lo imaginario. Por optimista que se exprese, Breton acierta en suscribir la posibilidad y la aspiración que tiene el arte surrealista para reunir diferencias y con ellas situarse en una encrucijada fuera de la ortodoxia:

[...] todo nos lleva a creer que existe un cierto punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse contradictoriamente ²⁸⁵.

A pesar de que *L.H.O.O.Q.* precipita gestos que reinciden en una banalización en la que tantas veces prospera el utilitarismo cultural y la reificación del arte, la apropiación que practica Duchamp no incomoda por sugerir las instancias de lo *igualmente representable*, algo que Rancière teme que desagüe en “la ruina del sistema representativo” ²⁸⁶. Para nada. Duchamp no instiga a negar la obra de Leonardo. Más bien a actualizarla, a un *ver más allá* de la pasividad de los significados que se imponen con la fetichización de lo representado y que siguen estando activos como referentes en la reordenación enunciativa. Sin la presencia de aquellos sería imposible un acto simpático de aquilatamiento donde pueda concebirse el choque con sus derivados. El bigote carnavalesco superpuesto a *La Mona Lisa* no solo disfraza el rostro de todo un régimen de representación más o menos

²⁸⁴ Friedrich Nietzsche, “Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral”, en *Nietzsche: Antología* (Barcelona: Península, 1988 [1873]), 45.

²⁸⁵ André Breton, “Second Manifest of Surrealism”, en *Manifestoes of Surrealism* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969 [1930]), 123.

²⁸⁶ J. Rancière, *El destino de las imágenes*, op. cit., 129.

realista. En *L.H.O.O.Q.* se leen y se siguen leyendo, siquiera entre líneas, las inclinaciones transformistas que Duchamp ensaya cuando es fotografiado por Man Ray bajo el atuendo femenino de *Rose Sélavy* (1920-1921). Las apariencias andróginas que se prueban en *L.H.O.O.Q.* y *Rose Sélavy* no suponen un ejercicio degradante de travestismo sino que sacan a la luz las diferencias que se hallan en la ausencia de significados cuya transmisión se pierde al privilegiar una imagen exterior de la mujer. Lo que logra Duchamp partiendo de una representación en principio cerrada, en principio inviolable, es dar pie a una reflexión que polemiza con una moralidad central con la que tradicionalmente se transige. Ese canon impuesto por las élites, por la mirada masculina, por una autoridad, por una *legalidad*... pierde ahora su valor práctico. Duchamp pone en duda todos los avatares femeninos de la historia del arte con una “reconciliación de identidades sexuales opuestas”²⁸⁷. Un gesto *desacralizador* este, si se quiere definir así, del que se servirá para expresar otras obsesiones tales como exponerse ante las irracionalidades del inconsciente a través de una ambigüedad psicológica y un simbolismo freudiano por los que transpirarán los instintos del movimiento surrealista que resuelve en oficial Breton en 1924.

Y eso no es todo. El parentesco de Duchamp con la deconstrucción no es novedoso. Junto a la plétora de publicaciones que profundizan en esta relación, dos ejemplos: *Derridada: Duchamp as Readymade Deconstruction* (Thomas Deane Tucker, Lexington Books, 2008) y *Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Rosalind E. Krauss, The MIT Press, 1995). Hay que lamentar no obstante que los estudios específicos del cine de apropiación muy esporádicamente abordan esta consubstancialidad deconstructiva que rutila en la obra duchampiana. Si se menciona, comúnmente se pasa de puntillas por el trasfondo lingüístico-estructural que le hace depositario a Duchamp de las operaciones deconstructivas que reverdecen en estos cines. Porque una cosa está clara, y es que Duchamp penetra más allá de los enunciados particulares donde se forma la significación. En las reconfiguraciones de lo antiguo, en las nuevas situaciones que excita y busca intencionadamente, en los asaltos a las convenciones de su tiempo se ejerce la deconstrucción de Duchamp, en todos esos posibles que corresponden y son transferibles a

²⁸⁷ Francis M. Nauman, “Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites”, en *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, edit. por Rudolf E. Kuenzli y Francis M. Naumann (Cambridge, MA; London, UK: The MIT Press, 1996 [1990]), 21.

las eventualidades y contingencias de un cine que deconstruye. George Maciunas²⁸⁸ ya le reclamaba a P. Adams Sitney su descuido al empequeñecer la trascendencia de Duchamp en el cine de vanguardia. Hoy puede decirse sin miramientos que el legado de Duchamp es clave para cuando menos entender lo que Sitney llama cine estructural.

Aunque sea toscamente, igualmente puede afirmarse que con Duchamp se allana el camino hacia una deconstrucción que transmuta forma vieja en forma nueva. De nuevo, ¿dónde se ubica la deconstrucción entre el *objet trouvé* de Duchamp y el cine de metraje encontrado? Esencialmente, en la reescritura crítica con que Duchamp actúa desde la práctica, esto es, operando desde dentro, desde la re-entonación creativa de la obra de otros: “La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad”²⁸⁹. Pronto lo supo ver Breton. Cornell y Conner le reconocieron su influencia mientras Baruchello y Grifi le brindaban su *Verifica Incerta*²⁹⁰. La trayectoria artística de Duchamp encarna como nadie la figura del artista como reorganizador de imágenes y de conceptos, oficio que Viktor Shklovsky hermanaba con el poeta moderno²⁹¹ implicado en averiguar las instrumentalizaciones de significado que oculta el lenguaje artístico:

El ardor subversivo de Duchamp apuntó desde 1913 contra el lenguaje. [...] Se trata de agotar el sentido de las palabras, de jugar con ellas hasta violarlas en sus más secretos atributos, dictando al fin el divorcio total entre el término y el contenido expresivo que habitualmente le reconocemos. Los vocablos, una vez vacíos y disponibles, ofrecerán por sí solos, bien sea mediante la extrañeza súbitamente visible de su estructura interna o bien mediante su barroca asociación con otras palabras, insospechados tesoros de imágenes o de ideas²⁹².

²⁸⁸ George Maciunas, “Some comments on *Structural Film* by P. Adams Sitney”, en *Film Culture Reader*, edit. por P. Adams Sitney (New York: Praeger Publishers, 1970 [1969]), 349.

²⁸⁹ U. Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa* (Barcelona: Lumen, 2000), 29.

²⁹⁰ Más adelante se comentará esta película de metraje encontrado realizada por Gianfranco Baruchello y Alberto Grifi en 1968.

²⁹¹ Viktor Shklovsky, “Art as Technique”, en *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, edit. por Lee T. Lemon y Marion J. Reis (Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1965 [1917]), 5-23.

²⁹² Michel Sanouillet, prólogo a *Escritos: Duchamp du Signe* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978 [1975]), 16.

Esta des-composición o deconstrucción del lenguaje que efectúa Duchamp no aparece de súbito. Además ya lo hemos dicho. Los suyos son juegos de palabras y de conceptos: los que recuerdan trueques lingüísticos, resoluciones semánticas, sustituciones de códigos, juegos de palabras e inversiones simbólicas que los formalistas rusos Shklovsky, Jakobson y Eichenbaum también observaban en el uso y transmigración de significados que ocurre en las formas nuevas que el arte puede adoptar. Existe un desplazamiento en las obras de Duchamp donde perdura una cornucopia de reminiscencias que se encajan en una composición discrepante, en las diferencias, dentro de otra estructura de significación. Robert Stam señala en esa anticipación formalista toda una precoz teorización estructural que hace de bisagra hacia la alta modernidad:

Shklovsky acuñó el término *extrañamiento* o *desfamiliarización* (*osrenanie*) y *zatrudnenie* (volver difícil) para demostrar el modo en el que el arte eleva la percepción y cortocircuita las respuestas automatizadas. La función esencial del arte poético, para Shklovsky, era el devolvernos bruscamente a la conciencia mediante la subversión de la percepción rutinaria, mediante la creación de formas difíciles, mediante el hacer estallar las incrustaciones de la percepción ordinaria. La desfamiliarización se iba a conseguir mediante el uso de mecanismos formales no motivados basados en desviaciones de las normas del estilo y lenguaje establecidas. [...] Posteriormente, Bertold Brecht dio un sentido altamente político a la noción de «desfamiliarización», reconcibiéndola en su *Verfremdungseffekt* (diversamente traducida como efecto de alienación o *distanciamiento*), el proceso por el que una obra de arte, de un modo conscientemente político, revela, al mismo tiempo, su propio proceso de producción y el de la sociedad. A diferencia de Brecht, sin embargo, los primeros formalistas fueron, como su nombre indica, rigurosamente esteticistas; para ellos, el arte era en gran medida un medio para experimentar [...] Los formalistas rusos son fundamentales para cualquier discusión de la lingüística en el cine contemporáneo en parte porque ellos fueron los primeros en utilizar las formulaciones saussurianas para explotar, con un mínimo de rigor, la analogía entre cine y lenguaje.²⁹³

Este efecto de extrañamiento que es percibir significado alejado de lo estipulado en posición de privilegio por una primera forma, pone en evidencia el proceso creativo y la apariencia con que la obra anterior se nos representaba. Esto ya es deconstrucción, pues el

²⁹³ R. Stam, R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, op. cit., 27.

desvío de esas formas en una obra derivada de otra proviene de la reflexión crítica, de un replanteamiento de dudas, de un avistamiento de dilemas, de una lectura que podemos llamar deconstructiva porque redistribuye significados en un proceso de desvelamiento semántico. Como deconstrucción, esta derivación que utiliza la imagen existente con fines propios está resuelta en desacralizar una estructura de significación, en preguntarse quién habla y quién actúa tras una forma y con ello discutir un enunciado en su representación. Pervertir, tergiversar los códigos. Las rupturas sintácticas que practica Duchamp bregan con esas mismas ideas y se arrogará el poder expresivo del cinematógrafo para pensarlo en su comunicabilidad pura con la rotación de sentidos y la conversión de signos lingüísticos.

No hay artefacto que mejor haga llegar a un público amplio las posibilidades expresivas que resultan de conjugar el lenguaje a través de un montaje cinético de imágenes y de palabras. Si Duchamp se acerca al cine no es para crear narrativa. Al contrario, más bien lo utiliza como medio práctico para experimentarlo en sus sutilezas ópticas y cinéticas; para renunciar a su carácter representacional y realista; para manipularlo en sus aspectos puramente fenomenológicos; o por mejor decir, para ir en contra de las convenciones que limitan su experiencia y ya de paso remar en favor de su sustancia combinatoria que consiste en manipular y organizar las cosas en una estructura libre de convenciones. En 1926, cuando Duchamp finaliza *Anémic Cinema* en colaboración con Man Ray, un inusitado motín se abalanza sobre los formalismos del cine narrativo. Duchamp vuelve esos formalismos del revés, vacía el cine de sustancia narrativa, lo deja anémico de valor estético y mercantil. Y sin embargo *Anémic Cinema* no sirve para descifrar nada, no aclara, no dogmatiza, no da hipótesis por sentada. Simplemente es la tentativa de comunicar un sinsentido, es una mueca paradójica, un gozne a una nueva dinámica de interpretación y de lectura que se abre hacia otra percepción.

Pero Hollywood alcanza su culmen en el mayor de los desplazamientos: sus películas se inclinan lo mismo hacia un *valor de culto* que hacia un *valor de exhibición*. A esa torsión hace referencia Benjamin cuando afirma que “el culto a las «estrellas», fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía”²⁹⁴. ¿Pero qué hay de

²⁹⁴W. Benjamin, “La obra de arte en la época de la su reproductibilidad técnica”, *op. cit.*, 38.

participar de esa magia? ¿No invita Duchamp con su obra —y en seguida lo veremos, también los letristas— a participar de la puesta en escena de una imagen espectacular? Cabe aceptar entonces que Duchamp contribuye con algo más que con un grano de arena a las nuevas formas de visitar y revitalizar el patrimonio artístico. De esas formas, aquí nos interesan los cines de segunda mano, los cines que reescriben imágenes ajenas, los cines modestos que crean sin grandes presupuestos frente a producciones que los superan en recursos financieros y en alcance masivo. Hay lugar entonces para alternativas, para confluencias entre alta y baja cultura, para hibridaciones. A medida que avanza el siglo XX, se conforma una matriz diversificada en la que coexisten prácticas artísticas que se resisten a estacionarse en un único medio. Habitan un espacio donde la división entre productos culturales elitistas y productos culturales industrializados se disuelve hasta confundirse. De ahí se infiere la descentralización del arte, el tráfico intercultural de códigos simbólicos y la relajación o el desgaste de los géneros puros. Son rumbos estilísticos que corren paralelos al asentamiento de otras convicciones, y en opinión de Jameson, al (presunto) agotamiento de las superestructuras macroeconómicas, políticas y socioculturales del capitalismo occidental²⁹⁵. Afirmando esto se ponen de relieve las consecuencias teórico-prácticas de esa misma crisis de objetividad en la representación clásica que apadrinaba Benjamin. Pero esto último solo supone un giro más de timón que llega en la superación del ecuador del siglo XX con un despegue importante del uso de estrategias deconstructivas en el cine de metraje encontrado. Por entonces, el sistema de estudios de Hollywood todavía funciona a pleno rendimiento. Casi llegando al final de su apogeo respira Hollywood su Edad Dorada porque lleva tiempo puliendo unos efectivos estatutos estilísticos, consolidando géneros, institucionalizando códigos: expandiéndose y amplificando su repercusión. El sistema industrializado de Hollywood ha producido suficientes mitologías para modelar mil imaginarios en las audiencias y en la mente de los artistas. La imagen especular y la fantasía de ese mundo filmico, centrales en el consumo de cultura, posee un vocabulario que está presente en todas partes. Está ahí para utilizarlo. Son documentos, son memoria de la cultura: es patrimonio artístico.

De los cincuenta y comienzos de los sesenta dimanan destacadas obras en las que se pertrecha la apropiación y reescritura de imágenes de Hollywood. ¿Ejemplos? *Le film est*

²⁹⁵ Fredric Jameson, *Ensayos sobre el postmodernismo* (Buenos Aires: Imago Mundi, 1991 [1984]), 15.

déjà commencé?), *A MOVIE, Star Spangled to Death, Cowboy and 'Indian' Film, Scorpio Rising, Verifica Incerta...* En ellas se desmonta el cine escapando de una gramática normalizada en la constitución de un designio expresivo nuevo, que no esté sancionado por prescripciones y modelos fijos, que haga pertinente lo que en su día dijo Wees cuando manifestó que “el enfrentamiento más claro y directo que se ha dado entre las prácticas hegemónica y vanguardista del cine tiene lugar cuando los cineastas de vanguardia reciclan imágenes sacadas de películas de Hollywood.”²⁹⁶ Pero como se indicó en capítulos anteriores, la deconstrucción no es exclusiva del cine de metraje encontrado. A la utilidad de este método Noël Burch y Jorge Dana le concedieron exagerado elogio analizando *En el gabinete del doctor Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920)*: “el primer film auto-reflexivo”²⁹⁷. A propósito, esa autorreflexividad tan natural a la filosofía que nos ha sido transmitida por los autores que comentamos, para Lévinas es sintomática de construcción de identidad y de autonomía²⁹⁸. Sobre esa independencia creativa galopa Duchamp cuando actúa sobre el lenguaje de convenciones que paralizan los sentimientos del hombre. Transformando las reglas de comportamiento ético y moral, Duchamp busca desviarse de los hábitos sociales y encontrar alteridad de significado a unas realidades exigidas desde afuera. Ese desvío es algo que no consiste o que no tiene el fin de duplicar estilos y fórmulas, a la moda o en tendencia: tan solo producir sentido nuevo. Se trata en definitiva de una traslación de conceptos que delata parcialidades y resitúa valores en un nuevo marco para la existencia. En el sexto capítulo se dará mayor argumento a esto para hablar de la construcción de identidad y sus conflictos en relación a un sistema persuasivo de categorías que erradican la pluralidad por medio de exclusiones.

Ya fue señalado que uno de los pórticos que mejor facilita el ingreso a la deconstrucción filmica se materializa en la prefación dadaísta y surrealista. En lo que no hemos insistido

²⁹⁶ W. C. Wees, ‘El aura ambigua de las películas de las estrellas de Hollywood en las películas de Found Footage de vanguardia’, *op. cit.*, 140.

²⁹⁷ N. Burch and Jorge Dana, “Propositions”, *Afterimage*, num. 5 (Summer 1974): 44.

²⁹⁸ E. Lévinas, *La huella del otro*, *op. cit.*, 50.

lo suficiente es que estas ideas son galería de entrada y de salida de otras vanguardias que vemos en las corrientes letrista y situacionista. En sus desdoblamientos artísticos, letrismo y situacionismo son coincidentes en el *détournement* del imaginario de Hollywood que se hace efectivo con el doblaje subversivo de sus películas. Ese *détournement* o tergiversación se pone a punto con el borrado, esto es, el añadido o la sustitución de diálogos por otros nuevos que transforman las intenciones y los sentidos del primer texto. El *détournement*, como desvío paródico, como variación antitética, para letristas y situacionistas es rotura de lazos, una separación de la razón impuesta, una protesta contra las limitaciones del lenguaje y la dominancia que imagen y palabra desarrollan unidas para organizar significado. Al disociar esa inscripción se advierten contradicciones discursivas. Al transgredir, al invertir normas de correlación de sentidos, de lógica enunciativa y coherencia perceptiva, se denuncia la capacidad cifrada que las películas tienen para reproducir fuerzas y jerarquías de control subyacente. En atención a su esencia, el *détournement* de letristas y situacionistas puede acompañarse al dadaísmo y el surrealismo en la posibilidad de ofrecer un segundo aliento, como arengaba Antonin Artaud para liberar la cultura del lenguaje y de las formas²⁹⁹.

Pero hemos encontrado unos preliminares interesantes. Antes de los films cinceladores de Isidore Isou y Maurice Lemaître, antes de los filmes situacionistas de Guy Debord y René Viénet, en 1933 y sin duda influidos por las vanguardias históricas, el escritor y dramaturgo español Enrique Jardiel Poncela y los humoristas fundadores de la revista *La Codorniz* Antonio Lara ‘Tono’ y Miguel Mihura, ya entregaron buenos ejemplos de una deconstrucción que se ejerce desde lo absurdo. Sus viñetas y películas están iluminadas de excepciones rampantes en el arte de tergiversar con sorna aquello de lo que se apropian. Pero estos comentarios mayormente reparones y de carcajada fácil tenían otro precedente. En 1932 Fox distribuyó con éxito en los cines norteamericanos un lote de doce películas silentes a su vez sincronizadas con explicaciones ocurrentes y graciosas añadidas a la banda de imágenes en el proceso de sonorización posterior. Entre los cortometrajes adaptados para mover a risa: *Atraco y robo a un tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903). Tras volver de su viaje a Hollywood como doblador al castellano, a Poncela le contrata una filial europea de Fox para producir la serie *Celuloides rancios* en 1933. El procedimiento es similar, pero aquí Poncela se toma la libertad de introducir un humor

²⁹⁹ Ver prefacio en Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (Barcelona: Edhasa, 2001 [1938]), 9-16.

irónico que neutraliza y transforma la trama. Repetirá fórmula en 1940 con *Mauricio o una víctima del vicio* interviniendo la película española de corta duración *La cortina verde* (Ricardo de Baños, 1916). Asimismo, también en 1940 ‘Tono’ y Mihura llevan a cabo el referente más vivo del *détournement* ibérico con la intervención del melodrama austriaco *Unsterbliche Melodien* (Heinz Paul, 1936). Al resultado le pusieron nombre: *Un bigote para dos*. Film reciclado lleno de artistas despampanantes y diálogos disparatados, este *bigote* es rocambolesco en el desplazamiento de trama y argumento, está encalado de reconvenções, de subidas de tono y de chistes eróticos que escaparon a la censura católica de su tiempo (cosa inaudita, por ingenua que fuera la mascarada). Tristemente todas estas obras de *canibalización* filmica se han perdido, pero de su estudio así como de sus restauraciones, Felipe Cabrerizo y Santiago Aguilar han dejado un meritorio trabajo de investigación y apoyo continuado³⁰⁰ en el que no podemos detenernos salvo para apuntar los juegos del lenguaje y las trasgresiones textuales en que se prodigaban todos estos films. No obstante, por habilidad que pongamos en ello, no puede deducirse una piedra angular para hacer cronología. Pero, ¿qué paridades con letristas y situacionistas? Son muchas y no son infundadas. Las encontramos en el plagio, en la inversión de perspectivas, en la descontextualización, en dar la vuelta a las cosas y en la agitación cultural extendida a todas las áreas de la vida social.

Fundado en Francia a finales de los años cuarenta, el movimiento letrista se inspira en los análisis estructurales de modelos lingüísticos tradicionales con objeto de transformar la sociedad y la cultura *cinzelando* sus cánones desde la literatura, la política, la música, las artes escénicas y las artes visuales. El letrismo cuestiona signos, códigos e imágenes, cuestiona formas de dominación en la familia, en la religión, en la política y en la cultura, cuestiona convenciones en las formas de intercambio, de jerarquía y de mediación. El letrismo examina las estructuras de los productos culturales a la vez que explora la plasticidad del lenguaje con la introducción de fenómenos musicales como la sincronía y la diacronía, la variación por medio de permutaciones de sintagmas y la producción de nuevas analogías entre las unidades significantes que componen el discurso. En el cine de los letristas las redes del lenguaje son desenredadas de sus construcciones artificiales, allí donde se anudan sus códigos, los propósitos de propaganda y las lecturas dirigidas.

³⁰⁰ Felipe Cabrerizo y Santiago Aguilar, *Un bigote para dos* (Madrid: Bandaaparte Editores, 2015).

Desnaturaliza el letrismo los lenguajes cerrados por pautas normativas con una reescritura que desmitifica al mismo tiempo que descubre en los productos de la cultura intenciones ocultas o disimuladas: lo plausible que emerge de un discurso al ser atravesado en todos sus niveles y condiciones de significación.

Desde la tribuna estructuralista tiene el letrismo un activo influjo sobre prácticas artísticas en las que se puede entrever la gestación de una poética disectora de imágenes apropiadas. Con la inmortalidad de algunos de sus films, Isidore Isou y Maurice Lemaître todavía gozan de prosperidad en la genealogía del cine de metraje encontrado. Isou, que para ganar una nueva forma de experiencia cinematográfica proclamaba con *Traité de bave et d'éternité* (1951) la creación de películas *discrepantes*³⁰¹, no elude los problemas de someterse a la autoridad ideológica del discurso capitalista. La discute donde ese discurso se procura imagen con el empleo de técnicas como el rayado o el raspado (cincelados). A favor de este motivo y fiel a su rebelión estética puede entenderse por qué Isou cubre de marcas los archivos filmicos de la ocupación francesa de Indochina para denunciar la explotación del otro en el mundo colonial. Resitúa Isou imágenes de noticiarios en un collage de distracción política, de querrela moral contra una realidad falsificada. Destacamos eso, que esas imágenes apropiadas ya estaban corrompidas por la guerra, politizadas por una doctrina rígida apegada a la jurisprudencia imperialista. En consecuencia, no puede tildarse de otra suerte que de gesto valiente la degradación que Isou hace del eco mediático de la llegada del general Jean de Lattre de Tassigny a los territorios ocupados en 1950. Ahora expropiados, ahora despojados de su significado primigenio, estos noticieros vuelven a utilizarse con otro fin y adicionalmente al cincelado se tergiversan con una voz en off que los rasga con ironía desposeyendo de decencia humana el contexto donde se formaron y se distribuyeron. Kaira M. Cabañas ha estudiado a fondo el cine letrista y sobre este punto ha expresado claro que:

El trabajo de Isou con metraje encontrado interroga el tipo de visibilidad de un cine institucionalizado. [...] Su uso de metraje encontrado es doblemente archivístico. Isou utiliza metraje de archivo en el sentido literal, como documento (principalmente, como

³⁰¹ Del latín *discrepantia*: discordancia.

prueba material de la historia), pero manipulándolo de tal modo que también es comprendido como parte de un sistema que gobierna las apariencias de la historia³⁰².

Otra obra letrista de la que ya anticipamos menciones es *Le film est déjà commencé?*, de Lemaître. También se incluyen aquí varias secciones de películas apropiadas, entre otras fuentes, fragmentos de *Intolerancia* (David W. Griffith, 1916) y escenas de *westerns* que no pudimos identificar. Pero no procede detenerse más aquí. Solo suscribir con Lemaître que su cine letrista absorbe las tesis estructuralistas para imprimir con ellas una dimensión política más contestataria respecto al mensaje dadaísta y surrealista. Las arremetidas contra las reglas del lenguaje son orientadas en *Le film est déjà commencé?* hacia las condiciones de producción y recepción de las imágenes de Hollywood, una leída deconstructiva esta, que se renueva en diferentes experimentaciones que dan sentido al *cine discrepante*:

Nosotros [los letristas] tomamos un dominio y dentro de ese dominio, cualquier creador, para avanzar, debe reconocer primero el dominio anterior, como debe ser. Hay un cierto paso salvaje y primitivo para el creador, un proceso que se apoya sobre una cultura absolutamente necesaria [...]. Cuando se habla de cine letrista, a lo que aludimos es a la creación propia del movimiento letrista que tiene lugar en el interior del cine. De hecho, esta creación no se llama letrista, se llama como la hemos denominado nosotros, cines cinceladores y discrepantes. Cincelador, porque creemos que todo arte tiene dos periodos, uno que apodamos amplique [sic]³⁰³, que sigue a la creación de su materia hasta llegar a un periodo clásico, y a continuación, un periodo cincelado, donde el arte vuelve sobre sí mismo y comienza a reflexionar sobre sus propias matrices [...]³⁰⁴.

Se atisba en el activismo de Lemaître, en sus manifiestos, en sus artículos periodísticos, en su intrigante trabajo estético, el mismo compromiso social que contiene el germen del situacionismo que surge a finales de los cincuenta, drástico en su posicionamiento ante la sociedad de consumo y los medios de comunicación como *fábricas de valores culturales*.

³⁰² Kaira M. Cabañas, *Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde* (Chicago and London: Chicago University Press, 2014), 47.

³⁰³ Con este término se refiere Lemaître a un periodo donde el arte se atiborra de temas, de estilos, de tendencias y convenciones.

³⁰⁴ M. Lemaître entrevistado por Le Monde Libertaire, “Où en est le mouvement lettriste? Entretien avec Maurice Lemaître”, *Le Monde Libertaire*, núm. 94 (Octubre 1963). Disponible en: <<https://www.monde-libertaire.fr/?page=archives&numarchive=14744>>

La hoja de ruta se afianza en el manifiesto *La société du spectacle* (Guy Debord, 1967), y si cabe con mayor enjundia en los ensayos “Mode d’emploi du détournement [Métodos de tergiversación]” (G. Debord y Gil J. Wolman, 1956) y “The use of Stolen Films [El uso de películas robadas]” (G. Debord, 1989). En estas publicaciones se hallan los principales presupuestos ideológicos para un détournement que quiere, más que ninguna otra cosa según Debord y Wolman: “chocar frontalmente con todas las convenciones legales y sociales”³⁰⁵.

Del letrismo y el situacionismo interesa el advenimiento de una contestación seriamente expuesta a la problemática social, pero aquí, en esta investigación, preferimos reclinarnos en otro de sus lados inseparables, el de resistencia estética, el que se opone a los valores culturales existentes, el que rejuvenece la grandeza del arte, el que brilla como vanguardia en el rehacer artístico que entraña el cine de apropiación en sus tácticas deconstructivas. Y es que, en cierto modo, el situacionismo prosigue por la senda letrista adentrándose de forma todavía más insidiosa en el comentario de contenidos mediáticos cuando se asiste al collage y el *ready-made* para confrontar y desviar con parodia. La parodia —el giro semántico, la caricatura, el simulacro mismamente—, la introducen los situacionistas dándole una dirección que es plenamente consciente de su efecto *desprogramador*. Pero este efecto, a menudo confuso y desorientador, no busca todas las veces desnaturalizar la obra sobre la que percute. Puede remitir a un espacio de influencia más amplio, avivar dilemas y mover conciencia: insuflar percepción nueva de lo representado. ¿Tomando lo mejor de Hollywood? ¿Por qué no? En *La société du spectacle*, en la escena que Debord recupera de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), un irritado Sterling Hayden le reprocha a Joan Crawford: “¿A cuántos hombres has olvidado?”. La respuesta de Crawford es insuperable. La respeta Debord dejando intacta cada palabra: “A tantos como tú mujeres, ¿recuerdas?”. Y corta Debord ahí mismo. Así es como el cine, en tanto espectáculo, en tanto cultura alienante de vida real se convierte, en opinión de Debord, en “el fundamento y la verdad tanto del arte como de la filosofía”. Dicho esto, a continuación de la escena comentada, Debord puntúa la esencia del rol indomable de las mujeres de *Johnny Guitar*. Esas mujeres son el reflejo general de una sociedad machista, evidentemente, y ese pronunciamiento de una identidad subyugada es el que defiende Crawford, Ray y Debord.

³⁰⁵ Guy Debord y Gil J. Wolman, “Mode d’emploi du détournement”, *Les levres neuves*, núm. 8 (Mayo 1956). Disponible en: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debord.html>>

El desvío de contexto no desgasta la película de Ray. Al contrario, Debord la revitaliza para incluirla en otro enunciado: la utiliza para señalar el funcionamiento de las relaciones sociales implícitas en un texto cinematográfico; plantearse la autenticidad de esas relaciones en un discurso; y con pedazos del mismo, encontrar la posibilidad con que moldear otra representación. El alegato de los situacionistas se resuelve sedicioso cuando expone que “la mayoría de las películas no merecen otra cosa que ser cortadas para componer otros trabajos”³⁰⁶. Pero cortarlas no es sinónimo de anulación. Afirma Debord sobre la concepción de la película *La société du spectacle* que:

[...] los films (de ficción) desviados por mí no son usados como ilustraciones críticas de un arte de la sociedad espectacular (en contraste a los documentales y noticieros, por ejemplo). Por el contrario, estos films de ficción robados, externos a mi película pero incorporados a ella, son usados, sin importar cuál hayan podido ser sus significados originales, para representar la rectificación de la «inversión artística de la vida». El espectáculo ha deportado a la vida real detrás de la pantalla. He tratado de «expropiar a los expropiadores». *Johnny Guitar* evoca memorias reales de amor, *Shanghai Gesture* otras atmósferas audaces, *For Whom the Bell Tolls* la revolución derrotada. La secuencia de *Rio Grande* intenta evocar acción histórica y reflexión en general. *Mr. Arkadin* es incorporada primeramente para evocar a Polonia, pero luego insinúa vida auténtica, vida como debería ser. Los films rusos de alguna manera también evocan a la revolución. Los films norteamericanos sobre la Guerra Civil y Custer tienen pretenden evocar todas las luchas de clases del siglo diecinueve, e incluso su futuro potencial³⁰⁷.

Un encuentro con otro ejemplo notable lo proporciona *La dialectique peut-elle casser des briques?* (René Viénet, 1973). Superlativamente influida por el cine letrista y punta de lanza de las teorías de Debord, Wolman y Vaneigem, *La dialectique* es seguramente la obra cinematográfica más representativa del détournement francés. Para nosotros lo es cuando trasforma el sentido de una película del subgénero de cine de artes marciales³⁰⁸ con la sustitución de la banda sonora por un doblaje antagónico al de su primera versión. Mediante el détournement, los diálogos redactados por Viénet traban un acto de sabotaje,

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ G. Debord, “The use of Stolen Films”, en *Complete Cinematic Works: Scripts, Stills, Documents* (Oakland: AK Press, 2003 [1989]), 222-223.

³⁰⁸ Se trata del film *Kung Fu Fighting* (唐手跆拳道, Tu Guangqi, 1972).

apelan al combate entre proletariado y burocracia, entretejen con porfías revolucionarias una crítica soterrada sobre la vacuidad y complacencia del cine asiático que se resigna a ser simulacro del cine de acción norteamericano. En términos formales, esta revocación narrativa exhorta una toma de distancia brechtiana, lo que puede ser igualmente explicado como una observación consciente del objeto contemplado que transforma en fermento político la imitación *kitsch* del universo fetichizado de Hollywood.

Al igual que el letrismo, es evidente la importancia del situacionismo como puente entre las primeras vanguardias europeas y el desarrollo ulterior del cine de apropiación. El situacionismo, como aquél, ampara en su órbita disímiles estrategias de reconención artística con las que se pone en debate, tanto la autenticidad de la voz hegemónica de los medios audiovisuales, como la base formal y discursiva de los niveles textuales y sub-textuales del cine industrializado:

El dadaísmo y el surrealismo habían interrumpido y subvertido el lenguaje y las imágenes con los que trabajan, invocando un mundo de significados más amplio que ponía en entredicho los arreglos convencionales de la realidad. Y en su cuestionamiento de la inevitabilidad y la inmutabilidad del espectáculo, los situacionistas prosiguieron ese intento [...] Tomaron las palabras, los significados, las teorías y las experiencias del espectáculo, y los situaron en el contexto opuesto³⁰⁹.

Letrismo y situacionismo convienen en muchos modos de realización práctica con la prosecución deconstructiva de textos fílmicos. Son proyectos determinados en observar las políticas de representación en sus estructuras de significación para, desde una actividad imaginativa que se disloca de una realidad aparente, encontrar posibilidades nuevas de comprensión cultural, de discrepancias de identidad, de resignificación, de desvelamiento, de ofrecer expresión distinta de aquello que se recibe en retrospectiva. Sirva otra cita para negar que exista parálisis de pensamiento en todos estos movimientos:

Los situacionistas no eran en absoluto reacios a identificar propósitos y razones para escudriñar y subvertir las complejidades de la vida moderna. Y, a pesar de todos los peligros implícitos en el proyecto de transformar la totalidad de las relaciones sociales y discursivas, estaban convencidos de que cada gesto en el mundo tiende a las grandes

³⁰⁹ S. Plant, *El gesto más radical*, op. cit., 16.

intenciones de este tipo. Al final, las intensidades y singularidades que el postestructuralismo querían conservar no pueden concebirse aisladas de un propósito más amplio; las reconstrucciones son imposibles sin una intención, una búsqueda de significado, mejora, verdad y realidad. La ausencia de propósito y significado no puede defenderse como un fin en sí mismo: para cualquier acto de construcción, deconstrucción o simple destrucción siempre existe alguna razón³¹⁰.

En fin, todas estas propuestas buscan alternativas autónomas para expresarse. ¿Pero qué es una posibilidad? Una puerta abierta de par en par, ocasión para una oportunidad, albergar lectura nueva como la que trae consigo este cine de metraje encontrado sobre el que lanzamos luz y cuya práctica se fundamenta en la apropiación directa y la translocación semántica de películas de Hollywood. Como apoyo ilustrativo a esta aserción, resta decir que muchas de las producciones en las que se hace efectiva la presencia de un texto en otro han sido clasificadas como *obras abiertas*. Fue así como también graduó Umberto Eco su percepción de *Verifica incerta*³¹¹, collage cinemático realizado con planos y secuencias de películas comerciales fabricadas en su mayoría por los estudios de Hollywood. Es inútil contar las ocasiones en que sus autores describieron *Verifica incerta* como *acto deconstructivo*³¹² que yuxtapone metraje encontrado para poner en ridículo una multitud de clichés y estereotipos. Gestos afectados y dramatismos desmedidos, líneas de diálogo exageradamente inverosímiles, heroínas sometidas al dominio masculino, villanos y héroes de molde previsible, persecuciones que violan el *raccord* de dirección y orientación espacial, suspenses y rescates interrumpidos en el último suspiro... Son situaciones que puestas en colisión unas al lado de otras se anulan en significación. En consecuencia, el espectador percibe discontinuidad cuando se sienta ante un nuevo enunciado de artificios absurdos donde puede reconocerse la necesidad de sus discursos.

La ambigüedad discursiva que abriga las nuevas asociaciones visuales y sonoras de *Verifica incerta* propician eso mismo, el descubrimiento del esquematismo de los films de género de los que sustrae sus imágenes, la reconciliación con un mundo de relaciones

³¹⁰ *Ibidem*, 232.

³¹¹ U. Eco, *Gruppo 63: Il romanzo sperimentale* (Roma, L'Orma Editore, 2013), 72-73.

³¹² Para Alberto Grifi, *Verifica Incerta* es una venganza hacia el *show business* perpetrada con un lenguaje de la destrucción. Alberto Grifi en "Why We Tore Hollywood Apart, from a Basement" (libreto que acompaña al DVD de *Verifica Incerta*).

espectaculares, la exposición de conflictos éticos, la redefinición de unas políticas de representación que circunscriben condiciones de existencia.

En síntesis, la deconstrucción del metraje original que se emplea en *Verifica incerta*, su apropiación y relocalización en un nuevo enunciado, devuelve un *reflejo joyceano* que alumbra todas aquellas expresiones imaginadas a partir de pequeños vislumbres de una realidad ficcionada. Así es como nuevas significaciones prorrumpen de un montaje cruzado de distintas fuentes. ¿Las consecuencias? El reordenamiento de relaciones que se infieren de las imágenes y sonidos re-contextualizados: nuevos significados, nuevos sentidos, nuevas interpretaciones. De ello damos parte con el film de Baruchello y Grifi puesto que propone múltiples lecturas que solicitan la colaboración activa del espectador. ¿Para una contra-lectura? ¿Para una sutura final? *Verifica Incerta* prueba que una realidad relativa puede ser aprehendida en consonancia de interrelaciones y desde diferentes perspectivas, sea el espíritu de una época en el Dublín de comienzos del siglo XX, sea lo que perdura en el patrimonio filmico de Hollywood.

La nota de coyuntura que ofrece *Verifica Incerta* viene posibilitada por una ensamblaje que arremete contra la centralidad del mensaje de Hollywood. Y hay que aclararlo, pues hablamos de colisiones que transforman intenciones primordiales, que dan al traste con lo consignado en una primera instancia, que liberan las películas de un dominio y de una exclusividad cultural y de unas sedes de poder. Y aquí, de nuevo, se entra en litigio con las concepciones clásicas de autoría y de originalidad de la obra, ya que ni para Barthes ni para Derrida existe el mensaje ideal, al menos en la forma declarada del autor, pues su intención e implicancia en la construcción del discurso se ponen en duda al diseminarse en infinitas voces que para Eco “desplazan vistosamente el acento sobre la iniciativa del destinatario y sobre la irreductible ambigüedad del texto, de suerte que el texto se vuelve un puro estímulo para la deriva interpretativa”³¹³.

No es una deducción estéril. Estas estrategias deconstructivas, de usurpación, de interrupción, de falsificación, de *desterritorialización*, son las que congenian dentro del cine de metraje encontrado que busca subvertir los códigos de significación y la presunta univocidad del texto filmico de Hollywood. Al sentido y a la circularidad de imágenes

³¹³ U. Eco, *Los límites de la interpretación* (Barcelona: Penguin Random House, 2016 [1990]), 40.

recursivas, se le inflige torsión. Es solo entonces, cuando una presumible objetividad se tambalea en su contradicción, cuando se desmonta de su elaboración arbitraria y de su funcionamiento dentro de una convención, cuando finalmente las imágenes pasan a formar parte de “un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original”³¹⁴.

³¹⁴ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, op. cit., 69.

5. Montaje y desmontaje de la imagen encontrada: Un sentido amplio para la (de)construcción de sentidos.

Como bumerán que retorna de lo alto regresamos al punto de partida para justificar un término base consistente con un cine de apropiación que se aprovecha de materiales de otros, con un cine que toma de prestado, que desmonta y remonta, que reescribe y trasiega hacia nuevos sentidos imágenes que no le pertenecen en propiedad, sino en provecho de un patrimonio; de bienes de la cultura y fuentes de experiencia que son. La finalidad era, y sigue siendo, optar por un concepto a congraciarse con el grueso de una bibliografía que copiosamente recurre a su uso. Además se dijo con anterioridad que este era un remango pragmático, por ello se escogió *cine de metraje encontrado* como asidero moldeado en voces expertas que se explayan en la materia. Eso sí, tan importante es reconocerle un acarreo histórico con las primeras vanguardias como darle exposición dentro de un corpus de muchos criterios pues el árbol del conocimiento lo mismo se beneficia de podas que de injertos. Yann Beauvais, William C. Wees, Paul Arthur, Nicole Brenez, Noël Carroll y Tom Gunning fulguran entre los académicos y cineastas que le dan valor al término, lícito para referir prácticas que parecen labrar sus inicios en la segunda década del siglo XX, y por supuesto, armonizable con todas sus versiones analógicas y digitales de remezcla en formato de video. Estas y otras apreciaciones y teorías han contribuido a consolidar el estudio del cine de metraje encontrado, a distinguir su relieve y a dimensionarlo dentro de la filmología, pero también a fomentar un debate donde caben otros sobrenombres. Collage filmico, cine de apropiación, cine de archivo, cine de compilación, cine reciclado, cine de segunda mano, cine de montaje, ensayo audiovisual, *scratch video*, *video mash-up*, *super-cut*³¹⁵... Cualquiera puede designar la posibilidad de volver a representar. Ahora bien, solo comprendiendo las ascendencias se pueden asignar a estas prácticas unas características comunes, y solo entonces, a nuestro juicio, puede una nominación englobar lo representativo de procedimientos y desarrollos que entronquen con los principios del cine de metraje encontrado.

³¹⁵ *Mash-ups* y *super-cuts* son técnicas casi gemelas de apropiación y montaje de dos o más fuentes de video. A menudo se considera que una relación aparente entre los clips seleccionados define los super-cuts. Un buen exponente es la video-instalación *The Clock* (Christian Marclay, 2010). Esta obra se presenta en un bucle de 24 horas de duración que agrupa planos donde se muestran relojes o cualquier otra alusión visual o verbal al paso del tiempo.

Naturalmente, el cine de metraje encontrado definido con respecto a sus nacimientos sobrevive y muda en formas rejuvenecidas. Por esto se puede, sin tener que respetar una cronología estricta y sin recurrir al *érase una vez*, remontar los vestíbulos de lo dicho para recorrer otros pasillos y abrir otras ventanas. Por ahí puede entrar un aire renovador. Los *remixes* o remezclas de videos, por ejemplo. No son herejías pasajeras, más bien la prolongación de una tradición que tanto le debe a Nam June Paik³¹⁶ como a Duchamp, Cornell y Conner.

Los *scratch videos*, popularizados en los años ochenta en el Reino Unido por el talento despierto y provocativo de George Barber, Cerith Wyn Evans, Sandra Goldbacher, Kim Flitcroft, John Maybury, Isaac Julien y los colectivos Gorilla Tapes y The Duvet Brothers agitan, sin plegarse a ninguna tutela estética, un batido de estilos que nada desestima del piélagos de imágenes mediáticas. Más o menos intrincado, sutil o exhortativo, en el *scratch video* se da un desmantelamiento de lo que se acepta como decente y ajustado a lo sancionado por un sistema de representación dominante. En los *scratch videos* se fuerzan las jerarquías con una inversión de referentes morales, políticos y sociales. A resultas de ello, todo valor contraído se desplaza fuera de su dominio para proponer puntos de vista alternativos. ¿No se escucha aquí el estribillo de capítulos previos? Con esa reformulación general trabajan estos artistas influenciados por la cultura contigua que les toca próxima: por el comic, por la cadena de televisión por cable MTV y los primeros videos musicales, por la cultura de clubs, la música pop, rock, hip-hop, disco y punk. Favorecidos por el abaratamiento de aparatos de registro electrónico —VCR o videograbadoras en casete magnética— todos y cada uno de ellos tienen acceso a nuevas herramientas de captura y reproducción. Se reedita, se procesa, se interviene la imagen con sintetizadores, conmutadores, potenciómetros y deslizadores. Con mezcladores de pistas se incrusta una imagen en otra o se extrae una imagen de otra por transición o por fundido, por luminancia o por color (a esto último se le llama cromas). Se sobrescribe con gráficos. Se deforma, se procesa, se *hackea* imagen. Alegatos dinámicos y desobedientes, eso busca el *scratch video* cuando escarba en cualquier contenedor, en VHS o en BETACAM. ¿Pero

³¹⁶ Miembro de Fluxus y precursor del videoarte, Nam June Paik recurrió con frecuencia a la imagen encontrada. Ejemplos: *Beatles Electroniques* (1966-1999), intervención del film *A Hard Day's Night*; *Waiting for Commercials* (1966-1992), collage de cortes publicitarios emitidos por la televisión japonesa; *Guadalcanal Requiem* (1973), manipulación de metraje de archivo de la II Guerra Mundial.

en qué dirección corre esta versatilidad? Recreándose en la aspereza de lo real y en reacción a una política neoliberal de recorte social y rampante belicosidad³¹⁷, el scratch video destripa la imagen de noticiarios, discursos políticos, anuncios publicitarios y películas comerciales de Hollywood para transgredir géneros y códigos impuestos. Consigue así esta generación de creadores británicos mofarse de cánones estéticos, ir contracorriente, hostigar toda convención. Para que quede constancia, entre tanta órbita curvada el scratch video tiene un destino recto: purgar la representación institucionalizada donde hiere una imagen que adormece.

Dados los efectos y circunstancias arriba expuestos puede adivinarse que la esencia del video scratching no está afectada por restricciones de forma, y esa libertad es la que conecta para Rees, gracias a la caricatura y el montaje de contraste, con el cine metraje encontrado de Bruce Conner, Ivor Montagu (*Peace and Plenty*, 1939) y Zbigniew Rybczyński (*Steps*, 1987); a través de un cine de la transgresión, con Kenneth Anger, Jean Cocteau y Jean Genet; de Derek Jarman a The Smiths; y de los *cut-ups* literarios de William S. Burroughs, a lo esotérico de Genesis P-Orridge³¹⁸. Siendo así, casando todas estas valencias y bajo esas influencias, el scratch video recoge retórica para una nueva poética que produce desvío con un remontaje que cobra sentido al separarse del mundo:

[...] es la capacidad de separar y unir (como en el montaje) lo que se convierte en una forma de resistencia si te enseña no solo a vivir en discontinuidad, sino que te alienta a ello: a desapegarte de los recuerdos para experimentar una aventura, a utilizar película virgen o una página en blanco en la filmación, a emprender una escritura que posibilite un nuevo espacio para la conciencia³¹⁹.

Más todavía sobre las capacidades del video de creación. Puede constatarse el recurrente empleo de métodos deconstructivos en el gesto de desentrañar tópicos y convenciones. Puede citarse a Michael O'Pray, uno de los primeros en medir la longitud de la zancada británica respecto a las vanguardias cinematográficas, el cine de Hollywood, la televisión y la misma historia, breve pero productiva, del arte sobre soporte videográfico:

³¹⁷ Principalmente haciendo frente al thatcherismo y la administración de Ronald Reagan.

³¹⁸ A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-garde to Contemporary British Practice* (London: British Film Institute, 2007 [1999]), 96-97.

³¹⁹ T. Elsaesser, "Working at the Margins: Film as a Form of Intelligence", en *Harun Farocki: Working on the Sight Lines* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004), 105.

[...] el video nació bajo el dominio de un sistema de televisión comercial devoto del kitsch y del filisteísmo, lo que hoy en día se embellece con el apelativo «cultura popular» [...] En muchos aspectos, el primer movimiento británico que trabajaba con video estaba relacionado con el ala de cine de vanguardia de la London Film-makers' Co-operative donde predominaba el formalismo, el estructuralismo y el interés por la estética; la autorreferencialidad se consideraba esencial, constituía su postura ideológica³²⁰.

Hay que remontarse a 1984, año en que Mark Wilcox y Michael O'Pray co-programaron *Subverting Television*, exhibición a su vez dividida en tres partes: *Deconstruct*, *Scratch*, y *Alter Image*. Del primer programa puede destacarse *This Is a Television Receiver*, creado por David Hall en 1973. No utiliza metraje de archivo, pero no importa, destila una intención compartida por el resto de obras donde se cuestiona el lenguaje de control de los medios. Con este pequeño cortometraje se afana Hall en parodiar la autoridad de un presentador de informativos, sabotea su puesta en escena, ensucia la imagen con una degradación de la señal de video para deconstruir la narrativa oficialista de los telediarios. También, en la misma franja dedicada a la deconstrucción: *Calling the Shots*, pantomima que el propio Wilcox completa en 1984 a partir del film de Douglas Sirk *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, 1959). En esta composición mixta de metraje apropiado y nuevas filmaciones, lo encontrado en Sirk se ubica entremezclado con la recreación de una de sus escenas para, de esta forma, según Wilcox: “exponer progresivamente los artificios y los mecanismos de producción [...]”, y concluye: “La reconstrucción, entonces, se convierte en deconstrucción”³²¹.

La crítica directa a los medios es transportable a los scratch videos de la segunda sección de *Subverting Television* (*Scratch*), ya que parecida lógica se percibe en *Circus Logic*. En esta obra en particular, con una visión sardónica del mundo de la moda, Maybury desviste en 1984 la superficialidad y el lenguaje de persuasión de las estrategias publicitarias. Otro collage que descolla de *Scratch* es *War Machine* (*The Duvet Brothers*, 1984), montaje sincopado y de alto ritmo establecido con planos de nomás de un segundo de duración que hace chocar imágenes de guerra y destrucción con los gruñidos de Reagan parlotando de

³²⁰ Michael O'Pray, “Declarations of Independence: Shows, schisms & modernisms”, *Monthly Film Bulletin*, febrero 1988. Disponible en: [https://www.luxonline.org.uk/articles/declarations_of_independence\(1\).html](https://www.luxonline.org.uk/articles/declarations_of_independence(1).html)

³²¹ Mark Wilcox, “Subverting Television”, *Film and Video Umbrella*, 1984.

fondo. También, por la misma quebrada de compilación y remezcla, se lanzan Goldbacher y Flitcroft a realizar en 1984 *Night of a 1000 Eyes*, paradigmática del scratch video por ensamblar imágenes de televisión que enfrentadas, intervenidas y transformadas en su materialidad, se vuelven banales y pretenciosas.

Nos encaran, los scratch videos nos sitúan ante hábitos de consumo mediático, ante la imagen corporativa de los gobiernos y de la industria. Con la inversión de significado, con el desplazamiento de perspectiva, propician diagnóstico crítico a la vez que conceden un nuevo baile a las imágenes. ¿El más polémico? ¿El más entusiasta? ¿El más esclarecedor? Obviamente el que más se aligera de convenciones para reinventarse en posibilidades de representación. Pero si los scratch videos remiten a imágenes anteriores es porque están estirando la episteme de su propio lenguaje, el cinematográfico, el audiovisual, el que lleva siempre consigo la manipulación de lo real aplicada y prevaleciente en una retórica de traslación de ideas y temporalidades. Y si los scratch videos intervienen imágenes para transformar semántica, es para incorporar una visión que deriva y se desdobla de su referente. De ahí se infiere un efecto retorno, una conversación con lo apropiado que consiste en crear enunciados nuevos con un montaje de lo preexistente percibido en otro contexto.

En el montaje de lo encontrado en los medios masivos recae este penúltimo vaivén apropiacionista que descorre cerrojos, echa por tierra o por el contrario ofrece encomio póstumo. El desmontaje y remontaje de imagen trasplanta, cede sitio a otro discurso. Y de nuevo, con los scratch videos, estamos en puertas del montaje cinematográfico, decisivo para entender las formas que adopta el cine de metraje encontrado. Pero si el montaje en el cine nos transporta a la referencialidad de la imagen, no parece menos viable que el cine de metraje encontrado, por beber de lo viejo, por señalar a condiciones de producción y distribución, por rebasar el hecho filmico de una película concreta, por conectar y multiplicar sentidos, por oscilar entre tiempos y espacios de recepción distintos, se instala y activa, como ningún otro cine, en una autoconciencia intensa que crea y se recrea con todo esto. En este efecto retorno es donde arraiga la idiosincrasia de este montaje y con ese reflejo —unas veces a la vista, otras atenuado—, se problematiza y deconstruye una imagen, se mira en su anverso, se quiebra el marco que la encuadra, se despinta, se pule, se le da barniz nuevo. De esta manera artesanal se busca la innovación formal para con muy pocos medios y gran autonomía llevarse la imagen hacia otros recorridos, algo que,

por otra parte, hace del cine de metraje encontrado una técnica frecuente dentro del cine experimental y de vanguardia³²².

Hemos hablado del montaje en el anterior capítulo y en todos los lugares comentamos su implicancia. Obviamente es mucha, y sin embargo, ¿se trata únicamente de seleccionar y de recombinar en el proceso de edición? Nos preocupa cómo pensar, por un lado, el importante papel que juega la yuxtaposición textual de fuentes de origen diverso para crear significado por medio de asociaciones. Nos preocupa centrarnos también, no solo en la predisposición del montaje para construir narrativa lineal y causal, también en su cualidad evaluadora, digamos que seminal, para entender el montaje como arte de relacionar las cosas aunque sea de modo alegórico. Montaje de imágenes, montaje de relaciones: gracias a esa conjugación el cine de metraje encontrado conforma un espacio de momentos distintos en el recibimiento “entre los espectadores que comparan la vida en la película y la vida tal como es”³²³. Parece que sin montaje no hay discurso, ni concordancias, ni contradicciones, ni descubrimientos necesarios para crear significación donde antes no la hubo; tal vez porque los significantes permanecían olvidados — demasiado lejos en la memoria—, tal vez, quizá, por estar escondidos o por fuerza marginados. Con el *des-montaje* o remontaje aquí observado puede obrarse una táctica que cuestione por debajo de una superficie y a favor de una diferencia. Sin este enfatizado no puede haber desvelamiento, no pueden palparse nexos, no podemos intuir posibilidades que se descartaron en la concreción de un enunciado. Y más. Sin el montaje como sistema de mediación, sin su funcionalidad retroactiva —sea remontaje, sea desmontaje—, sin considerar eso tampoco puede ejercerse una deconstrucción que atienda las omisiones y diseminaciones que provienen de contextos previos, o de sentidos no presentes, o de

³²² MacDonald sostiene esto mismo, que “la práctica fílmica del «metraje encontrado» se ha convertido en la tendencia más dominante en el cine de vanguardia durante las últimas décadas”. S. MacDonald, “Algo viejo, algo nuevo: dos DVD de Gustav Deutsch”, *Found Footage Magazine* número 2 (2016): 156.

³²³ G. Deleuze, *La imagen-movimiento: Estudios sobre el cine I* (Barcelona-Buenos Aires-México D.F.: Paidós, 1984 [1983]), 65.

correlaciones discursivas, o de las encrucijadas que se generan en los diferentes tiempos y espacios de recepción.

En seleccionar las partes de un enunciado, en despegarlas de su origen para introducirlas en otro, en organizarlas y ponerlas en relación para que un sentido despierte: sin este montaje, pocos ejemplos destacan del cine de metraje encontrado. Pero en manipular, en tergiversar un imagen con posibilidad de transformarla, en mostrar lo no visible, en desplazar para abrir un intervalo en la distancia, en revelar cómo interactúan y cómo interactuamos con las jerarquías de significado, en desmontar códigos, en descubrir una exclusión, en no discriminar opciones, en traer alternativas a la conciencia: con esa plétora de funciones, el montaje es cosa diferente. El montaje ya no se define solo por articular un relato con una sucesión de imágenes³²⁴, y puesto que no todo pasa por cortar y pegar: “el montaje es algo más, algo que no se ha descubierto del todo”³²⁵.

Renovando este énfasis en el montaje, y considerándolo sustancial en la creación de la obra de metraje encontrado, el montaje/desmontaje se procura protagonismo en los artículos y trabajos editoriales de Eugeni Bonet. Es un binomio que se hace sentir en un *asociar/disociar* como arte de la variación donde disociar equivale a “desarmar, torcer el sentido de unas imágenes preexistentes y ajenas”³²⁶. Le añade igualmente Wees al montaje una predisposición a la crítica, connotación que lo emparenta con las vanguardias cuando propone el collage como el tipo de ensamblaje que libera “el mayor potencial para criticar, desafiar y posiblemente subvertir el poder de las imágenes producidas y distribuidas por los medios corporativos”³²⁷. Y porque una imagen no tiene la última palabra, el cineasta de metraje encontrado contribuye con el montaje a otra legibilidad de la imagen: hace visible su construcción, sus acoplamientos y sus interludios. En alianza

³²⁴ Con el simple encadenamiento de imagen se logra no obstante gran efecto gracias al ritmo con que se combina la naturaleza de lo seleccionado. Buen ejemplo es *Precious Images*, oscarizado cortometraje de 1986 donde Chuck Workman efectúa un compendio sintético de 470 cortes de películas del cine americano.

³²⁵ Godard sobre el montaje en *Histoire(s) du Cinéma*. Gavin Smith, “Interview: Jean-Luc Godard”, *Film Comment* (Marzo-Abril, 1996). Disponible en: <<https://www.filmcomment.com/article/jean-luc-godard-interview-nouvelle-vague-histoires-du-cinema-helas-pour-moi/>>

³²⁶ E. Bonet, “Desmontaje, apropiación y fuentes de archivo”. Disponible en: <<http://www.apologiantologia.net/db/?q=es/node/18176>>

³²⁷ W. C. Wees, *Recycled Images*, *op. cit.*, 33.

con el espectador, el montaje reaviva la imagen como un tizón ardiente, le devuelve la posibilidad de volver a ser mirada en sus fuegos apagados. Desenterrar intenciones, cambiar perspectivas, identificar ambigüedades, producir sentido desde la disidencia: representar otra vez. Todo esto es montaje también. En este capítulo destacamos su condición transformadora, algunos orígenes donde arraiga la translocación estratégica de archivos mediáticos, algunas ideas, un contexto práctico para ver desde dónde parte y cómo evoluciona el montaje de archivos filmicos.

El yunque dialéctico donde los planos adquieren lógica golpeando con sus contiguos, donde las imágenes resuenan con entonación afín, o por contra, donde las imágenes pervierten o contradicen el significado de aquellas entre las que se interpolan, como técnica cinematográfica conecta orgánicamente con las teorías del montaje desarrolladas por el cine soviético de vanguardia. Conviene recordar que esas teorías fueron anticipadas desde el autodidactismo más intuitivo por los montajes disyuntivos de George Méliès, Edwin S. Porter y D. W. Griffith, especialmente muy por lo avanzado en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) y en *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916). Como pináculos de la filmografía de Griffith, estas dos películas ofrecen buenas estampas de montaje paralelo de narraciones independientes en tiempo y espacio a partir de las cuales es posible inferir nexos dramáticos y reflexiones sobre la historia relatada en su conjunto. Qué se puede decir ya, que no suene a lugar común. Los tres cineastas aportan a sus contemporáneos nociones indefectibles para la conceptualización y universalización del montaje moderno. La asimilación de esta gramática fue igualmente rápida por lo que no se hace extraño comprobar que pronto el cine conquistase popularidad como objeto de fascinación y a renglón seguido de distracción y pasatiempo, que pronto se instaurasen referencias en sistemas estandarizados de producción, en métodos, estrategias y políticas de distribución y exhibición: los más efectivos para extraer beneficio pecuniario, para extender un germen ideológico, para conmocionar y seducir al público. Llegar a los orígenes del montaje de archivos lo vemos imperativo, y en ese anudamiento, la escuela soviética no puede tratarse con desdén cuando hace de brújula en el primer cine realizado con metraje de archivo. Lo repetimos. El cine soviético es de atención inexcusable.

Primordial por entregarse a una relectura del pasado empapada de dialéctica marxista: sutura teórica para un montaje revolvedor. Primordial por replegarse en un modelo de cinematografía estatizado y a su vez exigido por un programa cultural y educativo rematador de estándares, normas y restricciones que lo hermanan en muchos dogmas al cine de Hollywood. Cardinal también, el cine soviético, por ser lugar de tensiones, de iluminismos, de contestaciones, de encuentros entre vanguardias, de un cine de compilación que alcanzará mayor desarrollo cuando además de robustecer ideas de propaganda política, las ponga en entredicho.

Antes de nada, ¿con qué armazón se sostiene el cine soviético? Desde finales del XIX, tanto el cine americano como el europeo incorporaron en sus órbitas de distribución a la Rusia prerrevolucionaria haciendo de sus territorios un importante mercado para las compañías extranjeras. Pathé y Gaumont instalaron allí muchos de sus laboratorios y filiales favoreciendo una industria nacional que llegó a competir con producciones propias en un redoble de adaptaciones literarias (Pushkin, Turgenev, Gogol...), dramatizaciones de episodios históricos y la realización de noticiarios documentales entre los que se cuentan películas sobre la familia y entorno del zar³²⁸. Magnetizando con igual seducción al común de la gente que a la aristocracia, en veinte años el cine ruso se diseminó con un número inestimable de salas que se expandía a casi toda capital de provincia. Poco a poco el cine ruso fue superando la pubertad. El gran público estaba iniciado en su lenguaje, preparado para recibir los cambios que trajera cualquier vanguardia comprometida en defender sus intereses de clase para echar abajo un régimen opresivo: una vanguardia comprometida en representar y poner oídos a las angustias económicas de los más desfavorecidos. Los momentos convulsos por los que atravesaba el imperio de los Romanov inclinaron la balanza. Dicho sea esto con cierta superficialidad, ya que no es tarea fácil reducir a términos precisos el carrusel de huelgas y reivindicaciones sociales castigadas con suma violencia, los estrepitosos fracasos militares, las represiones antisemitas, las bancarrotas y escándalos que precipitaron el colapso de la dinastía de los zares en el debut del nuevo siglo. Volcánicas eran las premoniciones que Gorki ponía en boca de sus personajes: “y el pueblo se levantará...”³²⁹.

³²⁸ Fragmentos de estas últimas conformarían la base de *La caída de la dinastía Romanov*.

³²⁹ Maximo Gorki, *La madre* (Madrid: S.A. de Promoción y Ediciones, 1993 [1907]), 162.

Tras la Revolución de Octubre de 1917, los años que siguieron fueron testigos de una paulatina oposición a la importación de películas contrarrevolucionarias a la par que se descargaba una fuerte hostilidad hacia factorías subsidiarias de capital foráneo. Sabía Lenin que este era un sistema a revertir cuando buscaba transferir las industrias cinematográficas al comisariato del pueblo en agosto de 1919³³⁰. Puede deducirse que semejante decreto de estatificación no andaba en detrimento de un movimiento institucionalizado de propaganda y de censura, como los ha habido siempre arropados por un ideario de valores que se reafirman en las estructuras de poder de las que emanan. Cíclica en su exigencia moral e ideológica, la censura se había manifestado antes con la confiscación de películas y la clausura de salas por el aparato zarista que veía peligros públicos en lo que prefería reservarse para su deleite privado, o en su disimulada continuación, concisamente con las prohibiciones emitidas por el Gobierno Provisional que sobrevino a la abdicación de Nicolás II en marzo de 1917. Películas pornográficas, de denuncia social, antirreligiosas, en uno u otro periodo fueron sospechosas de azorar y abducir conciencias. No habrá que esperar mucho a que este proteccionismo con el que poder frenar la fuga de divisas y erradicar un sistema de producción vertical vaya predisponiendo una aversión cultural que se extenderá, con la censura soviética más estricta, hacia toda corriente que se desvíe de la ortodoxia socialista. El desenlace es bien conocido: la avenida de un modelo marcado por el cuño comunista. En un gesto similar de desaprobación, que no idéntico, se redactaron las proporciones de la nueva cinematografía soviética aborreciendo frontalmente todo soplo artístico antagonista a la revolución y la decencia del pueblo. Jay Leyda, gran glosador del cine ruso y soviético, repescó una resolución donde se condensa el espíritu proletario que se vivía momentos antes de la Revolución de Octubre:

Consideramos que el cine moderno, gran conquista técnica del genio humano, está ahora en manos de la burguesía y desarrolla una escuela de corrupción, crimen y decadencia moral. Junto con esto se presenta como el portador de las ideas de la clase dirigente con la intención de fortalecer las concepciones y moral burguesas entre el proletariado. Bajo las condiciones del poder genuino del pueblo, el cine puede convertirse en una verdadera y

³³⁰ Kracauer expone un caso similar en Alemania, de cómo la guerra beneficia el proteccionismo y favorece el florecimiento de una industria cinematográfica nacional. Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán* (Barcelona: Paidós, 1995 [1947]), 29-30.

potente arma para la ilustración de la clase trabajadora y las grandes masas del pueblo, y uno de los medios para liberarse del estrecho camino del arte burgués³³¹.

Lenin era consciente del alto nivel de analfabetismo que asolaba Rusia, razón de sobra para ver la fuerza propagadora del cinematógrafo como dispositivo de culturalización. Sin más dilación se quería regular y dar dirección a una industria cultural que valsara al ritmo de los vibrantes cambios por llegar. El bolchevismo emprendía con el cine un proyecto politizado de movilización pedagógica que se jactaba de aceptar en su seno, asistir y fomentar la cultura y el arte.

Se hace vital conceder algunos remarcos con respecto a los padres ideológicos del comunismo porque tampoco puede generalizarse sobre este punto. Puesto que no se conservan las tesis de Marx que traban crítica con la visión de Hegel sobre el arte, de los intercambios epistolares de Marx con Engels y de una montaña de aforismos recogida en *Manuscritos económicos y filosóficos* (K. Marx, 1944) se especuló una estética marxista dispar en su interpretación aunque siempre expuesta al materialismo dialéctico. Y es que en Marx conviven en trance dos posiciones apriorísticamente contradictorias. Por una parte, la que se resguarda bajo un umbral idealista y que piensa en obras de arte inspiradas en la naturaleza concebidas para un modelo ideal de sociedad con independencia de su desarrollo; al menos para Marx, ese era el espíritu estético-filosófico que irradiaba de la Grecia Clásica cuando se pregunta: “¿es posible Aquiles con la pólvora y el plomo? O, en general, ¿la Iliada es posible con la prensa gráfica y la rotativa?”³³². En otra ladera, para muchos opuesta, una convicción determinista donde se veía el arte intensamente ligado al progreso técnico y la evolución económica de la estructura social, en concordia con un sistema de producción específico, feudal o capitalista, y que conlleva freno, prohibiciones, alienabilidad. En síntesis, un arte que “depende enteramente de la demanda, la que, a su vez, depende de la división del trabajo y de las condiciones de la cultura de los hombres que de ello se derivan”³³³.

³³¹ J. Leyda, *Kino: Historia del cine ruso y soviético* (Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires, 1965 [1960]), 125.

³³² Karl Marx, *Contribución a la crítica de la economía política* (Berlín: Dietz Verlag, 1951 [1857]), 270.

³³³ K. Marx y Friedrich Engels, *La ideología alemana* (Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1974 [1846]), 469.

Desde una exégesis coherentemente concertada por Stefan Morawski, no son pocos los autores que señalan las preocupaciones de Marx hacia el papel coercitivo del Estado y la religión como estructuras de mediación que pervierten el talento individual del artista. A todo esto suman que la obra de arte en una sociedad estratificada, también de acuerdo con Marx, no debe observarse de forma autónoma por muy sublime que sea su sustancia, sino en relación a otros dinamismos culturales “predominantemente sociales, políticos, morales, religiosos o de carácter científico”³³⁴. En ningún caso se deduce un catecismo marxista con un programa axiomático de paradigmas estéticos a seguir y en cambio sí muchas suspicacias ante las limitaciones impuestas por una clase dominante (la burguesa, claro estaba para Marx) y un servilismo económico hacia lo que se considera no puede ser objeto de comercio. ¿De qué otras indeterminaciones surge si no el discurso de Brecht, tan alejado de lo apologético, tan afín a las posibilidades inventivas y enmendadoras de un arte implicado con la historia y las disrupciones sociales que en ella se dan? Desde luego Lenin se tomó hasta el paroxismo mucho de lo publicado por Marx y Engels para reforzar su expedición ideológica contra una burguesía a la que le endosaba la carga de hipotecar y mercantilizar las letras, las ciencias y las artes, de convertirlas en un negocio y ponerlas a los pies de sus intereses de clase. De todas las artes, el cine era la más importante para Lenin, efectivamente, pero lo quería en sumisión al Partido, bajo una disciplina que lo achataba en su cualidad de expresión imaginaria con la excusa de sacrificar la forma en favor del contenido.

Estamos comprobando que se dan muchos detalles en este periodo histórico para ver de dónde procede el cine de archivo más subversivo. Se dan pistas muy claras para con ellas comprender el contexto del que parte. Nos ha parecido útil recobrarlo en aproximación paralela hacia un cine de metraje encontrado que nace como oposición a un sistema de representación dominante. Puede conjeturarse por tanto, pensando en los inicios del cine soviético, que nos encontramos ante el diseño embrionario de unos estándares discursivos presos de un corporativismo estatal que actúa en defensa y en solidaridad a unas circunstancias ideológicas muy particulares. Con esos acatamientos actuaba el grueso del cine soviético: los nuevos órdenes estéticos debían correr en connivencia práctica con las

³³⁴ Stefan Morawski, *Marx & Engels on Literature & Art*, Lee Baxandall and Stefan Morawski (editors) (St. Louis: Telos Press, 1973), 8.

nuevas pulsiones políticas, tenían que tener un propósito social: “utilizar las películas de modo más amplio y sistemático en la propaganda de la producción”³³⁵.

La construcción de ese centro ideológico, el proceso de aprendizaje, de transformación, de rejuvenecimiento artístico conforme a las necesidades de los trabajadores, todo ello requería instrumentalizar el conocimiento profundo del progreso tecnológico y los medios de comunicación como Marx había llevado a término reflexionando sobre los principios de producción y organización industrial. Para culminar este proyecto didáctico era necesario fundar escuelas y talleres donde analizar la sintaxis del cine por lo que cabía aprovecharse de los railes por donde llegaba lo que Kuleshov llama *montaje americano*³³⁶, sobre todo del legado de Griffith, de cuya obra cinematográfica, en concreto *Intolerancia*, Lenin había quedado tan prendado. La consanguinidad con las ideas de Kuleshov y Griffith se hace patente cuando Pudovkin alude en sus escritos a un *montaje por relaciones* (por contraste, por paralelismo, por simbolismo, por simultaneidad, por leitmotiv o reiteración de temas)³³⁷. Eisenstein a su vez, que en sus inicios muestra desapego por la narrativa de ficción, confiesa su preferencia por un *montaje de choque* o de colisión de opuestos (cuantitativo, cualitativo, intenso, dinámico) que alcanzase mediante sus interrelaciones el más alto grado de unidad dialéctica con la realidad histórica. Incluso Vertov, de quien comentaremos sus desviaciones a la regla, proclama un *Cine-ojo* erigido sobre correlaciones visuales: “yuxtaponiendo y pegando mutuamente cualquier punto del universo en cualquier orden temporal”³³⁸.

Como se ha indicado, había islas y había orillas. Hubo salidas de la norma por parte de Pudovkin, Eisenstein y Vertov. En ellas no nos vamos a detener más de lo justo porque

³³⁵ V. I. Lenin, “Tesis acerca de la propaganda en el terreno de la producción”, en *Obras, Tomo XI* (Moscú: Progreso, 1973 [1928]), 112. Disponible en: <https://archive.org/stream/V.i.Lenin-ObrasEscogidas/V.i.Lenin-ObrasEscogidasTomoXI-1920-1921_djvu.txt>

³³⁶ Antes de llegar a Rusia las primeras bobinas de *Intolerancia*, el montaje acelerado, la alternancia de escenas o la yuxtaposición de diferentes líneas de acción fueron rápidamente absorbidas como técnicas de edición filmica. Fueron llevadas a su máxima expresividad teórica y práctica por los cineastas soviéticos. Esta deuda con el *montaje americano* se admite abiertamente en Lev Kuleshov, *Kuleshov on Film: Writings* (Berkeley: University of California Press, 1974).

³³⁷ V. I. Pudovkin, “On Film Technique”, en *Film Technique and Film Acting: The Cinema Writings of V. I. Pudovkin* (London: Vision Press, 1954 [1960]), 47-50.

³³⁸ Dziga Vertov, *El cine ojo* (Madrid: Fundamentos, 1973 [1960]), 99.

por motivos obvios caminamos hacia a un cine muy concreto realizado a partir del montaje de fragmentos de películas de Hollywood. Pero volvamos a la sintaxis del medio. Decíamos que el análisis llamaba al desmontaje, de modo que estudiando sus propiedades y funciones también se podía aprender del patrimonio cinematográfico para transformar el cine del presente. Conste que el joven Marx ya dispuso teorías bien bruñidas que empuñar, sólidos músculos para que el cine soviético transportara sobre sus hombros las ideas revolucionarias desde la praxis, porque “es en la práctica donde el hombre tiene que demostrar la verdad, es decir, la realidad y el poderío, la terrenidad de su pensamiento”³³⁹. Aparecían poco a poco, en el campo de la experimentación con imágenes encontradas, las infinitas posibilidades de creación que el montaje ofrece. Lev Kuleshov experimenta con la compaginación de elementos contrapuestos de aparente inconexión temática en demostraciones que incluían fragmentos de películas apropiadas, siempre al encuentro de concomitancias y disonancias como de los efectos que estas ejercen en la psique del espectador. Los hay quienes aventuran incluso que el *efecto Kuleshov* tiene atisbos de película de metraje encontrado³⁴⁰. Recordado este efecto por la recontextualización de un primer plano del actor Mozhukin entre imágenes adyacentes con las que su rostro entabla correspondencias emocionales, este sencillo ensamblaje puede calificarse como ejercicio de fragmentación técnica dirigido al análisis operacional de recursos a maximizar como antes “Taylor había aislado unidades de movimiento para el trabajador industrial”³⁴¹. Los aportes teórico-prácticos de Kuleshov son de un interés imponderable en este sentido. Sus pruebas, en tanto cosifican la interpretación del actor hacia una instancia de significación reductora de matices, y en tanto encarrillan la envergadura del proceso cinematográfico hacia un montaje pragmático y manipulador, se ensartan en un esquema técnico-productivo que trata de emular la eficiencia con l que Hollywood. De esta suerte el cine soviético pronto se adjudica los procedimientos del taylorismo para crecer como industria cultural, o mejor dicho, como cultura de espectro masivo que no surge de forma espontánea, sino más bien de la concentración de la economía y la racionalización de las capacidades de distribución. Como corporación estatal centralizada, el cine soviético supo

³³⁹ K. Marx, “Tesis sobre Feuerbach”, *Cuadernos Políticos*, número 10, (oct.-dic. 1976 [1845]).

Disponible en:

<<http://cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.10/CP.10.11.TesissobreFeurbach.pdf>>

³⁴⁰ T. Gunning, “Finding the Way: Films Found on a Scrap Heap”, *op. cit.*, 52.

³⁴¹ Stephen Prince and Wayne E. Hensley, “The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment”, *Cinema Journal*, vol. 31, núm. 2, (Winter 1992): 63.

adaptar sus estándares discursivos, ora beneficiados, ora perjudicados por un plan de edictos políticos y económicos, y pese a todo, evolucionando formalmente al recoger en su seno esos polos excéntricos que se dan en la historia del arte, esas experimentaciones, esas disidencias artísticas que aparecen y desaparecen, por así decirlo, inscribiéndose en la norma para seguidamente dividir desde dentro su uniformidad en mil y una metamorfosis estéticas.

Barruntado estos procesos de normalización donde aparecen y se borran individualidades, cabría decidir y desdecir la suerte del apelativo *industria* en la definición que le propone Adorno cuando reafirma el cine en un sistema en dependencia con la economía, esto es, el cine como industria cultural coactiva. Este inciso, para rehuir de otro de sus usos nocivos: el que niega y subestima la heterogeneidad de textos fílmicos dentro de un sistema industrializado de producción cinematográfica. Por consiguiente, extraer de aquí un silogismo parece sencillo. Por muy abrumadores que sean sus pautas dominantes, ni el cine de Hollywood ni el cine soviético se pueden entender como un todo homogéneo. Véase la recapitación del último Adorno. Aunque su visión del cine sigue encadenada al análisis económico, también defiende la existencia de fenómenos periféricos como las irregularidades que tan común es encontrar en el terreno de lo estético:

Si bien el cine, sector por excelencia de la industria cultural, el proceso de producción presenta similitudes con técnicas de operación en la división del trabajo así como en el uso de máquinas y la separación de los trabajadores de los medios de producción — expresado en el eterno conflicto entre el valor del artista dentro de la industria cultural y aquellos que la controlan— mantiene sin embargo otras formas individuales de producción.³⁴²

En fin, cerramos ahí el aparte. La cuestión a tratar ahora es otra. Discípulos de Kuleshov, Pudovkin y Eisenstein piensan el cine como espejo capaz de plasmar los acontecimientos en su complejidad dialéctica, y aunque no pueden esperarse las mismas sistematizaciones constructivistas de su mentor en el uso del montaje, tampoco las quebrantan radicalmente. Durante casi un década, las subordinaciones a la centralidad del montaje parecen continuar la misma línea directriz en la disección del tiempo diegético y la simplificación

³⁴² T. W. Adorno y Anson G. Rabinbach, “The Culture Industry Reconsidered”, *New German Critique*, No. 6, (Autumn, 1975): 14.

en la caracterización de los personajes cuyo gesto psicológico altas cumbres coronó la novela decimonónica. Considerábase que en el *ahora* postrevolucionario, detenerse en el gesto individual implicaba adentrarse peligrosamente en un cuadro de sentimientos profundos donde se entretiene la objetividad y la perspectiva se nubla entre extravíos de la pasión. Para el cine soviético, no hay individuos, solo colectividad, y en consecuencia el discurso filmico tiene que comunicar desde la razón dialéctica, eje alrededor del cual gira la rueda del tiempo, el montaje de la historia con mayúsculas: la revolución. En esto que las ideas revolucionarias debían justificarse en un relato sin deformaciones e imbricado en trasuntos exclusiva y puramente funcionales. Se esperaba que de aquellos elementos estructurales, de su juego dialéctico, se sostuvieran los discursos más objetivos poniendo realidades en relación y entrando en litigio con el tiempo. Estas teorías acunaban sin embargo un peligro latente. Si la expresión de este materialismo se resolviera en un tumulto de especulaciones, los esfuerzos ingresarían en una estilización (en sus desarrollos drásticos llegando a la abstracción) que el comunismo más prosaico declinaría de pleno por sentir que podía lo mismo alejar que alienar a un público no instruido: esa *mayoría* que se buscaba movilizar. Por esta razón insistimos que el montaje en el cine soviético ofrece un buen campo de estudio. Lo es para examinar el eterno forcejeo ontológico donde el cine se debate entre estar dentro y estar fuera del arte; entre una complejión institucionalizada y unas existencias autónomas; entre formas convencionales y formas nuevas que navegan por debajo o a la contra; entre su naturaleza realista (reproducción fidedigna que defenderá Vertov) y su condición esteticista valedora del entretenimiento. ¡Y cuántas urdimbres teóricas intentan deslindarlas! Nos parece una meta infructuosa porque no hay asepsia en la escritura de la imagen, porque la mediación es inexorable en su montaje, en su presentación y recepción, en su intermediación entre el hombre y el mundo. Todo posicionamiento de cámara, toda luz retocada, todo acto de reminiscencia y de conocimiento, construyen representación. Los ángulos, las escalas y las composiciones siempre quedan al balance del relato o la historia particularizada. Cuando los elementos del lenguaje cinematográfico son dispuestos de una forma y no de otra dentro del encuadre, cuando la percepción de los hechos representados se resigna a un montaje modificador del tiempo filmico, entonces, la manipulación existe; así que por mucha confianza que se depositara en el poder de la imagen como sustituto del lenguaje, habrá que suponer que dentro del proyecto de *imagen objetiva* también se estaba creando un nuevo léxico para el montaje. Y ese léxico nace tanto en compañía como escapando del primor dogmático que establece principios de funcionalidad.

Si el marxismo rodeaba con su pleamar dialéctica la isla de edición soviética, otro tanto ocurre con las ideas que aflúan desde el formalismo ruso. El contacto era más que directo. Los críticos de arte Shklovsky y Osip Brik no solo colaboraron en la composición de guiones con Kuleshov y Pudovkin: la atracción por la lingüística que rezumaban los análisis estructurales de sus escritos pasó a dominar la teoría cinematográfica naciente. Para estos autores, el discurso filmico estaba organizado a semejanza del poético; sobre una forma, sobre una estructura, sobre un lenguaje de signos combinados que había que examinar. Estas consignas respaldaban la emancipación de un cine político formalista pero paradójicamente, también de un cine detector de convenciones lingüísticas dirigido al desenmascaramiento, proceso desvelador sinónimo de una denuncia artística que era posible pronunciar desde la sátira como opción estilística, desde una agitación “como término positivo de estímulo, que incita tanto a la acción como al pensamiento”³⁴³. Así surgieron las primeras formas distintivas de la película político-revolucionaria: el *agitka* o *breve pieza de agitación*.

El nuevo proyecto cinematográfico ya estaba en marcha. El cine era (valga el usado símil) un tren revolucionario que no podía dejarse escapar, especialmente en plena guerra civil (1917-1923) entre el ejército rojo y las fuerzas contrarrevolucionarias auxiliadas por Francia, Inglaterra, Estados Unidos y Japón. Aquella batalla se libraba en el plano de unos acontecimientos y unas ideas que había que noticiar y difundir, por lo que apremiaba montar las realidades antagónicas que se estaban porfiando en ese mismo momento con celeridad, al ritmo cinemático de la única maquinaria que posibilitaba visualizarlas en movimiento. Lanzada primeramente en la producción de *agitkas* anticlericales y sátiras de denuncia social, la industria soviética se volcó en películas educativas y noticiarios documentales. Estas filmaciones pasaron a ser una prioridad nacional para los recién inaugurados Comités Cinematográficos encargados de registrar las campañas militares, promover el reclutamiento de tropas o exponer los abusos de los ejércitos litigantes en el frente de guerra y los territorios ocupados. Decididamente se buscaba fecundar un documental *de hechos* a imagen de una *literatura fakta*³⁴⁴, un cine renovador, fidedigno y

³⁴³ J. Leyda, *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, op. cit., 158.

³⁴⁴ Esta literatura es caja de resonancia de distintos convencimientos. Como literatura de las cosas, busca desapegarse de la ficción; como repudio del intervencionismo esteticista, confía en la

descriptivo que liberado de la dictadura del texto desterrase el melodrama de la forma documental. Transigía con estas premisas una reorientación cinematográfica encargada de documentar las transformaciones y avances del proletariado cuando Vertov condenaba en 1922 las *películas de ficción* “como una forma de entretenimiento ajena a las necesidades y anhelos de las nuevas audiencias soviéticas”³⁴⁵. Concuera con estas molduras, un cine de compilación realizado a partir de noticiarios preexistentes. Sin embargo, en su forma impugnadora, enseguida lo vemos, este cine de archivo crece impulsado por unas ideas contagiadas de remisión y retribución histórica que el mismo Vertov comienza a esbozar renuente de lo que se estaba convirtiendo en estándar de formas y uniformidad cultural.

El desencanto con la producción indiscriminada de noticiarios empujaría a Vertov y a otros camaradas a movilizarse ante el estancamiento temático y la baja calidad de las películas de actualidades, primero a través de los episodios Kino-Pravda (Cine-Verdad), y seguidamente con una re-conceptualización de formas que se transpolaría al programa filmico por entregas Kino-Eye. Ha de verse en este magma ardiente de nuevos acentos el proscenio disruptivo al que salta la montadora Esfir Shub, de quien Leyda recuerda sus tempranos experimentos burlescos con fragmentos de seriales norteamericanos³⁴⁶. *La caída de la dinastía Romanov* de Shub es el cénit al que llega el cine de compilación soviético en su versión más detractora. Esta película no se explica únicamente desde la economía de medios, tampoco la bombea la nostalgia de recordar una revolución que cumplía su décimo aniversario, más bien el deseo palpitante de execrar un régimen de representación fiscalizador de la verdad. ¿No es suficiente para acondicionar esta obra en la antesala del cine de metraje encontrado? ¿No presenta las mismas caras transformativas cuando ese mismo metraje del que se apropia, “en manos de un editor zarista (o proyectado sin cortes para el zar y su familia) diría algo completamente distinto”³⁴⁷? Shub vertebró una revisión de la historia que solo se alcanza con la subversión semántica de un acervo filmico. Anticipa, favorece Shub la relectura y desmontaje crítico de un sistema capitalizado por corporaciones privadas (tal es el caso de Hollywood). Con ello se reitera que *desmontar* películas de actualidades y *películas de ficción* implica intervenir desde la

supuesta neutralidad de la tecnología; como literatura sin géneros fijados, es proclive a la hibridación, a lo fragmentario, al montaje dialéctico de los materiales que pone en relación.

³⁴⁵ J. Leyda, *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, op. cit., 177.

³⁴⁶ J. Leyda, *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, op. cit., 23.

³⁴⁷ W. C. Wees, *Recycled Images*, op. cit., 43.

distancia reflexiva, lo que viene a ser conocerlas a fondo, tomar conciencia de las realidades que disfrazan, saber comprender las unas y las otras en sus contextos de formación antes de desmentirlas discutiendo sus contenidos y sus formas, pues “es a partir de dicho estudio y manipulación donde el arte del film de compilación puede crecer”³⁴⁸.

Montaje, desmontaje, remontaje. Cine sobre cine. Cine detrás del cine. ¿Dónde concurren si no, y dónde si no tienen colisión los aspectos expresados y no-expresados de la imagen? ¿Con qué intención y con quién entran en dialéctica? ¿Cómo fueron fijados los códigos en aquella imagen? ¿Cómo —otra vez cómo— son esos códigos analizados y reinterpretados en un nuevo enunciado? ¿Dónde —otra vez dónde— son apreciados esos *susurros*, esas *salidas de los textos* que le interesan tanto a Barthes? En la relectura reflexiva de la imagen, en el proceso que hace del cine un discurso de montaje. Pero este propósito, llevado a la recepción crítica en la creación artística, ya es otra cosa. Exige reconocer un orden en la estructuración de las ideas que desborda la yuxtaposición de unos elementos con otros hacia las posibilidades de construir sentido con todo lo demás. Todo lo demás son los elementos del lenguaje cinematográfico, las contaminaciones y diseminaciones a las que hace referencia Derrida, las posibilidades donde una “historia se desenvuelve hacia la conclusión fatal y nos lleva a preguntarnos por el diálogo de apertura”³⁴⁹. No puede ignorarse que justo en frente del sujeto hablante lo mismo que a sus lados o a sus espaldas, es donde comienza a montarse la significación. El destinatario, con quien se cuenta más o menos, recibe una idea y termina de darle forma en el discurso. Por razón lógica la escritura de un texto necesita de su lectura para ser discurso porque la lectura es un proceso de apreciación y subjetivación pertinente o impertinente, y esa lectura es interpretación, interacción comunicativa, otra escritura. En eso consiste *desmontar*: en reescribir, en participar del primer montaje comprendiendo cómo se ejerce aquél en la naturalización de un enunciado; en transformar un texto para hacerlo inteligible; en hacerlo hablar.

³⁴⁸ J. Leyda, *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film* (New York: Hill and Wang, 1964), 22.

³⁴⁹ H. Bloom, *Cómo leer y por qué* (Barcelona: Norma Editorial, 2004 [2000]), 122.

Repasemos ahora cierta literatura específica discutiendo el montaje con *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. William C. Wees, en esta relevante publicación de 1993 cuyo rango de exploración limitaba el sondeo al horizonte norteamericano, es uno de los primeros en escribir sobre cine de metraje encontrado. *Recycled Images* es imprescindible para apreciar rasgos esenciales y dedicarle a este cine, como conjunto de variopintas estrategias, un lugar propio dentro de los estudios filmicos³⁵⁰. Ese mérito de revisión temprana no se lo vamos a quitar. Su silueta todavía se cierne sobre investigaciones que le siguen, y a la vista están las útiles y numerosas reflexiones que hoy en día continúan obteniéndose de este libro y del resto de los ensayos publicados por Wees. Pero hay cosas con las que no podemos estar de acuerdo. Tocan un nervio central. Tienen que ver con lo básico, con el hecho de conceder nueva vida a la imagen reciclada a través de un descubrimiento *casual pero buscado*, con transformarla y darle sentido nuevo, con ofrecer al espectador la posibilidad de completarle significado en un espacio y en un tiempo de recepción distintos. Si este trasplante semántico es la condición cohesiva del cine de metraje encontrado, ¿por qué enredarse?

En *Recycled Images* Wees realizaba una división tripartita de las variadas formas con que los cineastas reciclan metraje encontrado. Le dedicaba a ello todo un capítulo. Sin embargo, antes de llegar a ese punto de ebullición se manifiesta ya un mancha, ya un criterio, que emborrona la perspectiva. Algo que no compartimos, esa inquietud suya por separar y clasificar. Por ejemplo, cuando nombra *Perfect Film* (Ken Jacobs, 1986), *Perfect Video* (Jackie Goss y Brian Goldberg, 1989) y *Works and Days* (Hollis Frampton, 1967). A estas obras las lleva Wees al frente de prácticas que consisten en apropiarse de material audiovisual sin editarlo, en tomar para sí la imagen preexistente para desplazarla de su primer sentido. En opinión de Wees, son pruebas donde el montaje no se hace efectivo que invitan a ver imágenes recicladas en un contexto de exhibición diferente exponiéndolas así “a lecturas más críticas [...] respecto aquellas que sus creadores

³⁵⁰ *Recycled Images* se presenta tras dos publicaciones que dieron supervivencia a jornadas y festivales de cine celebrados en Suiza y en España: *Found Footage Film*, editado por Cecilia Hausheer y Christoph Settele (Lucerna: VIPER/Zyklop Verlag, 1992), y la compilación de ensayos impulsada por Eugeni Bonet en *Desmontaje: Film, Video/Apropiación, Reciclaje* (Valencia: IVAM, 1993).

quisieron darles originariamente y sus primeros públicos probablemente produjeron”³⁵¹. He ahí la índole interna del cine de metraje encontrado, ahí enfrente, bien extractada aunque entorpecida por lo que llama *no-intervención*. Pero la cursiva la vemos necesaria, más de lo que significa para Wees, ya que por buena razón ha comentado y ubicado los perfect films dentro del cine de metraje encontrado. La cuestión que nos deja estupefactos es que en estas obras —en los perfect films dice Wees— la transformación no es física, no afecta al montaje ni construye forma: no “comunica una intención individual consciente”³⁵². ¿De verdad? Habrá que definir esa *no-intervención*. ¿Una responsabilidad? ¿Una posición? Será más bien aquello que rima con la decisión consciente que adopta y defiende Duchamp de “mantenerse fuera de toda manifestación artística”³⁵³, es decir, elegir también, además de dónde situarse como autor, dónde colocar las cosas en el lienzo, porque no lo olvidemos, se trata siempre de escoger bien las piezas: el primer paso del montaje para Wees, y no es casualidad ni paradoja que llegue a esto³⁵⁴.

Pero prosigamos sobre el particular. Duchamp convierte un objeto mundano en una obra de arte al instalarlo en la galería o en el museo. Algo parecido puede aplicarse a Jacobs, quien recupera descartes de un noticiario televisivo de 1965 para mostrarlos sin manipular al espectador como si de una película redimida se tratara. De la nada, de la defenestración a la pantalla, y de ahí al mundo. Lo que *por casualidad* encuentra Jacobs en *Perfect Film* no son descartes cualquiera, y con cualquier cosa no se conforma Jacobs. Son reacciones al asesinato de Malcolm X: testigos oculares, declaraciones de un jefe de policía, gente sencilla reunida en las calles, planos documentales que ponen oído al evento. En epítome, una crónica *post mortem* tirada a la basura, que es allí donde asegura haberla localizado Jacobs. Todos esos planos fueron desestimados del pase final para la televisión. ¿Por qué motivo, si deliberado, se silenciaron? Y a qué viene eso de querer devolverles vida y un lugar en la historia, porque ese es, y no otro, el logro que de semejante *remontaje* resulta: un reconocimiento, recuperar una turbación ante el acontecimiento, indicios vivos, querer saber más. Caramba, eso es intencionalidad.

³⁵¹ W. C. Wees, *Recycled Images, op. cit.*, 7-8

³⁵² *Ibidem*, 6.

³⁵³ Marcel Duchamp, “Carta a Katherine Dreier, 5 de noviembre de 1928”, en *Cartas sobre arte (1916-1956)*. (Barcelona: Elba, 2010 [1928]), 21.

³⁵⁴ W. C. Wees, *Recycled Images, op. cit.*, 53.

Con estos materiales en la mano, la *no-intervención* de Jacobs es una decisión formal, consciente, premeditada, comoquiera intencional. Esa opinión la mantenemos firme ya que dejando esas tomas intactas en su configuración inicial (la condición que preserva Jacobs) se consigue disminuir la mediación del artista en la construcción del mensaje, acortar la sombra que un autor ejerce sobre la lectura de aquello que comunica, lo cual, por otro lado, está en armonía con el tema tratado. Pero también puede reflexionarse sobre más cosas. Sobre la memoria efímera y perecedera puede meditar, sobre la dificultad de recordar un momento traumático y cómo hacer de esos desechos una restitución política y social. En suma, este remontaje es el rescate de una eliminación planeada ya que “*Perfect Film* revela algunas cosas que los responsables nunca pretendieron revelar”³⁵⁵. Y no se trata de descubrir una significación profunda. Para qué queremos el psicoanálisis aquí cuando salta a la vista y saltan por los aires los motivos que hicieron de esos planos un material que se le atragantaba al F.B.I. Los apartaron. Aquellas imágenes y aquellas entrevistas filmadas eran, ahora lo sabemos, inapropiadas para enmascarar un sistema de represión racial decidido a seguir siéndolo. Compruébese más de una docena de veces que todos esos cortes, este metraje, si Jacobs lo ha dejado tal cual, es para que la misma imagen recobre el sentido perdido y hable por sí misma en correlación a una problemática profunda: para que el espectador la termine de significar. Y para eso se prescinde aquí de la edición (que no de montaje), de esa técnica que André Bazin ligaba con la manipulación moralizadora en que podía derivar el montaje. Jacobs juega con eso, con el “intencionado «señalamiento de las cosas» que evita nos apartemos del camino correcto”³⁵⁶.

El *desmontaje* de las condiciones de significación, en los perfect films, transforma intenciones y modifica situaciones de recepción. Se somete el primer discurso a un proceso de recontextualización que posibilita otro uso, en otras palabras: *reciclar*. Que la intervención se haya reducido al mínimo, que Jacobs, preocupado por dejar abiertos los sentidos de sus obras y por no monopolizar la mirada, que trate así de disimular en *Perfect Film* su control sobre el proceso creativo, y que, persiguiendo estos objetivos, haya reiterado que la película encontrada sin necesidad de manipularla ya revela su forma

³⁵⁵ T. Gunning, “The Paradoxes of the Cinema of Ken Jacobs”, en *Films That Tell Time: A Ken Jacobs retrospective* (New York: Museum of the Moving Image, 1989). Disponible en: <<http://www.movingimagesource.us/articles/films-that-tell-time-20090206>>

³⁵⁶ Ken Jacobs, “Program Notes”, en *Films That Tell Time*, *op. cit.* 19.

inconsciente o semi-inconsciente...³⁵⁷; pues bien, con esas afirmaciones, ¿se puede inferir la inexistencia de una intención aun exigua y modesta? ¿De qué otro modo se hubieran expuesto a la crítica todos esos materiales desahuciados? Porque sobresaliente es la decisión brillante que lleva al cineasta, primero, *a elegir antes de nada*, después, a tener el convencimiento de dejar el metraje inalterado para darle significado disociado del antiguo y surtirle de espacio de exhibición diferente. Esta acción consciente, cinética, política, articuladora de nueva trayectoria estética e ideológica, es la que interviene y transforma el discurso, la que otorga manifestación externa con un “nuevo valor estético que solo se hace presente porque Jacobs dejó el metraje intacto”³⁵⁸.

Hemos jugado un poco sucio pero venía al caso. Con esta cita de arriba describe Wees otro de los perfect films de Jacobs, *Urban Peasants*, realizado en 1975 a partir de películas domésticas recibidas de un familiar. Y además de *Urban Peasants*, en *Recycled Images* se habla también de *Work and Days*, donde Hollis Frampton saca de contexto —de una tienda de segunda mano en realidad— una película de comienzos de siglo para, con solo ponerle título nuevo: “alentar a los espectadores a tomar conciencia sobre la conducta y la ritualidad en el aparente trabajo corriente de dos jardineros anónimos”³⁵⁹. Luego, son desplazamientos idénticos, gestos paralelos los que vemos en todos estos ejemplos de perfect films. Con estas nuevas entonaciones, con ese nuevo montaje de ideas se le da al metraje encontrado otra escritura y con ello otra lectura. Por consiguiente, no hay espacio para la duda. Son la estampa misma de unos ready-mades incontestables, y como tales, el “intento de sacar una conclusión o una consecuencia”³⁶⁰.

Pero continuemos. En *Recycled Images*, la composición que se hace del cine de metraje encontrado es la siguiente. Al fondo, algo que todo lo cubre: el desplazamiento de significados y sentidos en la reutilización de imágenes apropiadas así como la revisión de códigos —crucial en la fenomenología de estos cines para Wees—. De ese paisaje de migraciones semánticas se destaca un gran espectro de prácticas que trabajan con imágenes recicladas donde el montaje marca la pauta y tiene supremacía (intuimos que se

³⁵⁷ Todo esto, por boca de Gunning o de Jacobs en: Tom Gunning, “The paradoxes of the cinema of Ken Jacobs”, *op. cit.*

³⁵⁸ W. C. Wees, *Recycled Images*, *op. cit.*, 6.

³⁵⁹ *Ibidem*, 6.

³⁶⁰ Marcel Duchamp entrevistado por James Johnson Sweeney en *Escritos: Duchamp du Signe*, *op. cit.*, 159.

refiere a la edición en sí). Ahora, atendiendo el montaje, este cuerpo impreciso lo divide Wees en tres categorías. En un costado los *perfect films*, es decir, al extremo de una posición central donde estarían las *películas de montaje* a las que Wees da preeminencia. En el otro flanco, imágenes recicladas que fueron alteradas en su superficie material. Estas últimas intervenciones —*matéricas* de acuerdo con Wees— se producirían mediante el rayado, el raspado, el coloreado, etc.. Las denomina “una suerte de palimpsesto creado por las borraduras y las adiciones del cineasta”³⁶¹. Entendemos que toda esa distribución de intensidades creativas, todo ese espectro amplio de tres categorías, es el cine de metraje encontrado para Wees: los *perfect films* realizados por Jacobs, Goldberg, Goss y Frampton; las películas de montaje —se menciona *Report* de Conner³⁶² como ejemplo contrapuesto a *Perfect Film* de Jacobs—; y finalmente, *Trade Tattoo* (Len Lye, 1937), *Waterfall* (Abigail Child, 1967) y *Runs Good* (Pat O’Neill, 1971), o sea, un cine de alteración donde se combinan técnicas como la animación, la reimpresión óptica o el rotoscopiado.

Fácil es prever que las películas de montaje, si son colocadas en un lugar central, es porque se les da orden predominante o porque se les considera las más efectivas para “exponer las implicaciones sociales y políticas del metraje encontrado”³⁶³. ¿Pero cómo define Wees el montaje al que equipara con la técnica del collage, al que hace promovedor de un valor absoluto, al que confunde con la edición? Aunque no hay una relajación en la definición del montaje, esta se halla demasiado dispersa. A lo largo de *Recycled Images* se dice que el montaje es aquello que produce significado en la recepción: relaciones, mirada crítica. Pero añadimos que en el cine hay que contar con el aporte externo de otros significantes imaginarios que trascienden con el sonido la banda de imágenes, que dimanen de la regiduría de los silencios, de los movimientos de cámara, los ángulos, los encuadres, la composición, los gestos de los actantes, la luz, el color, la transformación del tiempo, la transfiguración del espacio, los fueros de campo, y por extensión, de aquello que procede de lo inapresable, de lo que se palpa fuera de la forma y se respira en una atmósfera y se escucha en un tono o en una nota discordante. Llegamos a la conclusión que llega Mitry y es que, “si bien es verdad que el «montaje» es uno de los

³⁶¹ *Ibidem*, 26.

³⁶² En *Report*, realizado en 1967, Conner edita archivos de la cobertura televisiva del magnicidio de J.F. Kennedy para delatar el sinsentido de los medios de comunicación.

³⁶³ W. C. Wees, *Recycled Images*, *op. cit.*, 4

factores esenciales de la expresión filmica, no es el único. A lo sumo, no es más que una forma, un elemento de lenguaje y de estructura, y no la condición de ese lenguaje³⁶⁴.

¿Sirve entonces el montaje para clasificar películas y establecer grados de valor? ¿Por qué Wees, del cine de metraje encontrado, quiere destacar los films de montaje? Y con estos últimos, ¿qué hace con ellos? Lo soluciona pronto. De la primera partición ya comentada se pasa a una segunda subdivisión donde también hay diferentes dignidades para los films de montaje. Se explica Wees con una gráfica dedicada a tres subcategorías jalonadas por tres niveles de actuación en el montaje de imágenes encontradas: *compilación*, *collage* y *apropiación*. Aquí el collage tiene prioridad. Las posibilidades que depara para la confrontación son mayores, asegura Wees, ya que el collage está estrechamente ligado al modernismo y al cine de vanguardia por su capacidad deconstructiva. La cuestión es que esta taxonomía, igual que la otra, le hace a Wees vulnerable a la crítica. No se entiende con qué objeto se quieren esquematizar las cosas con tanta jerarquía. Por si fuera poco las explicaciones son en extremo confusas. Lo que en un lugar se dice para afirmar una idea no se sostiene en los ejemplos propuestos, o al revés. Veamos si acaso *La caída de la dinastía Romanov*, para Wees, ejemplar de los films de compilación. Pero bueno, ¿no cambia diametralmente Esfir Shub el sentido de las imágenes de las que se apropia? ¿No se apropia de la representación dogmática que una ideología previamente alumbró desde la tiranía? La apropiación, la compilación y el posterior remontaje crítico de documentos filmicos pertenecientes al entorno familiar del zar Nicolás II (del periodo ruso prerrevolucionario concretamente), el montaje de esos fragmentos entonces, solo tiene un fin para Shub que además Wees debe conocer cuál es: confrontar, intervenir *de arriba abajo*, en los sentidos literales y figurados, todo un orden ideológico y toda pretensión de legibilidad de que esas imágenes eran depositarias (en origen). Ante los ojos: en Shub, lo visto en Montañez Ortiz: una usurpación de la autoridad, una interrupción de la historia, la deconstrucción de códigos y condiciones de significación por medio de la expropiación y la subversión.

Con respecto a la subcategoría de los films de montaje rotulada como *apropiación*. Si se sigue haciendo referencia al montaje de imágenes recicladas, a imágenes que Wees no se cansa de repetir que fueron filmadas por otros (mayoritariamente, pues hay quien, como

³⁶⁴ Jean Mitry, *Estética y psicología del cine* (Madrid: Siglo XXI, 1986 [1963]), 3.

Brenez, también reconoce en la *autosíntesis* o en el *montaje endógeno* una actividad remarcable del cine reciclado³⁶⁵); pues bien, si como paso inmediato a la apropiación está la recontextualización y conversión semántica, si estos movimientos son todos episteme del cine de metraje encontrado, ¿por qué esa acritud hacia el primer gesto que es la apropiación? Afirma Wees que las películas de apropiación carecen de sentido crítico, que son condescendientes hacia la imagen producida por los medios de comunicación: “que aceptan, que se ponen al mismo nivel, que homogenizan”³⁶⁶. En resumen, que son obras que les falta algo. Si esto es así, tiene razón Wees cuando advierte que son incapaces de igualar lo que consigue el collage, esto es, deconstruir, o más específicamente, transformar, arrogarse la posibilidad de “subvertir el poder de las imágenes producidas por, y distribuidas a través de los medios corporativos”³⁶⁷. Ahora bien, ¿es acertado utilizar esa condición sustancial compartida en lo demás, para con ese nombre señalar lo inane de lo que Wees denomina *apropiaciones postmodernistas de metraje encontrado*? Estamos ante un cajón de sastre. Ahí se abandona a su suerte el arte apropiacionista contemporáneo; allí se infravalora, en la generalización y con el etiquetado postmoderno, toda apropiación que no se ejerce como gesto crítico para un discurso de práctica social enfrentado a un sistema de representación dominante. ¿Pero, y si el gesto apropiacionista por sí solo desafía como cambio de dominio y como cuestionamiento de autoridad? Lo visualiza y lo comprende desde esta perspectiva Wilcox cuando escoge scratch videos de carácter deconstructivo. No se entiende de otra manera el cine de letristas y situacionistas, ni *Verifica Incerta*, ni prácticamente ninguna de las obras que comentamos en este trabajo. En fin, preguntarse cabe si no podría verse la apropiación artística desde otros puntos de vista y así evitar dar las cosas por concluidas con paradigmas fijos.

³⁶⁵ A partir de la *autosíntesis* o endogamia, dice Brenez, un cineasta vuelve sobre su obra recuperando fragmentos de filmaciones anteriores “a menudo para inscribirlos en un discurso autobiográfico” N. Brenez, “Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental”, *op. cit.*, 50.

³⁶⁶ W. C. Wees, *Recycled Images*, *op. cit.*, 47.

³⁶⁷ *Ibidem*, 33.

El cine de metraje encontrado no puede razonarse, por polivalencia que tenga el concepto, ni como género, ni como subgénero cinematográfico que obedecería a rasgos comunes de forma y contenido, y en consecuencia, a una serie de convenciones que lo sancionan dentro de una dimensión precisa y estable. Los distintos dinamismos formales dentro de los cuales se resuelve cada obra pueden llevar a incardinarla en categorías abiertas, por lo que un proyecto de ordenación externa no es necesidad que urge atender para comprender cómo se emplean las películas de metraje encontrado cuando menos en sus posibilidades deconstructivas. En cualquier caso habría que calcular primero hasta dónde llegan esos perímetros, pues si cuestionablemente puros o absolutos pueden ser los géneros cinematográficos, qué decir del cine experimental y el cine documental. ¿Cómo se separa eso? Sería temerario aferrarse a una drástica homogenización para, a partir de la misma, exponer el cine de metraje encontrado dentro de todo un “plan de trabajo [basado en] la distinción entre la institución documental y la experimental”³⁶⁸ cuando precisamente el investigador sueco Patrick Sjöberg repone todo lo contrario: “que estas películas en particular ejemplifican una de las más grandes tendencias en el cine de compilación al cuestionar y redefinir géneros en disputa, tales como documental versus película de ficción, película documental versus película experimental y cine de ficción frente a cine experimental”³⁶⁹. Las intersecciones y acoplamientos son tan abundantísimos que una criba entre cine documental y cine experimental se antoja insatisfactoria como para entallar con ella lo que podría o no podría ser una película de metraje encontrado *ad hoc*. Bill Nichols secunda esto mismo. Por activa y por pasiva ha manifestado que elementos inherentes a las vanguardias modernistas como “la fragmentación, la desfamiliarización, el collage, la abstracción, la relatividad, el anti-ilusionismo, y un general rechazo de la transparencia en la representación realista, todos vienen a encontrar su sitio en el cine documental”³⁷⁰. El documental puede ser lo uno y lo otro. Así que propenso y crónico dilema tenemos al conceder atribuciones distintivas a mundos tan entrelazados, algo que

³⁶⁸ Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2009), 15.

³⁶⁹ Patrik Sjöberg, *The World in Pieces: A Study of Compilation Film* (Stockholm: Aura Förlag, 2001), 14-15.

³⁷⁰ Bill Nichols, “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, *Critical Inquiry*, vol. 27, núm. 4 (Summer, 2001): 593.

está en franca oposición, o al menos sintoniza muy poco con los cines reciclados que disuelven formas y estilos en su naturaleza multiforme³⁷¹.

Ciertamente aparejados al cine de metraje encontrado se han propuesto vocabularios más bien ecuánimes y de sutileza inclusiva en sus definiciones: cine de compilación, cine reciclado, cine de segunda mano, cine de remontaje... Por vez milésima, todos ellos hacen referencia al remontaje de materiales tomados de prestado. ¿Y por qué no admitir estas designaciones? Perfectamente podrían ser válidas. Por el efecto generalista que sugieren también son útiles si no caen fuera del concepto, siempre y cuando sean reseñados los aspectos diferenciales de un principio transformativo que se genera en el desplazamiento de significados de todos esos archivos reanimados, clausurados en su día por el tiempo y la firma que los autentificaron. En el régimen derivativo por el que discurren las obras apropiadas se someterá a juicio esta originalidad so pretexto de reconocer en ellas una pluralidad de orígenes que traslada las funciones del autor a los límites del texto, a las huellas que no tienen origen absoluto, allí donde el genio romántico pierde jerarquía autógrafa y mengua su titularidad, donde su atribución deja de ser exclusiva, y merced a las múltiples formas que adopta el discurso, su posición zozobra disolviéndose entre una madeja de subjetividades que desplaza la atención hacia la recepción, pero sobre todo hacia la lectura atenta:

De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito³⁷².

Esta lectura aguda le dota al cine de metraje encontrado de una cualidad innegable al adherirse a esas mismas potestades desviadoras, al ser capaz de reactualizar películas

³⁷¹ Así lo veía Bruce Conner, siempre “reacio a intentar tipificar cualquiera de [sus] películas”. B. Conner en S. MacDonald, *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, op. cit., 245.

³⁷² R. Barthes, *El susurro del lenguaje*, op. cit., 71.

preexistentes con una relectura ocupada en abrir las costuras de sus estructuras. Es más, dicho término (o los que arriman en iguales caracteres) mantiene un pulso que no se pierde cuando epitomiza y en él se desmarca una intención deconstructiva que permanece fiel a su origen en las vanguardias históricas. Presidida esta condición deconstructiva por un afán impugnador o por una relectura estimativa, ni siquiera se le exige refutación ideológica: ambos acercamientos —los que contestan representaciones y los que las celebran con afecto— son descorchadores de nuevas sensibilidades artísticas. *Cine de metraje encontrado* puede ser buena expresión de estos atributos. No es sensato dar el término por agotado y periclitado, después de todo sirve para poner un índice de referencia con el que describir creaciones de distinto pelaje, incunables en un solo género aunque enlazadas por el atrevimiento de volver a escribir “imágenes que originalmente se usaron con otro propósito”³⁷³.

Obviamente ni somos pioneros ni pretendemos serlo. ¿A qué tanta insistencia entonces por invocar asiduamente el título *películas de metraje encontrado* en exhibiciones y publicaciones monográficas? Es el momento de mencionar un ejemplo descollante que cristaliza a comienzos de los noventa en el marco del Festival International de Cine y Video de Lucerna: las retrospectivas de metraje encontrado de VIPER '91 y VIPER '92. Muy valioso es también el catálogo impreso que acompañó a la segunda edición por dejar sobre el papel reflexiones —muchas de ellas declaraciones de plena vigencia— de académicos y artistas visuales que fueron llamados a participar de la ocasión. Aquí se daban cita ensayos de Yann Beauvais, Peter Tscherkassky, William C. Wees, James Peterson y Willem de Greef junto a otras breves pero sustanciosas observaciones vertidas por cineastas como Abigail Child, Bruce Conner, Peter Delpout, Barbara Hammer, Standish D. Lawder, Matthias Müller, David Rimmer, Leslie Thornton y Chick Strand. Desde la atalaya del tiempo se podría afirmar que salvo muy pocas excepciones la mayoría de estas voces han mantenido un persistente y periódico recurso a la reutilización de archivos mediáticos en sus decursos teóricos y artísticos. Pero lo que reviste de importancia pasa por decir que en este inventario de cavilaciones se reunían perspectivas diversas que no renegaban en sus ideas medulares del *cine de metraje encontrado* (así lo refieren) como solución conceptual que involucra: “el descubrimiento y recuperación del

³⁷³ W. C. Wees, “Making Sense of Found Footage”, en *Found Footage Film* (Lucerna: VIPER/Zyklop Verlag, 1992), 37.

objeto necesitado”³⁷⁴; “la apropiación de material”³⁷⁵; “[su] transformación” mediante la descontextualización o la intervención gráfica³⁷⁶; y finalmente, “la deconstrucción de la imagen”³⁷⁷, es decir, “[la revelación] de lo que nos aparece oculto en su forma original”³⁷⁸ con el fin de manifestar “nuevas relaciones de subjetividad ante el parpadeante mundo que se despliega ante [nosotros]”³⁷⁹.

Concertadas al unísono, las ideas subyacentes a estos entrecomillados enderezan y corrigen vaguedades. No es la *apropiación*, el gesto distinguible donde se resuelve únicamente el cine de metraje encontrado como pretende esclarecer Weinrichter³⁸⁰, y que está presente, a pesar del empeño de Wees por juzgar el grado crítico de este adueñamiento³⁸¹, en el cine de compilación, el collage y el cine de apropiación. Tampoco es la imagen-objeto lo que se encuentra por azar, sino que son entidades inesperadas las que pueden aparecer del *reunir, seleccionar y reordenar*³⁸², del saber poner en relación las cosas, de emanciparlas primero de un enunciado soberano para desplazarlas después a una zona de posibilidades abiertas, o lo que es lo mismo: reconocer en su esencia “la tradición vanguardista de la que surge y sus fuertes connotaciones de transformación del material utilizado”³⁸³. Importa entonces el desvío semántico en toda estrategia deconstructiva que ansía tanto reprender como revalorizar productos condicionados por restricciones y otros muchos determinantes ideológicos. Algunos conciernen al patio de butacas, flanco especular del significante imaginario adonde los instintos y deseos afluyen. Y es que del mismo modo que los objetos culturales están supeditados al desarrollo mercantil de un sistema monopólico, su órbita depende ineluctablemente de las distintas esferas sociales en que son digeridos.

³⁷⁴ Sharon Sandusky, “Statement”, en *Found Footage Film*, *op. cit.*, 129.

³⁷⁵ Leslie Thornton, *Ibidem*, 136.

³⁷⁶ Standish D. Lawder, “Statement”, *Ibidem*, 101.

³⁷⁷ David Rimmer, *Ibidem*, 122.

³⁷⁸ Abigail Child, “Statement”, *Ibidem*, 101.

³⁷⁹ William Farley, “Statement”, *Ibidem*, 107.

³⁸⁰ A. Weinrichter, *Metraje encontrado*, *op. cit.*, 19.

³⁸¹ W. C. Wees, *Recycled Images*, *op. cit.*, 33.

³⁸² Esta tríada de maniobras son para Sjöberg los “aspectos más interesantes sobre los que descansan las películas de compilación. P. Sjöberg, *The World in Pieces*, *op. cit.*, 21.

³⁸³ A. Weinrichter, *Metraje encontrado*, *op. cit.*, 15.

A medida que avanza la modernidad los públicos se diversifican, mudan las subjetividades con el correr de los tiempos y en estos tratan las diferentes audiencias de reivindicarse según pertenencia de clase, raza, género, sexualidad o dondequiera se agrupe una identidad. Luego, para interrogar cómo interactúan los procesos de producción y recepción de sentido en la *discursividad* y cómo influyen en el imaginario colectivo las películas de Hollywood al igual que las de cualquier otro sistema normalizador de cultura masiva, el cine de metraje encontrado se propone medir contornos y trasfondos. Esto implica comprender cualidades formales, intencionalidades genuinas y ver hasta dónde llegan estas en significación cuando son desviadas de sus voces dominantes. Para ello se recurre a un montaje que comporta desmontaje: aislar unidades (interrumpir el relato), volverlas a juntar (reconstruirlo), analizar las relaciones palpables pero también los enmascaramientos que se ocultan tras el velo ilusorio de las representaciones. El montaje de metraje encontrado no consiste simplemente en enmarcar imágenes en otro decorado. La operación desviadora merónimo de su juego poético consiste en encontrar “el punto [el corte en el montaje, el intervalo], el *lugar en un trazado* en el que una palabra [o una imagen] que haya sido cogida de la vieja lengua, justo por estar puesta ahí y quedar afectada por ese movimiento, se ponga a deslizarse y a hacer deslizar todo el discurso”³⁸⁴.

Hay un hilván más a destacar en lo enhebrado por VIPER, extraordinario proemio para los objetivos que persigue esta tesis. En su doble ambición pionera y propagadora, los programas de Lucerna izaron velas en 1991 con el cortometraje *Crossing the Great Sagrada* (Adrian Brunel, 1924). La elección avalaba el arranque de toda una muestra y le sustentaba de argumento pues se trata de un film que prefigura las cualidades primiciales que le ya asignaba Beauvais como “pastiche ingenioso”, “económico en su producción”, montador “de una nueva linealidad [que] desplaza las atribuciones de los planos cambiando su estatuto [...]”, y prosigue Beauvais: “desplazamiento que subraya el efecto de la utilización de materiales encontrados; a saber, el aislamiento y la extracción de un plano, y su intromisión en otro conjunto”³⁸⁵. El hallazgo es inapelable. Importa poco que sea el *umbilicus* o centro del que pende toda una práctica con su complejidad de rasgos y

³⁸⁴ J. Derrida, *La escritura y la diferencia* (Barcelona: Anthropos, 1989 [1967]), 362.

³⁸⁵ Y. Beauvais, “Re-natos Descartes”, *op. cit.*, 64. Este ensayo es una versión ampliada de “Found Footage: Vom Wandel der Bilder” (*Blimp*, núm. 16, 1991) y “Lost and Found” (*Found Footage Film*, 1992).

técnicas (trama intrascendente que habrá que confiarle a una arqueología del cine obsesionada con las efemérides). Pero la película de Brunel aporta mucho. Jamás había sido expuesta con tan buen criterio entre las precursoras del cine de metraje encontrado, menos en el marco de una exhibición monográfica receptora y dignificadora de la presencia de estas obras en la historia del cine. En esencia, *Crossing the Great Sagrada* es contenedora inequívoca del germen deconstructivo y las intenciones tergiversadoras que serán constitutivas de toda una deontología práctica que vendrá después. Es por esto que requiere ser analizada en sus excepcionalidades estéticas por distanciarse de los modelos productivos y temáticos más canónicos del cine de la época.

Para Brunel, los *Travelogues* o *Travel Films* (películas de viajes o películas de exploración) eran blanco de su crítica en tanto hipertrofiaban las querencias del cine por documentar lo excepcional, interés sin duda heredado de los Lumière a razón del expeditivo envío de camarógrafos a los confines del globo para aderezar de exotismo sus sesiones cinematográficas. No olvidar también, que desde finales de los años diez, el cine evoluciona como industria con la implantación de la división del trabajo. Igualmente mecanizada en sus posibilidades económicas de copia y distribución, la orquestación de esta especialización de funciones llevó a la expansión del medio. Y encontró amplios bulevares, sobre todo para conducirse a través de una sistematización de formas y tratamientos con los que facilitar el acceso masivo de lo que resulta novedoso a los ojos del espectador. El *travelogue* por ejemplo, como género que apiña temáticas y estilos, cuando se desentiende de precisión histórica se adivina en pantalla mágica, en aventura, en realidad ficcionada, en trampantojo de curiosidades que enredan el conocimiento científico. Aquella precisión científica se pierde *ab initio* tan pronto como la industria ve en él un filón comercial de grandes audiencias. Edulcorados de sentimiento patriótico, arrogados de derecho etnocéntrico, combados bajo una rebosante carga de estereotipos y otras reducciones culturales, los films de exploraciones —en auge en la producción británica durante los años veinte— se convierten en objeto de chanza al ser desarmadas sus pretensiones épicas y coloniales en la mesa de edición de Brunel. Las secuencias y planos que articulan la apología supremacista del Imperio sirven ahora a un nuevo fin en el momento que son extraídos de su contexto, es decir, en el lugar donde son integrados en montaje cruzado con material rodado por Brunel al que se le añade una procesión de intertítulos de visible acento sarcástico con los que todas esas imágenes y textos son expuestos a la tergiversación cómica.

En principio esta es una estrategia económica, aprovechadora de excedentes, ventajista por reelaborar un producto de entretenimiento mediante el reciclado de sus anteriores (*cinematografía ultra-barata* la denominaba Brunel³⁸⁶). Pero dicha maniobra también posibilita la relectura crítica, la revisión de documentos filmicos de calado histórico, el desmentido de ficciones, o mejor dicho, la detracción de *realidades fabricadas*. Así se suscita un nuevo punto de vista (antinómico) que recurre a la parodia y la sátira para contradecir desde un contrapunto que intenta dejar al descubierto lo que “no se quiere ver”³⁸⁷. Esto se consigue actuando sobre una base de convenciones forjadoras de un imaginario que simplifica y denigra. Brunel se acoge al mismo trámite de abreviación cultural para caricaturizar las imágenes de sus oponentes. Se viste de bufón moderno que desviste valores y desvaloriza creencias subrayando la proporción perversa de los clichés, de todo un tejido de representaciones artificiosas dibujadas por un patrón predominante de producción cinematográfica a gran escala. Hay en verdad una retroalimentación reprobatoria que le concede a Brunel licencia de histrión levantisco frente a las interacciones de la oferta y la demanda. Como Chaplin se maneja entre dos aguas. Juega en un entorno familiarizado con la comedia caricaturesca puesto que prorroga las sinergias de un género bien enraizado en Inglaterra en sus fórmulas periodística, retratista y escénica³⁸⁸; y como Chaplin, también se nutre de lo que considera las entrañas más vetustas del medio para desempeñar esa función o “intensidad con la que tantos artistas de los dos últimos siglos se han esforzado por escapar de los enredos del mercado, ese enfático rechazo por hacer concesiones a las tentaciones del éxito popular”³⁸⁹.

Pero la táctica de Brunel es diferente a la de Chaplin. Se apodera, hace usufructo de imágenes ya cocinadas. Encuentra y transforma significados enclaustrados en ellas por un enunciado de intenciones previas, y por una forma, y por una configuración de pasiones y

³⁸⁶ Para una declaración de intenciones más detallada, véase: Adrian Brunel, “Experiments in Ultra-Cheap Cinematography,” *Close Up*, Vol. III, 4 (oct. 1928).

³⁸⁷ *Crossing the Great Sagrada* es el primer ejemplo que ofrece Brenez para comentar el *uso crítico* en el cine de metraje encontrado. N. Brenez, (2002). “Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental”, *Cinémas*, vol. 13, núm. 1-2, (otoño 2002): 53.

³⁸⁸ En el contexto de las artes escénicas, nos referimos al Music Hall y a su continuación en el vodevil norteamericano.

³⁸⁹ Ernest H. Gombrich, *Los usos de las imágenes: Estudios sobre la función del arte y la comunicación visual* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009 [1999]), 6.

deseos implantados en los imaginarios colectivos. He ahí donde descansa otra de las singularidades de este acto creativo, en “desenterrar verdades perdidas”³⁹⁰ a través de un poner en relación que incluye imágenes de segunda mano: un montaje a través de lo encontrado, de lo *trouvé*. ¿Y a dónde se quiere llegar? A una secundaria definición de *trouvé* según Laurousse: *el descubrimiento del ser o la cosa de aquello que se buscaba*.

³⁹⁰ Esta es la condición *sui generis* del cine de metraje encontrado para Solomon. P. Solomon en S. MacDonald, *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006), 220.

6. Entre la subversión y la devoción: Poéticas de intervención en la revocación y puesta en valor de Hollywood con el cine de metraje encontrado.

La gente ya no acude al cine como antes, según parece. Y eso que, al establecer estadísticas tan descorazonadoras, agrupamos confusamente alta cinematografía y cinematografía menor, películas producidas por la industria, aplanadas por estereotipos y clichés, normalizadas por estilos narrativos prototípicos y dirigidas a un espectador ideal que no dude nunca del carácter ilusionista del medio. Las películas acerca de las películas, dicho de otro modo, las películas de crítica, no llaman la atención sino a una pequeña minoría de un grupo ya de por sí bastante reducido: algunos estudiantes, algunos apasionados. Pero esta crítica de la crítica es el colmo; es, sin duda, un signo de la futilidad de los tiempos: ¿quién podría interesarse por ella?

Con alguna que otra modificación perversa, pues aquí no se habla de libros sino de cinematografía, trastocamos lo que en su día dijo Todorov en *Crítica de la Crítica*³⁹¹ para concluir que el cine de metraje encontrado no es un *apéndice superficial* por querer decir más de una película. Como actividad metacrítica, el cine de metraje encontrado puede hacer crecer una imagen en significado. Como además puramente creativo, conseguir lo mismo: aclarar oscuridad, realzar, bombear con la deriva lecturas distintas de una imagen, provenga de Hollywood o de cualquier otro suelo nutricio. Expuesto de esta manera suena todo un tanto apasionado, pero debe ser así, el cine de metraje encontrado no puede quedarse en superficies. Además de volver a lo ya representado y cuestionarlo si viene al caso, desiderablemente tiene que penetrar y perpetrarse dentro de las peculiaridades de un enunciado previo, contentar de este modo un deseo de saber, especular sobre condiciones de posibilidad antes de lanzarse decidido a explorar otra cosa. Lo que viene a ser implicarse, volcarse de lleno en unas estructuras y en un universo de ideas previamente articuladas donde una expresión de la cultura toma forma. Eso es lo que se busca, llevar lo encontrado a otra posición donde sentido y sensibilidad puedan desembarazarse del primer discurso.

³⁹¹ T. Todorov, *Crítica de la crítica* (Barcelona: Paidós, 1991 [1984]), 9.

Por supuesto, la sujeción a las condiciones de existencia que una imagen ya tenía, ese vínculo no es inamovible, y de hecho se juega con ese índice para poner en vacilaciones una expresión precursora. Con la remisión crítica lo que se logra entonces es pivotar alrededor de los espacios y tiempos de una representación que igualmente depende de una percepción cambiante. *Remitir*, ¿qué se hace con ese conjugable? Pues lo mismo que se sostenía en el párrafo de arriba, según la Real Academia Española, enviar algo a otro lado. Si lo extrapolamos aquí, transfigurar con método (la apropiación, desplazamiento e intervención de un patrimonio artístico), o puesto de manera práctica: volver a montar, transferir, encontrar bajo qué circunstancias y con qué sensibilidades todo se enmadeja en relaciones de significación. Naturalmente, esas relaciones complejas son el impulso para otro momento de experiencia que conectado pero escindido de aquél sirven para entender de dónde parte y a dónde lleva el gesto de buscar:

Quien encuentra una huella sabe sin duda también que ahí ha estado algo y que algo ha quedado ahí, como quien dice. Pero esto no se comprueba sin más. A partir de ahí uno comienza a buscar, preguntándose adónde puede llevar la huella. Solo para quien se pone en marcha y busca el camino adecuado, la huella guarda relación con el buscar y el rastrear, que se inicia con el descubrimiento de la huella. Esta es la manera de hacerse con una dirección primera, y algo se desvela. Adonde la huella pueda llevar es algo que se mantiene todavía abierto³⁹².

Pongamos por caso que una imagen *encontrada* —del latín vulgar *tropare*— procede de ahí, del cine de Hollywood. Y que en las huellas de esa imagen está más o menos impreso el sistema de estudios que la ha generado en cualquiera de sus contradicciones posibles (ideología, inercias de mercado, un canon por ejemplo). Y que con esas y otras inscripciones a las que alude y potencialmente puede abrirse una imagen, con todo eso, decimos, cuenta a lo menos inconscientemente un destinatario. Exactamente, sobre esas y otras transmisiones que percuten entre lo dicho y lo no dicho se reflexiona cuando se trabaja con imágenes apropiadas de Hollywood. A estas condiciones específicas de significación y recepción textual puede llegar un cineasta de lo reciclado haciendo de mediador. Es decir, *dando giro*, puesto que aquél *tropare*, hemos aprendido a su vez que proviene del latín *tropus* y del griego *τρόπος*, lo que ya designaba en su raíz otro cariz polisémico: dar la vuelta, el cantar de lado al que hacía referencia Genette. Así que no

³⁹² H. G. Gadamer, *El giro hermenéutico*, *op. cit.*, 100.

resulta extraño que encontrarse con un relato y salirse de su senda es cosa que se afecta mutuamente la una a la otra.

Puede desviarse una imagen patrimonio de la cultura de su singladura inicial, crearse variaciones, ritmos y entonaciones nuevas, re-presentar sin cámara, hacer una película del cuerpo de otra. Solo, en la isla de montaje y acopiando la imagen de otros, puede meditar sobre la mediación asignada por una dramaturgia, deconstruir los motivos, captar lo que se dijo en voz baja o lo que se quería haber dicho y no se pudo decir porque en su día se reprimió. Todo esto extractado de los capítulos anteriores puede incluso transferirse en esencia, como en rayograma. ¿Acaso hilar forma con esas significaciones evidentes o más o menos disimuladas no exige tomar conciencia de ellas? Este cine hecho de retazos de Hollywood está fundado en una estrategia que reactiva momentos de cinefilia dando cuenta y contando hasta dónde llega la significación de las películas de Hollywood puesto que constituyen expresiones de la cultura donde se comunica lo real con lo virtual, cara y envés, y envés y cara de la vida cotidiana. Algo así es el cine de metraje encontrado, un experimento mediante el cual se intensifica el comentario infinito, algunas de las veces, también la ensoñación. Algo así como un gesto estratégico que tiene su base en el retorno ávido por conocer y sentir lo que se nos ha transmitido en patrimonio. Y todo este proceso analítico o sensible (a fuerza de fe los dos) que exige la interpretación de las películas, es un proceso crítico todo él, desde luego desencadenador de sugestión cuando pasando a la acción se sirve de metáforas y alegorías, desde luego crítico, insistimos, porque “el espíritu humano tiende naturalmente a criticar porque siente y no porque piensa”³⁹³.

Acudamos sin perder más tiempo a ese momento de cinefilia que suministra de imagen a las prácticas que nos ocupan, al gesto que convierte al cineasta en buen apreciador de las películas. Decíamos que la gente ya no acude al cine como antes, y sin embargo, sigue viendo cine. ¿Pero dónde? Si lo fútil de los tiempos ha sustraído al cinematógrafo su protagonismo como centro de experiencia, lo ha rebajado todavía más en su fuerza dadora de realidad distinta. Consideremos por lo tanto la menoscabada costumbre de ir al cine y la merma de un modo singular de percepción como problemáticas que tienen que ver con

³⁹³ Fernando Pessoa, *El libro del desasosiego de Bernardo Soares* (Barcelona: Seix Barral, 1982), 28.

los cambios tecnológicos con que los medios satisfacen los intereses y deseos de la gente³⁹⁴. Concretamente desaparece el rol que ocupaba la sala de cine con su puerta de entrada y su puerta de salida a las distracciones artificiales que son las películas. Ese momento, ese ritual de cinefilia es lo que se desdibuja. Lo advierte Lars Henrik Gass en *Film and Art After Cinema* cuando afirma que el cine ha salido del espacio de práctica social que lo definía y distinguía; que desaparecen las cualidades históricas que prevalecían en ese espacio donde ver las películas; que fuera de allí, el cine adapta su expresión a técnicas nuevas para su visualización y que con el ocaso de la función socializadora del cine, en suma, se apaga una lámpara para iluminar el mundo³⁹⁵.

Ha logrado el hombre disponer de un incontable número de medios para presentar su historia y presentarse ante los demás pero siempre, es lo que vamos sabiendo, dentro de normas y fundamentos, de pautas estéticas y sociales, de sujeciones a redes que regulan la comunicabilidad y el intercambio en un entorno simulado. ¿Qué quiere decir esto? Mostrarse fútilmente en la apariencia y sin presencia plena: adiós escopofobia, adiós misterios, y por los mismos motivos y más que nunca, la añoranza de vivir el ahora, de vivir en y de las imágenes: querer ser visto, querer ser imagen. ¿Y por dónde fluye la experiencia cinematográfica? Por donde pueda colarse. Unos hábitos sustituyen a otros y hace tiempo que la sala de cine cedió su sitio a los medios digitales. En cualquier caso, intereses y pasiones cambiantes, rasgos de una tendencia creciente que han llevado al cine a verse rebasado por una superabundancia de imagen. Allí y acá, plataformas nuevas de visualización individual y acceso instantáneo a una imagen ubicua. Ante tanto asedio, ¿dónde mirar? ¿Cómo interpretar (menos interrogar) si carecemos de tiempo para ello? Hoy, instalándose en la imagen accesoria, el hombre se aleja de sí, y más que nunca también, una imagen se convierte en mercancía de valor sustituible, en aquello que es el hombre contemporáneo: identidad y pertenencia virtual; proximidad, movilización virtual; diálogo, comprensión y conciencia virtual; éxito y fracaso, amor y odio virtual. Todo subordinado a una hiperrealidad, porque “la imagen ya no puede imaginar lo real, ya que

³⁹⁴ En ello repara Kracauer: “El público americano recibe, sin duda, lo que Hollywood quiere que reciba; pero, a la larga, los deseos del público determinan la naturaleza de los films de Hollywood”. S. Kracauer, *De Caligari a Hitler*, *op. cit.*, 14.

³⁹⁵ Todo eso, bien recogido y ampliado por Lars Henrik Gass en *Film and Art After Cinema* (Zagreb: Multimedijalni institut, 2019).

ella misma lo es: ya no puede soñarlo, ya que ella es su realidad virtual”³⁹⁶. Este era *el crimen perfecto* de la postmodernidad según Baudrillard. Ahora, que el reduccionismo en la experiencia produce desafección general, indolencia, docilidad... eso no puede ser tenido por novísimo. Queremos seguir hablando de cine teniendo en cuenta que esa desafección puede ser indiferencia hacia lo recóndito de los relatos, hacia las sombras y los claroscuros, hacia las zonas grises de lo insinuante y lo evocado. El problema existencial de una ruptura traumática de la experiencia cinematográfica tiene lugar entonces en la imagen especular que solo quiere transmitirse transparente y con abundante luz vertical. Parece que podemos lidiar con todas las imágenes del mundo sin necesidad de comprenderlas a fondo. Cuando el espectáculo es acelerado, demorado y retomado a placer, cuando se vive de morder y soltar fragmentos en un tomar y dejar constante, ¿no juega esto a favor de un hábito de consumo dinámico? Esta migración entre modos de percepción, de diseminación de subjetividades aunque de renovado embeleso y aquiescencia mudable, ¿ha mermado el encuentro con el cambio, la reflexión y el diálogo?

El *cine citacional*, escribió Baudrillard al respecto de la ilusión cinematográfica perdida, como pastiche hipostasiado estaría en complot con este exceso de imagen ostensiva³⁹⁷. ¿Pero qué cosa no participa de esto? Y contestamos con otras preguntas. ¿Qué hay de la mirada especulativa? ¿Para qué hacer autocrítica y para qué imaginar y trascender más allá de la imagen, si de acuerdo con la teoría postmoderna ya estamos en ella y de ella no tenemos intención de salir? ¿Y por qué reaccionar ante un cine que domestica? ¿Y por qué no interesarse por un cine que ensaya tentativas para descubrir sentidos ocultos? Hay espacio para los enigmas y para una potencia de la ilusión y para una verdadera estrategia de las formas y las apariencias³⁹⁸. Si uno se empeña, solo un poco, puede ver en el cine de metraje encontrado (no es la única opción, claro está) otros tantos gestos que promueven con la crítica creativa una fiebre por confesarse en imágenes ajenas con la intención de interiorizarlas, pensarlas y sentirlas en sus posibilidades de significación. En este empeño es factible pasar de una cultura de consumo a una cultura del reemplazo, como Bourriaud, quién volvió a recordarlo a todos los que no se habían dado por enterados en su evaluación del arte contemporáneo, que “el sabotaje, el desvío y la piratería pertenecen a

³⁹⁶ J. Baudrillard, *El crimen perfecto* (Barcelona: Anagrama, 2009 [1995]), 15.

³⁹⁷ J. Baudrillard, *El complot del arte*, op. cit., 13.

³⁹⁸ Parafraseando y respondiendo a Baudrillard. *Ibidem*, 42.

esa cultura de la actividad”³⁹⁹. Pero lo que se tenía que decir, dicho está en los capítulos anteriores. Ahora queda ilustrarlo con más ahínco, hacer recuento sinóptico de todo esto a base de ejemplos.

Tal y como se manifiesta en Nietzsche, tal y como lo comprende Deleuze: “el evaluador es el artista, el que considera y crea «perspectivas», el que habla mediante el poema”⁴⁰⁰. Y no es precisamente el cine de metraje encontrado una evaluación superflua cuando se nutre de Hollywood. Tenemos para constatar eso, en el meollo de la consabida postmodernidad, *Bambi’s Beastly Buddies*, cortometraje de 2004 a partir del cual Ellen Cantor tensa la fábula de Walt Disney en una reflexión que ironiza sobre el amor y la violencia en lo que resulta de una relación sentimental rota. Debemos entender que estas materias intensas, tocadas con mordacidad para traer a cuestión lo mayor (del drama personal al drama del mundo), si no invalidan el encanto de Disney cuando menos trastornan su pátina inocente.

Se utiliza Bambi para filtrar a través de su dulzura el amargor de la realidad cotidiana. Sobre Bambi, en su juego con las mariposas: los pensamientos de Cantor verbalizados, por escrito o por boca de pequeños animales de plástico. Junto a la naturaleza pura de Bambi, las tribulaciones de Cantor expresadas en un acoplamiento de lo más heterogéneo donde se atraviesa en un mismo texto la poesía de Laurence Binyon (*The burning of the leaves/El ardor de las hojas*, 1944) con las películas *Repulsión* (*Repulsion*, Roman Polanski, 1965), *Callejón sin salida* (*Cul-de-sac*, R. Polanski, 1966), *Las mujeres perfectas* (*The Stepford Wives*, Bryan Forbes, 1975) y *Nostalgia* (*Nostalghia*, Andrei Tarkovsky, 1983). Bambi, recordémoslo, con ese cervatillo retoza una candidez de discurso que contrasta con la narrativa cruda de estos cines. Como aquél mundo de colores no se aguanta sino en oposiciones ingenuas, arden las notas manuscritas de Cantor, y arde Bambi también, en la misma pira que su moraleja mientras suena la “La

³⁹⁹ N. Bourriaud, *Postproducción*, op. cit., 120.

⁴⁰⁰ G. Deleuze, *Nietzsche*, op. cit., 23-24.

oda a la alegría” de Beethoven. La escuchábamos desde el inicio de *Bambi’s Beastly Buddies*, y la seguimos escuchando de forma intermitente a lo largo de todo el film como un canturreo tímido que a ratos vuelve con energía; por ejemplo, en una reconocible escena que Cantor acopia de *Nostalghia*. Allí, Domenico (Erland Josephson), aupado por Tarkovsky a la estatua de Marco Aurelio, grita antes de prenderse en llamas: “Solo mirad la naturaleza, veréis que la vida es simple”.

Cantor se involucra personalmente en el cuento de hadas para contar desde él y con elementos dispares a él una percepción de existencia contrariada, muy bien personificada y reconocible en el personaje que Catherine Deneuve interpreta en *Repulsión*. Y también otro detalle notable no tan fácil de identificar por verse en planos muy breves: el rol de Katharine Ross en *Las esposas de Stepford* (*The Stepford Wives*, Bryan Forbes, 1975). ¿Pero quiénes son *The Stepford Wives*? Las poseídas, las mujeres perfectas, las prisioneras de Stepford. Las mujeres en las que Ross inyecta conciencia para sacarlas de su celda doméstica. Por extensión, todo los seres programados por convenciones y reglas. Así pues, por medio de alegoría, incinerando el imaginario amable de Bambi se desquita Cantor con un suspiro profundo que aviva la reacción y las oportunidades de afirmarse.

Pero *Bambi’s Beastly Buddies* no es una excepción. Trabajó Cantor desde mediados de los noventa con la imagen encontrada y merece la pena señalar su capacidad para atraer hacia sí el imaginario de la cultura popular eludiendo el juicio fácil sobre las películas. Dentro de esta marcha creativa, muy a menudo se buscan en Hollywood imágenes que cambian de función para transmitir el estado emocional del cineasta que las recicla. En otro de sus trabajos, *Within Heaven and Hell* (1996), Cantor hace oscilar un amor no correspondido entre dos polos también opuestos, concretamente entre lo empalagoso de *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965) y lo espeluznante de *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974). Traen consigo estas imágenes el significado de un amor ideal rápidamente extinguido y como se confiesa Cantor en voz en off, demasiado pronto convertido en rabia. Pero al unir motivos tan dispares no cae en vulgaridad la analogía. Al contrario, inicia *Within Heaven and Hell* un movimiento de redoblado júbilo que enlaza a Julie Andrews —a plena luz del día, bailando en la cima de una montaña— con otro plano de ánimo todavía más turbador procedente de *La matanza de Texas*. La continuidad en el montaje encabalga el cántico de *Sonrisas y lágrimas* con *La matanza de Texas*, poderoso, festivo, sincronizando

macabramente la danza de Andrews con el baile del villano Leatherface mientras este alza su motosierra al ocazo en pleno éxtasis sanguinario. Ellen Cantor, como sujeto enunciante reúne felicidad y despecho en el encadenamiento. Es la idea sintética de un desengaño y de lo que en una relación sentimental suena a falso. Lo que viene de sobra azucarado y atiborrado de las galanterías de *Sonrisas y lágrimas* queda así emparejado con *La matanza de Texas*. Cantor descubre mímicas, ideas, fragmentos con que solidarizarse, y en las condiciones de significación nueva es como la ficción de Hollywood satisface un interés real en la vida. En definitiva, este es el modo singular que tiene Cantor de rehacerse.

Otra depresión profunda que hay que cruzar es la muerte de un ser querido y una forma de articular esa desaparición refulge en la originalidad de *Sem título #1: Dance of Leitfossil* (2014), simpático epitafio con que Carlos Adriano escribe la despedida. Aquí el duelo se baila con una lírica confeccionada con películas cuyo recuerdo une para siempre. *Dance of Leitfossil* es compenetración de sentimientos donde la memoria está presente, la del compañero querido, la de una cinefilia compartida en el compás de un memorable baile que no puede preceder de otra parte que de *Swing Time* (George Stevens, 1936). De la coreografía de Fred Astaire y Ginger Rogers se apropia Adriano para repetir el número tres veces, en tres tonalidades de color y al ritmo de un fado atípico. Mejor dicho, un *desfado* para aflojar un nudo de desconsuelo. “Desfado” es la canción de Ana Moura que Adriano emplea para montar este triple movimiento con una música extemporánea a *Swing Time* pero al mismo tiempo ajustada a los ritmos de la imagen y a ese pesar que se lleva con alegría. Eleva el ánimo ver lo portentoso de los saltos y los giros de Astaire y Rogers en el adiós optimista y lleno de gracia que ofrece este agregado musical. El desfado se explica en una nota de Scott MacDonald con motivo de una entrevista a Carlos Adriano:

El título [de la canción] «desfado» encarna en *Dance of Leitfossil* la compleja mezcla de emociones: un «fado» es una canción tradicional portuguesa generalmente afligida y melancólica; y «des», el prefijo que señala una negación; por eso, un «desfado» es un no-fado, o un borrado-del-fado. [...] El título *Dance of Leitfossil* evoca a Aby Warburg, quien estaba fascinado por la memoria y en concreto por cómo las formas culturales de una época anterior siguen influenciando las que le siguen⁴⁰¹.

⁴⁰¹ S. MacDonald, “Interview with Carlos Adriano”, *Found Footage Magazine*, número 5 (Marzo 2019): 137.

Evidentemente, esta pequeña pieza, la película de Adriano, no es una deconstrucción del cine de Hollywood, pero ese cine le sirve para deconstruir el convencional tránsito a la muerte con una reescritura que transforma el dolor en dicha.

Como si fueran páginas de un diario, se aprecia en los films de Ellen Cantor y Carlos Adriano hasta qué punto el patrimonio artístico que son las películas son espejos que ayudan a superar daños y traumas, a soltar fardos. Pero en la construcción de una identidad, olvidarse es imposible de Jerry Tartaglia. Su *Remembrance* (1990) es poética honesta y sincera, un desdoblamiento, una prolongación de lo que se representa en la pantalla y excelente prueba para entender la práctica del cine de metraje encontrado que utiliza Hollywood como arca de experiencias. Creándose un símil biográfico que se abotona a Margo Channing —Bette Davis en *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950)— Tartaglia alumbró un relato a partir de alusiones formadas de imagen pública e imagen personal, películas de Hollywood y filmaciones domésticas. *Remembrance* está repleto de confidencias de su autor. Oigámosle: “Mi vida siempre ha estado confundida por las cuestiones de representación. Por eso hago películas, para poder deshacer las imágenes que dominan mi vida, tanto si estoy despierto como si estoy soñando”⁴⁰². No por casualidad, 1950. Es el año de *Eva al desnudo*, los momentos de cinefilia que elige Tartaglia para despertar naciendo. Nos revive Tartaglia su dilema de vida bebiendo de allí y se sincera, que desde entonces, se proyecta en un espacio imaginativo para buscarse en la incompatibilidad profunda que le rodea. En el cine halla Tartaglia refugio y reposo, el paradero donde encajar una historia, la suya, su homosexualidad a partir de *Eva al desnudo*: “Margo Channing me representa a mí y a cualquier otro hombre gay que siempre se ve reflejado en las películas. Margo se engaña a sí misma, se pierde en sus emociones, es insensata, inmadura y políticamente incorrecta”.

Coloreando ese idilio se dan muchas pinceladas de pasión hacia las películas y en este sentido vemos en *Remembrance* una demostración favorable para apreciar el valor del cine de metraje encontrado. *Remembrance* ayuda a comprender cómo participa el cine en la configuración de las identidades individuales y colectivas; cómo se llevan las

⁴⁰² W. C. Wees, “El aura ambigua de las películas de las estrellas de Hollywood en las películas de Found Footage de vanguardia”, *op. cit.*, 137.

discursividades filmicas al seno de las audiencias; bajo qué lógicas de apropiación los arquetipos se vuelven mitos. Es la de Tartaglia una escritura que sale de dentro con una voz que narra gráfico sentimiento, el modo de servirse de imágenes exteriores para expresar conflictos interiores. Wees ha dado buena deducción de esto:

Dejando de lado sus referencias autobiográficas inusualmente explícitas, la película de Tartaglia es representativa de muchas películas vanguardistas de found footage que pretenden «deshacer» o deconstruir o, en términos situacionistas, desviar las imágenes producidas y diseminadas por los medios de comunicación corporativos. Esto no quiere decir que todas las películas vanguardistas que contienen imágenes recicladas adopten necesariamente una postura de enfrentamiento con la «sociedad del espectáculo» y sus imágenes convertidas en mercancías, sino que, como mínimo, tienen el efecto de colocar estas imágenes entre paréntesis y de llamar la atención sobre ellas precisamente en su calidad de imágenes o representaciones construidas, y por lo tanto como algo que se puede deconstruir o «deshacer»⁴⁰³.

Hollywood funciona como objeto de culto que tiene acomodado en el cine de Joseph Cornell. Sí, ya está explicado, pero se puede extender más esa praxis de la devoción. Por ejemplo, en otro compás de estilos y técnicas: *Fragrant Emulsion*, bricolaje filmico creado por Lewis Klahr en 1987. Como *Rose Hobart*, *Fragrant Emulsion* comparte la adoración por las estrellas de Hollywood. Sin embargo, el laborioso montaje de Klahr se desenvuelve en un método muy diferente pues vibra en un aspaviento subordinado al proceso de intervención, es decir, al recorte y pegado manual de fragmentos de películas protagonizadas por la actriz Mimsy Farmer. Esta manipulación es a la vez un desmontaje y remontaje de los instintos y deseos que Farmer despierta en el público, lo que es también choques, rozaduras, erosiones en la imagen: *mecánica* para comprender por qué algunas audiencias se sienten tan apegadas al aura de los actores de Hollywood. Durante diez minutos y medio corta y pega Klahr trozos de película en 8mm. Las imágenes mondadas y remendadas por Klahr cruzan irregularmente el campo de visión en espasmos de colores apagados. Una y otra tira de fotograma se desliza impetuosa sobre un fondo de luz blanca y se intercambian, y se arriman o separan las unas de las otras empujándose en el eje horizontal para ganarse espacio. Ha pasado apenas un minuto y a pesar de las rupturas violentas que causan las emulsiones y los ensamblajes, pueden apreciarse

⁴⁰³ *Ibidem*, 138.

brevísimas exhalaciones de figuración. Es el arranque de muchas películas, el comienzo que remite al mundo de fantasía que se cocina en la abstracción. Luego, al poco, los títulos de crédito. Seguidamente la silueta de una figura que se intuye desnuda corre a tirones en este alboroto y casi al instante se retira del campo visual para dar paso a más tiras de fotogramas en medio de las cuales entran y salen otros rostros de entre pedacitos de metraje. Más fotogramas mutilados, más siluetas desnudas, más escorzos de Farnel: ojos, labios, la seducción de un cuerpo roto en una imagen fugaz. Se oyen crujidos, motores de coches, un grito solitario, una detonación, melodías astilladas de no se sabe de qué film interferido todo él al yuxtaponerse entre una muchedumbre de fuentes que no podemos distinguir. Al final, lo impresionable, hipnosis, tacto ilusorio en la imposibilidad de apresar una imagen que viene y se aleja.

Arrogándose una técnica similar basada en el despiece, y alrededor de ese juego de hipnosis que provoca el cine: *Outer Space* (1999) de Peter Tscherkassky, quien tomando planos de la película *El ente* (*The Entity*, Sidney J. Furie, 1982) se desentiende del argumento para configurar una obra muy diferente con el re-fotografiado y el remontaje de algunas de sus escenas cruciales. Pero todo o nada queda en la producción artesanal de Tscherkassky de la posesión de Barbara Hershey por un ente maléfico que asalta desde afuera. Puede enfundarse todo esto en un envoltorio más amplio, hacerse parábola de la tortura psicológica de experimentar una violación. O como precisa Tscherkassky, tensarse el trauma con otra génesis, ser otra la dimensión la que se opere en *Outer Space* todavía mayor y ancestral al medio: el efecto que el aparato cinematográfico tiene sobre nosotros. La transfiguración del relato forcejea con la idea de alejarse de cualquier indicio de narración para distanciarse de una recreación fiel. Hay sin embargo un plano de contexto y otros tantos que dan principio a *Outer Space*. Así se comienza, antes de quebrarla, por ofrecer linealidad de sentido al mostrarse el lugar al que Hershey se acerca para penetrar en él. Vamos por detrás de Hershey, nos precede en suspense caminando por el interior de la casa hasta llegar al dormitorio. Ahí se prepara una reconstrucción de los hechos que no agrede la secuencialidad original. Pero se avista la metamorfosis. El blanco y negro en que Tscherkassky ha fotocopiado los fotogramas, y por encima de todo, las fluctuaciones de la imagen: esas intervenciones externas muy tímidas en los primeros planos son el preámbulo de un cambio. Al llegar al dormitorio súbitamente se acrecienta el parpadeo como si de un proyector en marcha se tratase porque es en ese espacio donde se hace fuerte la presencia de lo paranormal. A medida que se hace más presente, la amenaza

exterior lo deforma y desfigura todo cuando un plano de un tiempo anterior o de un futuro próximo se imbrica en el presente en una acumulación de capas; cuando los sonidos crepitan al pisarse las pistas; cuando el montaje adquiere ritmo endiablado en una brevedad de cortes donde se arremolina la información: escalas y ángulos invertidos, reencuadres, destellos coléricos de luz y sombra, negativos y tiras de fotogramas seccionados. Progresiva desafortadamente con estos arrebatos *Outer Space* condensando en poco la resistencia imposible al ataque de un poder de orden maquinal que lo moviliza todo en su apoteosis, que rompe ventanas, que desplaza objetos, que rasga la imagen al estirar su carne más allá de lo que estamos habituados a ver en el cine de terror. En esos semblantes se hiperboliza el carácter ilusionista del cinematógrafo, muy en relación con el efectismo que regulariza las convenciones de dicho género.

Con el ataque directo al soporte filmico Tscherkassky llega a las entrañas físicas del medio para cavar en los fondos de una experiencia física que comprende lo abarcado por un sentido panorámico sustancial al cine, y que se basa, como juzga Tscherkassky: “en las posibilidades cinematográficas concretas que ofrece un film como forma de arte cimentada en el tiempo”⁴⁰⁴. La coda final de *Outer Space* propone una terminación lúcida para las intenciones de Tscherkassky. Los ojos de Hershey, su rostro en el último plano: al mirarse en un espejo nos mira a nosotros, cuestiona nuestro rol como espectadores de una ilusión. Tscherkassky deconstruye las formas de agresión en que se fundamenta el cine de terror y apunta de esta manera al proceder eficaz de los artificios. Desde luego, se trata solamente de películas, pero la hipnosis está funcionando, el espectador cruzó el portal y penetró en la ilusión. La conmoción, la turbación: “el daño ya está hecho”⁴⁰⁵.

Por otro lado tenemos *Walt Disney's 'Taxi Driver'*, concebido por Bryan Boyce en 2011. Se trata de un atípico remontaje de poco más de cuatro minutos de la película *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) entre cuyas secuencias escogidas se inserta una variada caterva de personajes animados que interactúan en el recorrido nocturno de Travis por las calles de Nueva York. La dama y el vagabundo, el ratón Mickey, Los siete enanitos, Dumbo, Goofy, Herbie, las hadas de Peter Pan... son ahora los nuevos habitantes fantásticos de un

⁴⁰⁴ Peter Tscherkassky en Alejandro Bachmann, “The Trace of a Walk that has Taken Place - A Conversation with Peter Tscherkassky”, *Found Footage Magazine*, número 4 (2015): 31.

⁴⁰⁵ N. Burch, *Theory of Film Practice* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981 [1969]), 124.

escenario urbano que Scorsese había poblado de otros seres no menos inquietantes que reconocíamos en chulos, prostitutas, traficantes, políticos y peores empleos si los hay. Pero esta suplantación, por extravagante que sea, surte efecto también, porque no descubrimos nada nuevo diciendo que Disney ha influenciado positivamente lo mismo que perniciosamente a más de una generación. A lo positivo de su geniales mundos de fantasía se nos ha remitido mil veces. En lo negativo, definiendo la masculinidad y feminidad en sus roles domésticos. Muy nocivo, explicarles las cosas a los niños a través de clichés y valores éticos bien enraizados, bien asentados, en una doctrina de segregación social, de patriotismo exacerbado, de culto al trabajo, de distinguirse entre amigos y enemigos; así de fácil se llena un corazón pequeño. Como los sujetos que tan magistralmente trazó Scorsese, igual de reales suponemos que son los personajes de Disney: median y tercián en la psique de Travis en su experiencia de la vida y en su trato social, literalmente en su relación con el antagonista femenino y en su relación con la cordura. Luego, todo este bestiario dibujado por la factoría Disney también ayuda a conformar la síntesis que Boyce lleva a cabo de realidad sensible y suprasensible, las dos moduladas desde dentro. Cómo podría no ser así, cuando vemos a Travis tan maravillado por el cine como ofuscado por la televisión donde se cuaja un mensaje enloquecedor.

Walt Disney's 'Taxi Driver' lleva a la parodia extrema el deseo de lo que no se tiene y las consecuencias nefastas de esa falta. Bryan Boyce destaca ese progresivo entumecimiento que se traduce en una inadaptación que comprime al individuo que se ve defraudado y engañado hasta quedarse solo. Ahí se predice el sino de Travis como en una mano. Su delirio está motivado por no encontrarse en el mundo fuera de lo que plantea Disney y por experimentar lo que el poeta Juan Ramón Jiménez al caer el telón: “que terminaba la representación, salía la gente y de nuevo volvía la sociedad a su vida grosera.”⁴⁰⁶

Disney ha monopolizado el entretenimiento infantil en la televisión y con la televisión igualmente llena Hollywood los espacios vacíos de los adultos. Pero de la televisión hay que destacar la telenovela, pasatiempo serializado que por su carácter invasivo y sus mimbres persuasivas es conocida por lanzar a los hogares una oferta de lo que en el cine ya existía aunque con una finalidad mucho más intrusiva. Adaptando el melodrama y

⁴⁰⁶ Juan Ramón Jiménez, “Rejas de oro (impresiones)”, en *Libros de Prosa: I de Juan Ramón Jiménez* (Madrid: Aguilar, 1969 [1900]), 219.

haciendo hincapié en los personajes femeninos, Hollywood sabe dónde encontrar sus audiencias yéndolas a buscar a casa; y que no se vayan por favor, que se queden frente al televisor. Esto es lo que se ha dado en fomentar cultivando roles y costumbres en un entorno ideal sinónimo de grandes cuotas y de mantener vivo el mercado de consumo.

El poder y la autoridad de este sistema de producción cultural desborda el simple entretenimiento por lo que, mirando en las estructuras de sus productos, puede advertirse cómo se desvive la gente por las telenovelas. Por ejemplo, inspirados por esta influencia, no son pocos los cineastas interesados en dar nueva entonación a lo que se creía ya había dado todo de sí. Véase el siguiente caso, durante nueve temporadas interrumpidas, sin competencia en hora punta, producida, promocionada y distribuida por Hollywood con un presupuesto astronómico para trasegar por cualquier frontera, hagamos memoria: esa estadística se ganó el aplauso masivo de cada entrega de *Dinastía* (*Dynasty*, 1981-1989). En la sustancia narcotizadora de *Dinastía* cunde la siguiente mezcla: ostentación de riqueza, adulterio, vileza, odio, codicia, traición, venganza, enredos, sorpresas, incongruencias, desajustes, continuaciones inexplicables desde la lógica narrativa y el sentido común pero muy plausibles en el guion para, después del primer shock, enganchar a la audiencia a un producto “fundamentalmente determinado por las exigencias de la industria de la televisión”⁴⁰⁷.

Con esta tremenda sobredosis de trucos y pasiones, Michael Robinson recrea en *The Dark, Krystle* (2014) la rivalidad más espinada de *Dinastía* que sangra entre las protagonistas femeninas Krystle Carrington (Lynda Evans) y Alexis Carrington Colby (Joan Collins). Krystle; ansiosa, lacrimosa, suplicante, indecisa, resignada, martirizada; así se muestra en los planos que Robinson utiliza para componer la primera parte de *The Dark, Krystle*. Alexis Carrington; vanidosa, insaciable, alcoholizada y dada al exceso, némesis aborrecible que carga con un séquito de culpas; una víctima, puede verse así, en los planos que componen la segunda parte de *The Dark, Krystle*. Alternando sus rostros con fragmentos del final de la tercera temporada cuyo episodio lleva por título *The Cabin* (episodio 24, 1983), Robinson simboliza con el fuego esa fundición de moldes que las

⁴⁰⁷ Jostein Gripsrud, *The Dynasty years: Hollywood television and critical media studies* (New York: Routledge, 2005 [1995]), 62.

atenaza. Aislando a estas dos mujeres del resto de personajes, *The Dark, Krystle* señala el tipo de público al que se dirige *Dinastía*.

Los actantes no tienen una existencia independiente sino que dependen de categorías y normalizaciones de género que pueden percibirse desde la distancia crítica. Y esta realidad puede ser ensayada de nuevo, apreciada, incluso venerada en su valor para generar divertimento. Pueden ser repudiadas, descubiertas esas categorías en el error que encierran y todo este entramado puede ser reorganizado, reinterpretado, desmontado de sus funciones originales y de todo lo que en ese uso de los tópicos hay de repetible sin tener que revocar el régimen de fantasía al que pertenece. Lo comprobamos en las apropiaciones de Robinson, esa fantasía produce empatía y amplia satisfacción en tanto se embarulla la ficción con las convenciones sociales, conocidas y populares de la vida rutinaria.

Pero desde una perspectiva más sediciosa puede hacerse mayor abstracción para comprender la telenovela en su condición de mercancía, por lo demás, heredera del folletín decimonónico que se supedita a las preferencias del público con temáticas de gusto generalizado. Justamente, el distanciamiento crítico es la estrategia ejercida por Joan Braderman y Manuel de Landa en el video-ensayo de media hora *Joan Does Dynasty* (1986). Por medio de cromas, adosándose a las escenas e interfiriendo con ellas, Braderman comenta con socarronería de palabras y gestos el efecto malevolente de los timbres que se repiten en *Dinastía* preguntándose cómo más de cien millones de personas adoran esta tragedia salpicada de fealdades humanas. Escena tras escena Braderman participa, está presente, se anticipa a las líneas de diálogo o bien las apostilla para burlarse de la suntuosidad de poder en que se mueve ese personaje víctima de la moda que se construye alrededor de Alexis Carrington. ¿Con qué fin? Para poner en ridículo al tercer marido, el joven y rico Farnsworth Dexter (Michael Nader); “objeto de lujuria de Alexis”, ápice sexual y versión actualizada del cowboy americano. Con otro objetivo también, para poner de manifiesto que “no se puede andar jodiendo” con el magnate del petróleo y patriarca Blake Carrington (John Forsythe). En suma, para no tener reparo con esta lengua en cambiarle los centros a los estereotipos de *Dinastía* y concluir con una línea que no hace falta traducir: que “*Dynasty, means bussiness*”. Aunque sea evidente hay que recordarlo. La telenovela, como expresión artística, como producto de mero

entretenimiento, es expresión de lo social. Ni más ni menos un objeto cultural acordonado por un interés mercantil, y como tal, para Metz:

[...] depende de una tecnología inseparable de la civilización moderna, moviliza unos capitales que hacen de ella una industria y un comercio de envergadura, está sometida a objetivos de rentabilidad que la obligan a tener en cuenta a un público numeroso al que hay que contentar siempre en cierta medida, de modo que las características de los films son de entrada sociológicas, incluso —y especialmente— sus características formales⁴⁰⁸.

Aún nos parece que Metz se queda corto para ver cuántas intencionalidades convergen en una imagen dándole forma y a cuántas posibilidades de significación se abre la imagen de Hollywood desde su lectura en cualquier tiempo y en cualquier contexto. Esa imagen está ordenada y reducida a estructuras de poder organizado. En la medida que nos es dado penetrar en ellas, y dándole vuelta a esa representación que actúa de mediación, pueden descubrirse las lógicas dominantes estén o no estén a la vista. La intrusión en la imagen con el croma, introducirse, reescribir, deconstruir desde dentro. También procede de esta astucia Mark Rappaport. Uno de sus trabajos más celebrados es *Rock Hudson's Home Movies* (1992), regreso sobre lo autobiográfico y lectura en voz alta de la vida de Rock Hudson donde el *biopic* alcanza nueva cota de originalidad. Así desafía Rappaport la estela cinematográfica de Rock Hudson con los fragmentos de su imagen pública que son sus películas.

Rock Hudson's Home Movies se confía a la re-presentación, a la vida del soltero más codiciado de Hollywood: a una identidad homosexual oprimida narrada aquí en primera persona por un actor que se parece ligeramente a Hudson, aunque eso es lo de menos porque habla de sí como si hablara de aquél cuando pretenden ser uno solo y dar voz a los que como él buscan comprenderse en su homosexualidad. Se ha escrito mucho sobre *Rock Hudson's Home Movies*. Como crítica a la representación dominante de Hollywood⁴⁰⁹, como desmontaje de un prototipo de masculinidad⁴¹⁰ y bien sea buscando en “la realidad

⁴⁰⁸ C. Metz, *El significante imaginario*, op. cit., 12.

⁴⁰⁹ Adrian Danks, “The Global Art of Found Footage Cinema”, en *Traditions of World Cinema*, edit. por Linda Badley y R. Barton Palmer (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), 250.

⁴¹⁰ Mark Rappaport, “Mark Rappaport's Notes on Rock Hudson's Home Movies”, *Film Quarterly* vol. 49, n. 4 (1996): 16-22.

detrás del artificio de la imagen de una estrella”⁴¹¹, mejor y más resumido resulta dicho por el *alter ego* de Hudson cuando Rappaport le hace sincerarse: “vivimos en un mundo de fantasmagoría, falsas formas y falsos rostros, cada hombre lleva una máscara frente a los suyos”.

Es importante insistir en las particularidades de esta doble identidad que por venir impuesta desde el exterior se mide proporcional a su reverso en la forma que adquiere como escudo social. Rappaport ve en Hudson lo irregular de un mito labrado por las presunciones de una imagen oficial, y avisa: se le ha escatimado una verdad. Cuesta creer que no fuera una realidad deshonrosa, si se ponderan las estrategias que tiene el sistema para excluir y ridiculizar la homosexualidad en el cine clásico, si se estima la presión de los principios conservadores de una moral por entonces (en los años cincuenta y sesenta, si no todavía) hegemónica en la industria de Hollywood. Este situarse dentro y fuera de los textos, entre realidad y ficción, este proceso de desfiguración intima a la perfección con las necesidades del relato biográfico de un *personaje/persona* atado al mito del galán masculino. Rappaport tira de las fibras de ese traje de apariencias que para Paul de Man es propio de una autobiografía que “implica tanto diferenciación como similitud, puesto que ambos dependen de un intercambio sustitutivo que constituye al sujeto”⁴¹². Y al igual que Tartaglia, la película de Rappaport también se desenvuelve entre dos escrituras que vierten experiencia propia en una obra nueva. De esta suerte y no de otra crean espacio para la diferencia resistiendo al canon de sexualidad pervertido por las políticas de representación que lo gobiernan.

Dado que por una parte se va escribiendo esta conclusión casi sola como por inercia de lo anterior y evitando las categorías para describir el uso transformativo de productos culturales de espectro masivo. Y por otra, que tenemos muy en cuenta lo fina y borrosa que tantas veces se dibuja la línea separadora entre el cuestionamiento y la devoción hacia las películas de Hollywood, esta doble actitud que parece antitética, también puede combinarse. Puede —de hecho lo hace— vencerse dentro de una misma obra la carga de significado de un lado a otro como puede escorarse una lectura de babor a estribor con el

⁴¹¹ W. C. Wees, “El aura ambigua de las películas de las estrellas de Hollywood en las películas de Found Footage de vanguardia”, *op. cit.*, 144.

⁴¹² Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, *Anthropos (Suplemento: La autobiografía y sus problemas teóricos)*, n. 29 (Diciembre 1991 [1979]): 114.

movimiento de una crítica creativa. Por ejemplo, dónde acaba la reprobación, y dónde comienza el apego, es cosa imposible de saber con *Rhonda Goes to Hollywood*, película realizada por Tessa Hughes-Freeland en 1985.

Rhonda Goes to Hollywood tiene como protagonista Rhonda Zwillinger que, entre ironía, imitaciones y parodias, recorre los bulevares de Hollywood posando ante la cámara de Hughes-Freeland; bueno, en realidad para sí misma, lo que también es una suerte de auto-parodia que lo circula todo. Zwillinger disfruta dejándose cinematografiar y con ello se deleita por las calles de Hollywood junto a las postales y los afiches de las estrellas, los vestidos de gala que se exhiben en las tiendas o caminando por el paseo de la fama en un viaje que repetirá Barbara Hammer en *Tender Fictions* (1996). Zwillinger visita el museo de cera, se infiltra y respira en un aire de exhibicionismo gestual donde la sensación es que todo concuerda aunque esté lejano y fuera de foco. Pero este estilo tan desmañado no se interpone, al contrario, está lleno de lucidez espontánea. Eso se constata en cómo Hughes-Freeland aborda desde una forma de apariencia improvisada las contradicciones de representarse en una fantasía de fingimiento constante. Lo consigue cámara en mano, en formato Super 8, retratando a Zwillinger sin que halle la imagen momento de quietud. Y qué inestable se representa esa afición en un personaje transeúnte de imágenes donde no rechina el marasmo de encadenados, ni los desenfoques, ni los cambios de espacios, ni los vaivenes de la cámara, ni las sobreimposiciones, ni las sobreexposiciones, ni las elipsis ni los revelados inesperados del celuloide, y entre todo ello, astros de la pantalla entre los que se mueve Zwillinger sobreactuando. Ahí cobra protagonismo el metraje encontrado: dejarse querer por Elvis Presley separado de *King Creole* (Michael Curtiz, 1958), emular a la Gloria Swanson de *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), a la Vivien Leigh de *Gone With the Wind* (V. Fleming, G. Cukor, S. Wood, 1939), a la Elizabeth Taylor de *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963). Esta fusión de diferentes fisonomías y ritmos en la imagen es una rapsodia, el lugar de donde nace la parodia. Lo conoce de sobra Hughes-Freeland cuando decide subrayar con “Rhapsody in Blue” (George Gershwin) toda esta amalgama de ilusión que canibaliza cultura popular.

Entre lo épico y lo absurdo, sin ultrajar ni vilipendiar, con tono divertido y sin nostalgia afectada se coquetea en *Rhonda Goes to Hollywood* con esa otra lógica sistemática que define muy bien Rancière como una representación de argumento estricto: “historias de individuos que persiguen unos objetivos que se entrecruzan y contradicen, objetivos que a

la postre son los más comunes del mundo: seducir a una mujer, conquistar una posición social, ganar dinero...”⁴¹³. *Rhonda Goes to Hollywoods* se pone en contacto con un mundo fuera de alcance donde todo es realidad de vanidad y escaparate, de representación normalizada. Veamos, ¿cómo llama Godard en *Histoire(s) du Cinéma* a esa fábrica de los sueños? Una industria del sexo, de la muerte, de máscaras; una industria de las mentiras, una industria de la evasión, la búsqueda de la felicidad.

Godard, otra vez Godard. Nos dice Godard por qué Hollywood es una industria dominante y hegemónica; por qué funciona como sistema: por qué en Hollywood se dan insuficiencias o prominencias. *Histoire(s) du cinema* vuelve sobre el cine y con un collage de citas se reencuentra con Nicholas Ray. Ray, de nuevo Ray. *Johnny Guitar* en Debord; *Johnny Guitar* en Thom Andersen (*Red Hollywood*, 1995). Será que Ray encarna la gloria, decadencia y caída de Hollywood, el paradigma de todo lo que representa Hollywood, los efectos de sus políticas sobre los autores, los bajos fondos, las maniobras opresivas, la traición, el juego sucio pero también la belleza: aquello que condensa la memoria del mundo.

Pero sigamos. También tenemos en esta lista de ejemplos a *Nothing a Little Soap and Water Can't Fix* (2017), deconstrucción de la mirada masculina que Jennifer Proctor obtiene de un buen número de películas de terror. Es para Proctor el desnudo femenino un común denominador en todas las escenas que recolecta, más concisamente la mostración en el momento del baño como invasión del espacio privado. Una puerta entreabierta, lo sugestivo del agua corriendo, aproximarse en sigilo a esa galería de escenas y encontrarse con una víctima indefensa. Son los prolegómenos de un erotismo discreto que se activa con una atmósfera de vapor y vaho, de iluminación moderada y de lánguidos movimientos de cámara: de lo más sugerente para ver cómo la mujer se desprende de su ropa. Este montaje acumulativo da para pensar lo que significa la exposición corporal dentro de un catálogo de situaciones duplicadas. Proctor comienza destacando esa emoción sin palabras apoyándose en miradas absortas combinadas con gestos de desahogo y de aflicción. Pero este recogimiento no solo es válido para reunir momentos de soledad, ideal para leer un libro lo mismo que para tomarse una copa y fumarse un

⁴¹³ J. Rancière, *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, (Barcelona: Paidós, 2005 [2001]), 17.

cigarrillo (si procede) mientras uno se baña. También son los preliminares de un orgasmo interrumpido bruscamente. Como el género de terror es el contexto donde se instalan estas situaciones de estructura reconocible, repetir esa pertenencia hace verosímil darse cuenta de las cosas pero sobre todo de lo que viene después. ¿Exactamente? La irrupción de una escena de muerte violenta que viene a simbolizarse —ahí está la clave para Proctor— en la visión fugaz de un personaje masculino. Y vaya que son transportables todas las partes a otro discurso, que con mostrar carne de forma frívola se disfraza y en consecuencia se desnaturaliza la vulnerabilidad de la mujer en el cine de Hollywood. A Jennifer Proctor le encantan las películas de terror, disfruta con ellas, ha crecido con ellas. Lo que no le complace es cómo se construyen esas películas y por ello trata de “revelar patrones y fórmulas en los que probablemente no habíamos pensado”⁴¹⁴.

En un curso parecido de intenciones, *How the World Works: Dark Dark* de Abigail Child (2001). *Dark Dark* es un montaje de gestos narrativos extraídos de lo más mediocre del cine negro, del western, del romance y del thriller de acción. Lo primero que vemos antes de los títulos de crédito: una mujer entrando en una estancia, y a continuación, en el siguiente plano, unos pocos dólares sobre una mesa. Esto introduce el comienzo de *Dark Dark*. Lo que sigue: claqueta, dos vaqueros jugando al póker. Corte; la misma imagen boca arriba. Corte; plano medio desde el escorzo de uno de los actores para ver el rostro sobrecogido del otro. Corte; claqueta, también volteado 180° y en plano medio, un hombre y una mujer en una tierna escena de rutina doméstica. Corte; también boca arriba, uno de los vaqueros encañona a su par. Corte; nuevo cambio de espacio y fuente de metraje diferente para mostrar una mujer desplomándose (imaginamos que por efecto de un disparo). Corte; claqueta sobre el cuerpo de una mujer que yace muerta en el suelo. Y acabamos. Así se escoltan, unos a otros, sin que reine orden aparente de privilegio, ni continuidad narrativa, ni ninguna otra lógica argumental, los planos en velocidad inversa y en reverso, toma tras toma, lo que son acciones anodinas y lo que son momentos de clímax, unos y otros característicos de una puesta en escena muy corriente.

Amor, ambición, codicia. Nuestra necesidad de peligro es insaciable. Hay cosas más absurdas y aburridas y accidentales por lo que se mata la gente, pero lo de siempre sigue

⁴¹⁴ Jennifer Proctor en entrevista para el festival de cine independiente Ann Arbor. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dgJABLXlnpc>>

fascinando. El espectador de *Dark Dark* y de todos los films con que Child deconstruye sentidos dominantes⁴¹⁵, ante tanta dislocación de narrativas puede apreciar una lectura descifradora de los géneros, la idea de género cinematográfico que se halla detrás de “unas mismas piezas de construcción [...] temas o tramas en común, escenas clave, tipos de personajes, objetos familiares o planos y sonidos reconocibles. En otros casos [...] la estructura de la trama, las relaciones entre personajes o el montaje de imagen y sonido”⁴¹⁶. En ese juego de reconocimientos puede examinarse lo vulgares y tipificadas que pueden ser las formas donde parece suceder algo extraordinario. Child ha registrado la reiteración de motivos anecdóticos en la escenificación de la toma, ha querido romper la orientación espacial que sustenta la ficción, descubrir una homogeneización en la concepción estética, deshacer la estandarización de un método industrializado de producción de imagen. Ese trampantojo normalizado sale a la luz y con ello los patrones que se repiten en el cine clásico de Hollywood. A esto, Noël Burch le acuñó nombre: *Modo de Representación Institucional* (M.R.I.). Explicar este paradigma solo nos da para generalizar pero fundamentalmente hace referencia a la formalización del clasicismo narrativo basado en la causalidad y linealidad discursiva, complejión que para Burch refuerza la idea del ilusionismo cuando se ve asediado por un fuerte carácter escenográfico, concretamente por la predictibilidad de la trama y la inmovilidad psicológica de los personajes.

Ese modo de representación institucionalizado dirigido a las mayorías es el que zarandea Martin Arnold en *Pièce Touchée*, film con que se inicia en 1989 la trayectoria artística de un cineasta consagrado casi exclusivamente al cine de metraje encontrado. En *Pièce Touchée* concentra Arnold su atención en una escena de *The Human Jungle* (Joseph M. Newman, 1954), en un momento doméstico ordinario apacible como puede ser para la clase media contemplar un marido regresando a casa (probablemente del trabajo) y reencontrarse con su esposa en el calor del hogar. Esta escena costumbrista tiene caras en dos actores queridos por la audiencia, Gary Merrill y Jan Sterling. Reconforta ver que el

⁴¹⁵ Algunos ejemplos: la primera, quinta y sexta parte de la serie *Is This What you Were Born For?*, concretamente *Prefaces*, *Covert Action* y *Mayhem* (1981, 1984 y 1987 respectivamente); o los cuatro films de la serie *Foreign Film Series To and No Fro; Mirror World; (If I Could Sing A Song) About Ligatures; y Salomé*. Todos realizados entre 2005 y 2015.

⁴¹⁶ Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona: Paidós, 2000 [1999]), 128.

amor dulce que se profesan, contrastado frente al crimen desatado por *The Human Jungle*, es todo un alivio.

Cine para las mayorías. ¿Qué es esta mayoría y quiénes la conforman? Las respuestas inquietaban a los productores de *The Human Jungle* (Allied Artist International) cuando deciden dar un rumbo al negocio y pasar a grandes presupuestos. Pero también, se ha dicho tanto de *Pièce Touchée*... Por ejemplo, que es cine estructural porque disecciona lo que expresa un lenguaje estructurado en un guion y en unos comportamientos dramáticos (con buen tino en *The Human Jungle*). Es el aspecto monolítico de esta ordenación narrativa lo que empuja a Arnold a desmembrar la película en sus posibilidades de significación invirtiendo la imagen (todo patas arriba), repitiendo la imagen (convenciones fuera de sus quicios), adelante y atrás, y atrás y adelante. Con esos estertores fluye la imagen: el estereotipo en el gesto y el gesto al descubierto. Para los nominalistas, lo importante de este *cine estructural* es que se pone en cuestionamiento la estructura donde se atan con nudos opresivos unos valores de equilibrio social, de rutina, de que todo funciona según el plan porque ese sistema de producción de valores lo representa Hollywood muy bien: “Un cine de exclusión, reducción y negación”, asevera Arnold, “es un cine de represión. Siempre hay algo detrás de lo que se representa”⁴¹⁷.

Pero la represión puede ser aún sistemática...

Tony Cokes colabora con Don Trammel en 1990 para articular en *Fade to Black* un voraz remix mediático de las expresiones estereotipadas con que Hollywood imagina y representa a las personas de raza negra en muchas de sus películas. Al mismo tiempo que les oímos dialogar sobre lo que significa ser negro, ser mirado, ser negado y denostado en la calle todos los días, vemos también, en imágenes extraídas prácticamente no importa de dónde porque lo cierto es que abundan, todo lo que atañe ser retratado con prejuicios y tópicos. Cokes y Trammel le hacen a usted esas preguntas: “¿Encadenado? ¿Incriminado? ¿Sabes lo que quiero decir?”⁴¹⁸. *Fade to Black* da la respuesta: ser segregado generación tras generación por un racismo innegable y fuertemente arraigado en el cine institucionalizado. En esa distinción social que fomenta Hollywood nos transmite *Fade to Black* su disensión con lo pautado por un sistema de estudios que por lo mostrado en sus

⁴¹⁷ Martin Arnold en S. MacDonald, *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers* 3, *op. cit.*, 354.

⁴¹⁸ Este es uno de los muchos mensajes que se intercalan entre las imágenes de *Fade to Back*.

películas solo ve en el otro lo que no es. Asumen Cokes y Trammel, no cabe otra deducción, que esa mirada se funda en una política de representación, en unos usos de la imagen: en una ideología. ¿Qué cómo se pone esto a punto? Desde arriba, nos explican, citando a Louis Althusser:

Yo diría que una ideología «actúa» o «funciona» de tal modo que «recluta» sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o transforma a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamamos interpelación, y que se puede representar con la más trivial y corriente interpelación policial (o no) “Eh, usted, oiga!”⁴¹⁹”

¿Y por qué no hacerse oír? Esta conjura de necio poder que se manifiesta en políticas de representación racistas es una gran apisonadora de realidad social que *Face to Black* desmonta a ritmo de hip hop; de lo más adecuado para combinar Althusser y Malcolm X con música de The Last Poets y Public Enemy. El metraje encontrado pone el resto con la imagen de Hollywood. Con la cabeza alta, pasar por delante de *La cabaña del tío Tom* (*Uncle Tom's Cabin*, Edwin S. Porter, 1903) y *Slavery Days* (Otis Turner, 1913); por delante del estereotipo en el musical *Hearts in Dixie* (Paul Sloane, 1929); por delante del trato condescendiente hacia Sidney Poitier en *Imitación de la vida* (*Imitation of Life*, John M. Stahl, 1934). ¿Es una sorpresa o no lo es, “descubrir”, como descubre James Baldwin en *No soy un negrata* (*I Am Not Your Negro*, Raoul Peck, 2016), “que el país donde naciste y al que le debes tu vida y tu identidad, no ha desarrollado un lugar para ti en su sistema de identidad”⁴²⁰? Cuando Cokes y Trammel retornan a esas películas es probable que con ello quieran recobrar otra memoria, y por qué no cantando “Stan’ Up An’ Fight” (Sammy Davis Jr.). Acordarse, eso es lo que buscan, de la gente que ha muerto en el camino: de Eleanor Bumpers, de Michael Griffith, de Yusef Hawkins, de Phillip Pannell, de Edmund Perry, de Juan Rodríguez, de Michael Stewart... Emocionante epílogo con el que queda revalorizado *Face to Black* en la filmografía de Cokes.

⁴¹⁹ Cfr. Louis Althusser, *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*, 1970.

⁴²⁰ Sobre esta reflexión ondea la película de Peck, que también utiliza fragmentos de películas de Hollywood para comprender cómo se forma una representación vejatoria en una sociedad dividida por el racismo.

Tenemos por otra parte, en objetivos afines pero con un tono mucho más satírico, *Start Spangled to Death* de Ken Jacobs, monumental proyecto elaborado durante décadas donde se incluyen además de lo que ya comentamos en su momento, numerosos episodios que aporrean con humor la perpetuación de una ideología de segregación racial. Muy significativo de *Start Spangled to Death*, que los hay otros, pero este en concreto nos parece elocuente, es el contrapunto que Jacobs coloca a continuación de *The Road Is Open Again*. Recordemos que este pequeño film producido en 1933 por Warner Brothers tiene la intención de respaldar la política económica de Franklin D. Roosevelt y esparcir con ella las semillas del *New Deal* sobre un país devastado por la depresión económica de 1929. En *The Road Is Open Again*, inspirado por George Washington, Abraham Lincoln y Woodrow Wilson, Dick Powell componía y cantaba el himno de movilización social para el apoyo del acta de recuperación nacional (National Recovery Act). ¿Qué se hace ante eso? ¿Pasar por alto la historia sin revisarla? Inmediatamente después de ver la bandera americana sobre el rostro de Roosevelt, plano de por sí insistente en el sentimiento patriótico, Jacobs pasa por corte al dibujo animado. El presidente caricaturizado sonríe jarra de cerveza en mano al ritmo de bombo y platillo entre simiescas caracterizaciones de aborígenes negros mientras un comentarista extradiégético se pregunta si están todos contentos. Otro corte. A lo anterior encola Jacobs una secuencia procedente de *Ten Minutes to Live* (Oscar Micheaux, 1932) en la cual se ofrece un número cómico protagonizado por dos comediantes negros que bromean sobre su condición pauperizada en términos de cliché esperpéntico. Para no cansar, resumimos que la vivisección operada por Jacobs, Cokes y Trammel es rotunda en la crítica a una nación que no concede al negro su derecho de voto hasta 1965. Y esta es una crítica explícita que no se anda por las ramas para comprender que “hay muchas vueltas y revueltas en las formas de percibir la negritud en el cine americano mainstream pues en él persiste activo un repertorio de figuras estereotípicas desde «los días de la esclavitud»⁴²¹.

También los films de Hollywood se convierten para Thom Andersen en una fuente a indagar introspectivamente, esto es, en memoria susceptible de transferencia. De una mano a otra, de un dominio universal a otro de expresión audaz: los *slapstick* de Mack Sennett, Laurel y Hardy, las películas de gánsteres, el cine negro, el musical, películas

⁴²¹ S. Hall, “The Spectacle of the Other”, in *Representation: Cultural Representations and Sygnifying Practices*, edited by S. Hall (Walton Hall: The Open University, 2003 [1997]), 252.

eróticas y pornográficas, el melodrama, el cine de terror, el cine fantástico, géneros afines y géneros diversos, objetos toscos o sutiles, piezas vivas del patrimonio artístico, *documentos* para reflexionar sobre la institución de un espacio imaginario en *Los Angeles Plays Itself* (2003). Cómo no, más que cualquier otro lugar, la ciudad de Los Ángeles está ligada a la imagen cinematográfica, exactamente, a una noción de realidad cambiante película a película formada de incontables relatos y puntos de vista.

En *Los Angeles Plays Itself* hay delectación estética, consideración, ironía; hay expresión juiciosa de las cosas, o dicho con mayor delicadeza, una evaluación crítica de prácticas sociales y culturales que Andersen asume han sido predefinidas por la industria de Hollywood. Eso es lo que cuenta para Andersen, ir derecho al asunto y hacerse idea de que Hollywood excede el entretenimiento para bien y para mal: “algo que está al mismo tiempo fuera y por encima de la ciudad”⁴²². Se remite así a cierto sistema de representación dominante como sistema de significación, a las veleidades del espectáculo y al valor mutable de la imagen de Hollywood para, desde una estrategia congregante que aúna perspectiva crítica y comprensión sensitiva, narrar, entre afecto y desdén, las transformaciones de una urbe que ha aceptado el compromiso de unir su fortuna al cine. ¿Pero qué se cuenta, de qué habla Andersen en *Los Angeles Plays Itself*? De cómo la ciudad, sus edificios y sus alrededores, son transformados en un gigantesco set de rodaje. De cómo el cine convencional⁴²³ esquiva la realidad y nos da una imagen falsa de la ciudad. De cómo se representan las mudanzas de sus habitantes en las fobias, en las discriminaciones, en los demonios y los males de convivir y compartir significados en un espacio y en un tiempo indeterminados. De cómo hay películas fabricadas por Hollywood que son relativamente (no puede ser de otra manera) fieles a la realidad: en *El beso mortal* (*Kiss Me Deadly*, Robert Aldrich, 1955), una ciudad dividida entre ricos y pobres; en *¿Quién engañó a Roger Rabbit* (*Who Framed Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1988) y en *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), el inmoderado enviciamiento de las políticas y los planes de urbanismo; en *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), en *Alma en suplicio* (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945), en *El cartero siempre llama dos veces*

⁴²² Estos en particular y el resto de entrecomillados que se incluyen en el párrafo, están tomados literalmente de la narración en off de *Los Angeles Plays Itself*.

⁴²³ El adjetivo proviene de Andersen y con él se recogen distintos grados de excelencia en films que tergiversan la imagen de la ciudad: *Blade* (Stephen Norrington, 1998), *The Takeover* (Troy Cook, 1995), *Out of Bounds* (Richard Tuggle, 1986), *Heat* (Michael Mann, 1995)...

(*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946), drama, crimen, asesinato, la Gran Depresión, neorrealismo americano con base literaria en James M. Cain⁴²⁴ para percatarse del “desarraigo y la corrupción moral de la clase media del sur de California”. Esto es lo que cita Andersen. Pero no se olvida tampoco del cine alternativo a Hollywood. Así que también en *The Exiles* (Kent MacKenzie, 1961), en *Bush Mama* (Haile Gerima, 1979), en *Bless Their Little Hearts* (Billy Woodberry, 1984), en *Killer of Sheep* (Charles Burnett, 1978), de manera sublime se empatiza con las invisibilidades de una realidad opaca detrás de la cual “diferentes clases sociales coexisten en el mismo espacio sin tocarse”, y aún más, para revelar la brutalidad policial, la discriminación racial, la marginación de la mujer, el proceso de gentrificación y los padecimientos de la clase trabajadora. Aunque se dan asomos sobre qué comenzar a pensar, aunque es difícil resistir a la subjetividad pensante de *Los Angeles Plays Itself*, esto no es impedimento para ver que Andersen no se detiene en un único umbral de significación. Su película es sumamente prometedora de realidades que se va construyendo con la adquisición de experiencias.

Entretanto vasto conocimiento, apropiarse, saber encontrar la imagen precisa para sostener una idea; encontrar el ritmo en el montaje acorde con el ritmo de la reflexión; compenetrar todo eso con películas de cuando en cuando embaucadoras y de cuando en cuando honestas para juntar un puzle donde cada pieza reverbera en su propia historia. A Thom Andersen lo compara Catherine Russell con Walter Benjamin, capaz como aquél, de “explotar la duplicidad de un archivo fílmico cuando se le despoja de su fantasmagoría”⁴²⁵. Nos parece que con este objetivo se logra dotar de memoria histórica, identificar modismos o novedades en la sintaxis del cine, referir y estimar en su valor cognitivo una parte importante del patrimonio artístico y cultural, vincular las películas a una relación generativa y a una relación de percepción, apreciar en el cine comercial, en el cine independiente, en el arte de lo popular, un imaginario, un bagaje artístico digno de conservación. Eso como mínimo, porque nada le impide a Andersen defender su derecho

⁴²⁴ Esta nota para explicar la manera particular que tiene James M. Cain para retratar con cierta maledicencia a la mujer en algunas de sus novelas. Compruébese el estereotipo de mujer fatal en *Double Indemnity* (James M. Cain, 1943), vicio que replica su adaptación cinematográfica.

⁴²⁵ C. Russell, *Archiveology*, *op. cit.*, 80.

a crear una película con elementos de otra⁴²⁶ y averiguar lo suplementario en las artistas de lo que se halla en los límites de un discurso leyendo dentro y fuera del texto.

Concluiremos, sí, pero cómo. De forma brevísima. Diciendo de nuevo que el cine de metraje encontrado no un simulacro vacío cuando las imágenes que provienen de otro sitio entran a refutar, a trascender, da igual: a posarse en otra posibilidad de sentido para excitar la conciencia. No es el cine de metraje encontrado, insistimos, la consecuencia ni tampoco el paradigma de una insustancialidad general en la contemporaneidad. Aceptar eso es desconocer toda su historia y toda su praxis, sacar juicio atropellado por la ignorancia y poner bajo sospecha sus formas heterogéneas que rehúyen de una sola categoría lo mismo que de un solo género. Experimental en métodos y estrategias, la reescritura cinematográfica que se descuelga de estas segundas lecturas puede ser dialéctica, metafórica y alegórica, puede ser deconstructiva también, pero sobre todo suscitadora de respuestas nuevas. Y esta es cosa que no podemos soslayar puesto que nos atañe aquí, puesto que es tarea del cine de metraje encontrado movilizar la interpretación en variedad de opciones y opiniones.

Para abreviar sobre este concepto de crítica, diremos que su finalidad es hacernos pensar, imaginar y suponer para sí: transmutar ideas, expandirlas. Virginia Woolf, a esta crítica creativa la llamaría el contrapunto independiente de una industria, de unos valores, de unos procedimientos y unas tendencias normalizadas que como a la lectura literaria, también pueden llevarse a la producción y el consumo de películas, esto es: contradecir un tráfico cultural que persigue imponer qué ver y cómo ver destinando al consumo masivo imágenes sustitutivas de experiencia. Nos gustaría creer, y en fin, nosotros nos lo hemos ido creyendo según lo estudiado, que el cine de metraje encontrado puede presentarse como el arte de reescribir un saber que está al alcance de todos: “el arte de tener a nuestra

⁴²⁶ Hacer una película del cuerpo de otra: “esa forma de construir una fábula a partir de otra ya no es en absoluto una idea del pasado: es un elemento constitutivo del cine como experiencia, como arte y como idea del arte.” J. Rancière, *La fábula cinematográfica*, *op. cit.*, 14.

disposición todas y cada una de las palabras de nuestra lengua, de conocer su peso, sus colores, sus sonidos, sus asociaciones y de hacerlas sugerir⁴²⁷.

La imaginación del hombre, la ansiedad por descubrir y por comunicar lo descubierto, son el verdadero motor que impulsa la creación artística porque la voluntad de interpretar y comprender el arte que nos precede es algo que no se extingue nunca. La explotación de estos recursos de la cultura, sin tener por qué contradecir su valor, permite tallar obras nuevas, pulir diamantes que han perdido su esplendor, dar a conocer, y tal vez reparar a partir de fragmentos. Apropia, desplaza, remezcla, despolitiza las imágenes y no son pocas las veces que el cine de metraje encontrado les devuelve su función social, más aún, el poder de evocar revitalizando un momento de cinefilia. Hace suyas, este cine, las imágenes que una industria cultural produce para públicos amplios. Distinguibles son estas prácticas, deberían serlo, por amplificar la significancia de lo que ya existe, llevarla a otras posiciones y recrear lo no consignado en el texto original a partir de un trabajo de apropiación que transforma y desvía sin imponer un destino final. Por ello, este desvío, lo mismo que la deconstrucción es una escritura que se demuestra haciendo cuya “meta común está siempre en romper las convenciones del discurso y del pensamiento para abrir horizontes nuevos”⁴²⁸.

Para desenmascarar las falsas apariencias, aunque necesarias para la vida, hay que ir al origen de las ficciones, de los arquetipos, de las construcciones que esconden realidades con sistemas y estructuras dominantes. Igual nos hemos esforzado en dejar claros los razonamientos y en lo posible, ofrecer infinidad de sutilezas que alienten nuevos estudios para admitir como plausible que algunas obras de cine de metraje encontrado pueden ponerse en relación a unos pocos ángulos de los muchos a donde Derrida lleva la deconstrucción. Cuando menos esperamos adquirir mayor conocimiento, discutir ortodoxias, introducir perspectivas nuevas, dar desarrollo al vínculo entre la deconstrucción y el cine de metraje encontrado realizado con películas de Hollywood. Pero cuidado con ese afán de verdad unívoca. El recorrido aquí presentado es solo una ruta. De ahí la probabilidad de que sea efectiva y la duda de que no lo sea tanto. Lo mismo para lo otro. Hay que saber que se pueden conocer otras realidades pero no se

⁴²⁷ V. Woolf, “A Letter to a Young Poet”, in *The Virginia Woolf Reader*. Edit. by Mitchell A. Leaska (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984 [1932]), 273.

⁴²⁸ H. G. Gadamer, *El giro hermenéutico*, op. cit., 94.

pueden conocer todas. Eso volvería la deconstrucción sobre sí misma, la anularía porque implicaría querer saberlo todo, querer lo absoluto: el secreto de todas las cosas. Y eso es imposible; es más fácil encontrar rosas en el mar.

*

BIBLIOGRAFÍA:

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. (2007) [1947]. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Akal.
- ADORNO, T. W. (2004) [1970]. *Teoría estética: Obra completa 7*. Madrid: Akal.
- ADORNO, T. W. (1975). "The Culture Industry Reconsidered", *New German Critique*, No. 6 (Autumn, 1975). Pp. 12-22.
- ADORNO, T. W. (2008) [1977]. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal.
- AHMAD, Aijaz (1992). *Theory: Classes, Nations, Literatures*. London: Verso.
- ALTMAN, Rick (2000) [1999]. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- APP, Urs (2010). *The Birth of Orientalism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- ARAGON, Louis (1994) [1922-1923]. "Les vampires", *Projet d'histoire littéraire contemporaine*. Paris: Gallimard.
- ARNHEIM, Rudolf (1971). *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order*. Berkeley: University of California Press.
- ARTAUD, Antonin (2001) [1938]. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- ARTHUR, Paul (2005). *A Line of Sight: American Avant-garde Film Since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ARTHUR, Paul (2008). "En busca de los archivos perdidos", *Archivos de la filmoteca*, no. 58. Valencia: Ediciones de la Filmoteca. Pp. 161-175.
- AUMONT, Jacques (2001) [1998]. *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.
- BACHMANN, Alejandro (2015). "The Trace of a Walk that has Taken Place - A Conversation with Peter Tscherkassky", *Found Footage Magazine*, número 4 (2015), pp. 27-33.
- BAJTÍN, Mijaíl (2011) [¿?]. *Las fronteras del discurso*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- BARTHES, Roland (2002) [1964]. "La actividad estructuralista", en *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral. Pp. 293-302.
- BARTHES, Roland (2002) [1964]. "Literatura y discontinuidad", en *Roland Barthes: Ensayos Críticos*. Barcelona: Seix Barral. Pp. 241-257.

- BARTHES, Roland (1987) [1968]. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, Jean (1968) [1969]. *El sistema de los objetos*. México D.F.: Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, Jean (1978) [1977]. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- BAUDRILLARD, Jean (2009) [1995]. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- BAUDRILLARD, Jean (2006) [1997]. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- BAUDRILLARD, Jean (1998). “La simulación en el arte”, en *La ilusión y la desilusión estética*. Caracas: Monte Ávila.
- BEAUVAIS, Yann (1993) [1992]. “Re-natos descartes”, en *Desmontaje: Film, Video/Apropiación, Reciclaje*. Valencia: IVAM. Pp. 63-80.
- BENJAMIN, Walter (2018 [1924]. *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa.
- BENJAMIN, Walter (2006) [1925]. *El origen del trauerspiel alemán*, en *Walter Benjamin: Obras completas, libro IV, vol. 1*. Madrid: Adaba Editores. Pp. 217-459.
- BENJAMIN, Walter (1987) [1940]. “Tesis de la filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2005) [1982]. *El libro de los pasajes, 1927-1940*. Madrid: Akal.
- BERGSON, Henri (1963). *Obras escogidas. La evolución creadora*. México DF: Aguilar.
- BLANCHOT, Maurice (1970). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- BLOCH, Marc (1952) [1949]. *Introducción a la Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BLOOM, H.; HARTMAN, Geoffrey; MILLER, J. Hillis; DERRIDA, J; et al. (2010) [1979]. *Deconstrucción y crítica*. Madrid: Siglo XXI.
- BLOOM, Harold (2004) [2000]. *Cómo leer y por qué*. Barcelona: Norma Editorial.
- BLOOM, Harold (2005) [2004]. *Donde se encuentra la sabiduría*. Madrid: Taurus-Santillana.
- BLÜMLINGER, Christa (2013). *Cinema de seconde main. Esthétique du remploi au cinéma et dans l'art des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck.
- BOAS, Franz (1938) [1911]. *The Mind of Primitive Man*. New York: The MacMillan Company.
- BONET, Eugeni (editor) (1993). *Desmontaje: Film, Video/Apropiación, Reciclaje*. Catálogo retrospectiva itinerante. Valencia: IVAM.

- BORDWELL, David (1996) [1985]. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- BOURRIAUD, Nicolas (2007) [2002]. *Postproducción. La cultura como escenario: Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BRAKHAGE, Stan (2014). *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*. Compilado por Pablo Marín. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres Cantos.
- BRAND, Bill. Filmmakers Coop website.
Disponible en: <<http://film-makerscoop.com/catalogue/bill-brand-demolition-of-a-wall>>
- BRENEZ, Nicole (2000). "Cartographie du Found Footage", *Exploding*, núm. especial *Ken Jacobs. Tom, Tom, The Piper's Son*. Paris: Exploding/Re:voir. Pp. 97-109.
- BRENEZ, Nicole (2002). "Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental", *Cinémas*, vol. 13, núm. 1-2 (otoño 2002). Pp. 49-67.
- BRETON, André (1969) [1930]. *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- BRUNEL, Adrian (1928). "Experiments in Ultra-Cheap Cinematography," *Close Up*, Vol. III, 4, October 1928.
- BRUNETTE, Peter & WILLIS, David (1989). *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- BRUNETTE, Peter (1993-1994). "Imag(in)ing Pictures: A Conversation with Holly Fisher", *Film Quarterly*, vol. 47, número 2 (1993-1994). Pp. 2-7.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (1982). "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Artforum*. Pp. 43-56.
- BURCH, Noël (1987). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- BURCH Noël; DANA, Jorge (1974). "Propositions", *Afterimage*, num. 5, Summer 1974. Pp. 40-66.
- BURCH, Noël (1981) [1969]. *Theory of Film Practice*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- BUTTLER, Judith (2009) [1990]. *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CABAÑAS, Kaira M. (2014). *Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*. Chicago/London: Chicago University Press.

CABRERIZO, Felipe; AGUILAR, Santiago (2015). *Un bigote para dos*. Madrid: Bandaaparte Editores.

CAMPORESI, Enrico; POUTHIER, Jonathan (2017). “Le ready-made et l’analyse: autour de *Perfect Film* (1986) de Ken Jacobs”, en *Décadrages* 34-36, Cinéma de re-montage (Automne 2016/Printemps 2017). Pp. 151-159.

CARROLL, Noël (1988). *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.

CHOAY, Françoise (2007) [1992]. *Alegoría del Patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.

CRIMP, Douglas 1993 [1983]. “Appropriating Appropriation”, en *On the Museum’s Ruins*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press: Bay Press. Pp. 126-137.

CULLER, Jonathan 1986 [1982]. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. New York: Cornell University.

DANKS, Adrian (2006). “The Global Art of Found Footage,” *Traditions in World Cinema*, edited by Linda Badley, R. Barton Palmer and Steven Jay Schneider. Edinburgh: Edinburgh University Press. Pp. 241-253.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. (1956). “Mode d’emploi du détournement”, *Les levres neuves*, núm. 8 (Mayo 1956). Disponible en:
<<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debord.html>>

DEBORD, Guy (2003) [1989]. “The use of Stolen Films”, en *Complete Cinematic Works: Scripts, Stills, Documents*. Oakland: AK Press,

DE CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre (1999) [1994]. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.

DELEUZE, Gilles (2000) [1965]. *Nietzsche*. Madrid: Arena libros.

DELEUZE, Gilles (2002) [1968]. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2004) [1980]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

DELEUZE, Gilles (1984) [1983]. *La imagen-movimiento: Estudios sobre el cine 1*. Barcelona-Buenos Aires-México D.F.: Paidós.

DE MAN, Paul (1991) [1979]. “La autobiografía como desfiguración”, *Anthropos (Suplemento: La autobiografía y sus problemas teóricos)*, n. 29 (Diciembre 1991): 113-118.

DERRIDA, Derrida (1989) [1966]. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. Pp. 383-401.

- DERRIDA, Jacques (1989) [1967]. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- DERRIDA, Jacques (1970) [1967]. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DERRIDA, Jacques (2007) [1968]. “La farmacia de Platón”, en *La diseminación*. Madrid: Fundamentos. Pp. 91-261.
- DERRIDA, Jacques (1994) [1968]. “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Derrida: Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. (1994). [conferencia pronunciada en 1971]. Pp. 345-372.
- DERRIDA, Jacques (1994) [1968]. “La Différance”, en *Derrida: Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- DERRIDA, Jacques (2007) [1971]. “Fuera del libro (prefacios)”, en *La diseminación*. Madrid: Fundamentos. Pp. 5-90.
- DERRIDA, Jacques (2005) [1978]. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- DERRIDA, J. (1987) [1985]. “Lettre à un ami japonais”, en *Psyché. Invention de l'autre*. París, Galilée. Pp. 387-393.
- DERRIDA, Jacques (1986). *Memoirs for Paul de Man*. New York: Columbia University Press.
- DERRIDA, Jacques (2014) [entrevista no publicada, 1992]. “Qu'est-ce que la déconstruction?”, *Le Monde*, 12 octubre 2014.
- DERRIDA, Jacques (1997) [1995]. *Mal de archivo, una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- DE SAUSSURE, Ferdinand (2007) [1916]. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2015) [2010]. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia*. Buenos Aires: Biblos.
- DIDI-HUBERMAN, George (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. París: Minuit, 2008.
- DUCHAMP, Marcel [1928] (2010). “Carta a Katherine Dreier, 5 de noviembre de 1928”, en *Cartas sobre arte (1916-1956)*. Barcelona: Elba.
- DUCHAMP, Marcel (1978) [1965]. *Escritos: Duchamp du Signe*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ECO, Umberto (2012) [1985]. *De los Espejos y otros ensayos*. Barcelona: Random House Mondadori.
- ECO, Umberto (2016) [1990]. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Penguin Random House.
- ECO, Umberto (2000). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.

ECO, Umberto (2013). *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*. Balestrini, Nanni (ed.). Roma: L'Orma Editore. (Primera edición, Milán: Feltrinelli, 1966).

ELDER, R. Bruce (1988). *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stain, and Charles Olson*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

ELDER, R. Bruce (2006). "The Structural Film: Ruptures and Continuities in Avant-Garde Art", en *Neo-Avant-Garde*, edit. por David Hopkins. Amsterdam, New York: Rodopi. Pp. 119-142.

ELIADE, Mircea (1979) [1951]. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.

ELSAESSER, Thomas (2015). "La ética de la apropiación: *Found Footage*, entre el archivo e internet", *Found Footage Magazine*, número 1, Mayo 2015.

ELSAESSER, Thomas (2004). "Working at the Margins: Film as a Form of Intelligence", en *Harun Farocki: Working on the Sight Lines*, edit. por T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press. Pp. 95-108

ERNST, Max (1948). *Beyond Painting, and Other Writings by the Artist and His Friends*. New York: Wittenborn.

EVANS, David J. (1989). *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press.

EVANS, David J. (2009). "Introduction//Seven Types of Appropriation", en *Documents of Contemporary Art: Appropriation*. Editado por Evans, David. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press; London: Whitechapel Gallery. Pp. 12-23.

FAROCKI, Harun (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja negra.

FEDERICI, Silvia (2009) [2010]. *Calibán y la bruja*. Madrid: Traficantes de sueños.

FISHER, Morgan (2009). "Catálogo del Festival Internacional de Cine de Rotterdam 2009". Disponible en: <<https://iffr.com/en/2004/films-0>>

FOSSATI, Giovanna (2012). "Found Footage. Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms", en *Found Footage: Cinema Exposed*. Edit. por M. Bloemhevel, G. Fossati y J. Guldmond. Amsterdam: Amsterdam University Press/EYE Film Institute. Pp. 177-184.

FOSTER, Hal (2004). "An Archival Impulse", *October*, vol. 110, Autumn. Pp. 3-22.

FOUCAULT, Michel (1968) [1966]. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

FOUCAULT, Michel (1997) [1966]. *El pensamiento de afuera*. Valencia: Pre-Textos.

- FOUCAULT, Michel (1998) [1969]. “Qué es un autor?”, *Litoral*, número 25/26, Abril 1998. Pp. 35-71.
- FOUCAULT, Michel 2002 [1969]. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- FOUCAULT, Michel (1995) [1970]. *Theatrum Philosophicum*. Barcelona: Anagrama.
- FOUCAULT, Michel (1985) [1981]. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- FOUCAULT, Michel (1985) [1981]. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- GADAMER, Hans-Georg (1981) [1976]. *La razón en la época de la ciencia*. Barcelona: Editorial Alfa Argentina.
- GADAMER, Hans-Georg (1998) [1995]. *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra.
- GASS, Lars Henrik (2019). *Film and Art After Cinema*. Zagreb: Multimedijalni institute.
- GENETTE, Gérard (1989) [1982]. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GIDAL, Peter (editor) (1976). *Structural Film Anthology*. London: BFI.
- GOETHE, Johann W. (1984) [1935]. *Penas del joven Werther*. Madrid: Alianza Editorial.
- GORKI, Maximo (1993) [1907]. *La madre*. Madrid: S.A. de Promoción y Ediciones.
- GREENBERG, Clement (2002) [1939]. “Vanguardia y kitsch”, en *Clement Greenberg: Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Paidós estética. Pp. 15-33.
- GRIFI, Alberto. “Why We Tore Hollywood Apart, from a Basement”, en DVD de *Verifica Incerta* (libreto).
- GRIPSRUD, Jostein 2005 [1995]. *The Dynasty years: Hollywood television and critical media studies*. New York: Routledge.
- GOMBRICH, Ernest H. (2009) [1999]. *Los usos de las imágenes: Estudios sobre la función del arte y la comunicación visual*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica,
- GUNNING, Tom (editor) (2009) [1989]. *Films That Tell Time: A Ken Jacobs retrospective*. New York: Museum of the Moving Image. Museum of the Moving Image. Disponible en: <<http://www.movingimagesource.us/articles/films-that-tell-time-20090206>>
- GUNNING, Tom (1989-1990). “Towards a Minor Cinema”, *Motion Picture*, volume 3, no. 1-2, pp. 2-5.

- GUNNING, Tom (2012). 'Finding the Way: Films Found on a Scrap Heap', en *Found Footage: Cinema Exposed*. Editado por M. Bloemheuvel, G. Fossati y J. Guldemon. Amsterdam: Amsterdam University Press/EYE Film Institute. Pp. 49-55.
- HABERMAS, Jürgen (1983). "Modernity-An Incomplete Project", en *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press. Pp. 3-15.
- HABERMAS, Jürgen (1993) [1989]. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- HALL, Mordaunt (1931). "The Screen", *The New York Times* (Septiembre, 1931). Disponible en: <<https://www.nytimes.com/1931/09/26/archives/the-screen.html>>
- HALL, Stuart (2003) [1997]. "The Spectacle of the Other", in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, edited by S. Hall. Walton Hall: The Open University. Pp. 223-278.
- HALL, Stuart (2007) [1973]. "Encoding and Decoding in the Television Discourse", in *CCCS Selected Working Papers, Vol. 2*, editado por A. Gray; J. Campbell; M. Erickson; S. Hanson; H. Wood. New York: Routledge. Pp. 386-399.
- HAUSHEER, Cecilia; SETTELE, Christoph (editors) (1992). *Found Footage Film*. Luzern: VIPER.
- HAUSMANN, Raoul (2009). "Photomontage", en *Documents of Contemporary Art: Appropriation*, edit. por David Evans. London: Whitechapel Gallery, 2009), 29.
- HEATH, Stephen (1981). *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- HEGEL, Georg W. Friedrich (1997) [1935]. *Introducción a la estética*. Barcelona: Península.
- HEMPEL, Carl G. (1959). "The Function of General Laws in History", en *Theories of History*, editado por Patrick Gardiner. Glencoe, Illinois: The Free Press.
- HERMOSO, Borja (2020). "Entrevista a Gilles Lipovetsky", *El País*, 1 Febrero, 2020. Disponible en: <https://elpais.com/elpais/2020/01/28/eps/1580212910_212654.html>
- HOBSBAWM, Eric (1999) [1993]. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.
- HOOLBOOM, Mike. *Al Razutis: Three Decades of Rage (an interview)*. Disponible en: <<http://mikehoolboom.com/?p=46>>
- HUSSERL, Edmund (1949) [1913]. *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- HUYSEN, Andreas (2007) [1990]. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F.: Fondo de cultura económica.

JACOBS, Ken. Sitio web oficial *Star Spangled to Death*. Disponible en:
<<http://www.starspangledtodeath.com/mainfiles/ssstd.html>>

JAKOBSON, Roman (1987) [1980]. *Language in Literature*. Cambridge: Harvard University press.

JAMESON, Fredric (1991) [1984]. *Ensayos sobre el postmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (1969) [1900]. “Rejas de oro (impresiones)”, en *Libros de Prosa: 1 de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Aguilar. Pp. 214-220.

JUNG, C. Gustav (1970) [1933-1955] *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós,

KRACAUER, Siegfried (1995) [1947]. *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.

KRISTEVA, Julia (2004) [1980]. *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México D.F.: Siglo XXI.

KRISTEVA, Julia (1997). *Intimate Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis*. New York: Columbia University Press.

KULESHOV, Lev (1974). *Kuleshov on Film: Writings*. Berkeley: University of California Press.

LACAN, Jacques (No publicado, 1958-1959). *El seminario. Libro 6: El deseo y su interpretación*. Clase 24, del 10 de Junio de 1959. Disponible en: <<http://www.psicoanalisis.org/lacan/6/24.htm>>

LAUTRÉAMONT, Isidore L. Ducasse (2014) [1870]). *Obras completas - Poésies II*. Buenos Aires: Argonauta.

LE MONDE LIBERTAIRE, “Où en est le mouvement lettriste? Entretien avec Maurice Lemaître”, *Le Monde Libertaire*, núm. 94 (Octubre 1963). Disponible en:
<<https://www.monde-libertaire.fr/?page=archives&numarchive=14744>>

LEVAL, Pierre N. (1990). “Toward a Fair Use Standard”, en *Harvard Law Review*, vol 103. Pp. 1005-1011.

LEVINE, Matthew Cole (2021). “A Haunted House: The Ominous Abodes of Christoph Girardet and Matthias Müller”, *Found Footage Magazine*, número 7 (2021), pp. 8-25.

LÉVI-STRAUSS, Claude (2002) [1962]. *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica de España: Madrid.

LEMAÎTRE, Maurice (1952). *Le film est déjà commencé? Séance de Cinéma*. Paris: Editions André Bonne.

- LENIN, V. I. (1973) [1928]. “Tesis acerca de la propaganda en el terreno de la producción”, en *Obras, Tomo XI*. Moscú: Progreso.
- LÉVINAS, Emmanuel (2001) [1967]. *La huella del otro*. Madrid: Taurus.
- LÉVINAS, Emmanuel (2001) [1994]. *La realidad y su sombra*. Madrid: Trotta.
- LEYDA, Jay (1965) [1960]. *Kino: Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires.
- LEYDA, Jay (1964). *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean (2007). *Pantalla Global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean (2015) [2013]. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- LYOTARD, Jean-François (2000) [1954]. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MACDONALD, Scott (2019). “Interview with Carlos Adriano”, *Found Footage Magazine*, número 5 (Marzo 2019). Pp. 124-137.
- MACDONALD, Scott (1988). *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- MACDONALD, Scott (1998). *A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- MACDONALD, Scott (2006). *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- MACDONALD, Scott (2008). *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*. Berkeley: University of California Press.
- MACDONALD, Scott (2016). “Algo viejo, algo nuevo: dos DVD de Gustav Deutsch”, en *Found Footage Magazine*, número 2. Pp. 156-161.
- MACHADO, Antonio (1991). *Poesía y prosa – Antología*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- MACIUNAS, George (1970) [1969]. “Some comments on *Structural Film* by P. Adams Sitney”, en *Film Culture Reader*, edit. por P. Adams Sitney. New York: Praeger Publishers.
- MARCUSE, Herbert (1993) [1954]. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- MARX, Karl (1976) [1845]. “Tesis sobre Feuerbach”, *Cuadernos Políticos*, número 10, octubre-diciembre 1976. Disponible en:

<<http://cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.10/CP.10.11.Tesis sobre Feurbach.pdf>>

MARX, Karl (1951) [1857]. *Contribución a la crítica de la economía política*. Berlín: Dietz Verlag.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich (1974) [1846]. *La ideología alemana*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.

MATURANA, Humberto R. (1997). *El sentido de lo humano*. Santiago de Chile: Granica.

METZ, Christian (1990) [1966]. “La gran sintagmática del film narrativo”, en *Análisis estructural del relato*. México D.F.: Premiá editora. Pp. 120-124.

METZ, Christian (2001) [1977]. *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.

MICHELSON, Annette (1998). “A Case Study of Cinephilia: A Case Study of Cinephilia”, *October*, vol. 83 (Winter 1998). Pp. 3-18.

MITRY, Jean [1963] (1986). *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI.

MORAWSKI, Stefan (1973). *Marx & Engels on Literature & Art*. Lee Baxandall and Stefan Morawski (edit). St. Louis: Telos Press.

MULVEY, Laura (1989). *Visual Pleasure and other Pleasures*. London: Palgrave.

NAUMAN, Francis M. (1996) [1990]. “Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites”, en *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, edit. por Rudolf E. Kuenzli y Francis M. Naumann. Cambridge, MA; London, UK: The MIT Press. Pp. 20-40.

NICHOLS, Bill (2001). “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, *Critical Inquiry*, vol. 27, núm. 4, Summer, 2001. Pp. 580-610.

NIETZSCHE, Friedrich (1988) [1873]. “Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral”, en *Nietzsche: Antología*. Barcelona: Península.

NORA, Pierre (2008) [1984]. *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Ediciones Trilce.

O’PRAY, Michael (1988). “Declarations of Independence: Shows, schisms & modernisms”, *Monthly Film Bulletin*, febrero 1988. Disponible en:
<[https://www.luxonline.org.uk/articles/declarations_of_independence\(1\).html](https://www.luxonline.org.uk/articles/declarations_of_independence(1).html)>

ORTEGA Y GASSET, José (1987) [1925]. *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa Calpe.

OWENS, Craig (1980). “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism – part 1”, *October*, vol. 12, Spring, 1980), pp. 66-86

OWENS, Craig (1980). "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism – part 2", *October*, vol. 13, Summer, 1980), pp. 58-80.

OWENS, Craig (1983). "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", en *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, edit. por Hal Foster. Seattle: Bay Press. Pp. 57- 82.

PANOFSKY, Erwin 1997 [1936]. "Style and Medium in the Motion Picture", en *Three Essays on Style*, edit. por Irving Lavin. Cambridge, MA, and London, UK: The MIT Press, Pp. 91-128.

PESSOA, Fernando (1982). *El libro del desasosiego de Bernardo Soares*. Barcelona: Seix Barral.

PIGOTT, Michael (2013). *Joseph Cornell Versus Cinema*. London: Bloomsbury.

PLANT, Sadie (2008) [1992]. *El gesto más radical: La Internacional Situacionista en una época postmoderna*. Madrid: Errata Naturae.

PRINCE, Stephen; HENSLEY, Wayne E. (1992). "The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment", *Cinema Journal*, vol. 31, núm. 2, Pp. 59-75

PROCTOR, Jennifer (2019). Ann Arbor Festival: Interviews. Disponible en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=dgJABLXInpc>>

PUDOVKIN, V. I. (1954) [1960]. "On Film Technique", en *Film Technique and Film Acting: The Cinema Writings of V. I. Pudovkin*. London: Vision Press.

RANCIÈRE, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.

RANCIÈRE, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeu Libros.

RAPPAPORT, Mark (1996). "Mark Rappaport's Notes on Rock Hudson's Home Movies", *Film Quarterly* vol. 49, n. 4 (1996): 16-22.

RAZUTIS, Al. Sitio web oficial. Disponible en:
<http://www.alchemists.com/visual_alchemy/film_cat.html#visual>

REES, A. L. (2007) [1999]. *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-garde to Contemporary British Practice*. London: British Film Institute.

RICOEUR, Paul. (2007) [1985]. *Tiempo y narración: Configuración del relato en el tiempo histórico III*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (1990). *Écraniques: le film du texte*. Lille: Presses universitaires de Lille.

RUSHDIE, Salman (1992). "Out of Kansas", *The New York Times*, May 4, 1992. Disponible en:
<<https://www.newyorker.com/magazine/1992/05/11/out-of-kansas>>

- RUSSELL, Catherine (2018). *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham, NC: Duke University Press.
- SAID, Edward (2003) (Primera publicación 1978). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.
- SANOUILLET, Michel (1978) [1975]. Prólogo a *Escritos: Duchamp du Signe*. Barcelona: Gustavo Gili. Pp. 13-22.
- SHKLOVSKY, Viktor (1965) [1917]. “Art as Technique”, en *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, edit. por Lee T. Lemon y Marion J. Reis. Lincoln: Univ. of Nebraska Press,. Pp. 5-23.
- SIMMEL, Georg (2012) [1908]. “El extranjero”, en *El extranjero: Sociología del extraño*. Madrid: Ediciones Sequitur. Pp. 21-26.
- SIMMEL, Georg (2000) [1908]. “El conflicto de la cultura moderna”, *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 89 (2000 [1918]). Pp. 315-332.
- SITNEY, P. Adams (1969). “Structural Film”, *Film Culture* número 47, Summer 1969, pp. 326-349.
- SITNEY, P. Adams (1979) [1974]. *Visionary Film* (New York: Oxford University Press).
- SJÖBERG, Patrik (2001). *The World in Pieces: A Study of Compilation Films*. Stockholm: Aura förlag.
- SMITH, Gavin (1996). “Interview: Jean-Luc Godard”, *Film Comment* (Marzo-Abril, 1996). Disponible en:
<<https://www.filmcomment.com/article/jean-luc-godard-interview-nouvelle-vague-histoires-du-cinema-helas-pour-moi/>>
- SONTAG, Susan (2004) [2003]. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Círculo de lectores.
- SONTAG, Susan (2007) [1966]). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial.
- SONTAG, Susan (2008) [1973]. *Sobre la fotografía*. Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial.
- STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1999) [1992]. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- STANGOS, Nikos (2000). *Conceptos del arte moderno*. Barcelona: Destino.
- TAN, Fiona. *Facing Forward*. Disponible en:
<<https://fionatan.nl/project/facing-forward/>>

- THOMPSON, John B. (1998) (primera publicación, 1997). *Los media y la modernidad: Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- TODOROV, Tzvetan (1971) [1967]. *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta.
- TODOROV, Tzvetan (1991) [1984]. *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós,
- TYLOR, Edward B. (1977) (Primera publicación, 1871). *Cultura primitiva*. Madrid: Ayuso.
- TZARA, Tristan (1999, [1916]). *Siete manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets editores.
- ULMER, Gregory L. (1985). *Applied Grammatology*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- VATTIMO, Gianni (1987) [1985]. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*.
- VERTOV, Dziga (1973) [1960]. *El cine ojo*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- VEBLEN, Thorstein (1918) (primera publicación 1989). *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. New York: B.W. Huebsch.
- WASSERMAN, Max; ZENG, Xiao Han T.; AMARAL, Luis A. N. (2015). “Cross-evaluation of Metrics to Estimate the Significance of Creative Works”, *Proceedings of National Academy of Science (PNAS)*, nº. 2, (2015): 1281-1286.
- WEBER, Max (2002) [1922]. *Economía y sociedad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica,
- WEBER, Samuel (2008). *Benjamin's –abilities*. Cambridge, MA, and London, UK: Harvard University Press.
- WEES, William C. (1993). *Recycled Images. The Arts and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives.
- WEES, William C. (1998). “El aura ambigua de las películas de las estrellas de Hollywood en las películas de Found Footage de vanguardia”, *Archivos de la filmoteca*, no. 30, pp. 136-147.
- WEINRICHTER, Antonio (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Gobierno de Navarra: Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana.
- WILCOX, Mark (1984). “Subverting Television”, *Film and Video Umbrella*, 1984.
- WOOLF, Virginia (2018) [1929]. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.
- WOOLF, Virginia (1984) [1932]. “A Letter to a Young Poet”, in *The Virginia Woolf Reader. Edit. by Mitchell A. Leaska*. New York: Harcourt Brace Jovanovich. Pp. 260-275.

YOUNGBLOOD, Gene (1979). *Expanded Cinema*. New York: Dutton.

ZAMBRANO, María. (1998). *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*. Madrid: Trotta.

ŽIŽEK, Slavoj. “De Joyce-el-Síntoma al síntoma del poder”. Disponible en:
<<http://www.geocities.ws/zizekencastellano/artJoyce.html>>

ŽIŽEK, Slavoj (1998). “El sujeto interpasivo”. Disponible en:
<<http://www.geocities.ws/zizekencastellano/artsujetointerpasif.html>>

Filmografía comentada de cine realizado con metraje encontrado

En orden de aparición:

- *Rose Hobart* (Joseph Cornell, 1936).
- *Encuentro entre dos reinas* (*The Meeting of Two Queens*, Cecilia Barriga, 1991).
- *Scorpio Rising* (Kenneth Anger 1964).
- *Bullets for Breakfast* (Holly Fisher, 1992).
- *Women According to Men* (Saeed Nouri, 2020).
- *Facing Forward* (Fiona Tan, 1999).
- *Moeder Dao, de schildpadgelijkende* (Vincent Monnikendam, 1995).
- *Déjà vu* (Lisl Ponger, 1999).
- *Diario Africano* (Angela Ricci Lucchi & Yervant Gianikian, 1994).
- *Immagini dell'Oriente: turismo da vandali* (A. Ricci Lucchi & Y. Gianikian, 2001).
- *Fifth Cinema* (Nguyen Thi Trinh, 2018).
- *Letter to Jane* (Jean-Luc Godard & Jean-Pierre Gorin, 1971).
- *Beirut Outakes* (Peggy Ahwesh, 2007).
- *Cowboy and 'Indian' Film* (Raphael Montañez Ortiz, 1957/58).
- *A MOVIE* (Bruce Conner, 1958).
- *Histoire(s) du Cinéma(s)* (Jean-Luc Godard, 1988/1998).
- *The Secret Garden* (Phil Solomon, 1988).
- *After the Rainbow* (Soda_Jerk, 2009).
- *What's Out Tonight Is Lost* (Phil Solomon, 1983).
- *Remains To Be Seen* (P. Solomon, 1989).
- *American Falls* (P. Solomon, 2002/2010).
- *Las tres desapariciones de Soad Hosni* (*The Three Disappearances of Soad Hosni*, Rania Stephan, 2005).
- *Technology/Transformation: Wonder Woman* (Dara Birnbaum, 1978).
- *Visual Essays: Origins of Film* (Al Razutis, 1973/1983).
- *Letters from Vancouver, part 1: The Politics of Perception* (Kirk Tougas, 1973).
- *Star Spangled to Death* (Ken Jacobs, 1956/2004).
- *Le film est déjà commencé?* (Maurice Lemaître, 1951).
- *Permian Strata* (Bruce Conner, 1969).
- *Manual de cine para pervertidos* (*The Pervert's Guide to Cinema*, Sophie Fiennes, 2006).
- *Guía ideológica para pervertidos* (*The Pervert's Guide to Ideology*, S. Fiennes, 2012).
- *The Eyes of Hitchcock* (Kogonada, 2014).
- *Phoenix Tapes* (Christoph Girardet & Matthias Müller, 2000).
- *Home Stories* (Matthias Müller, 1990).

- *La sociedad del espectáculo (La société du spectacle, Guy Debord, 1973).*
- *() aka Parenthesis (Morgan Fisher, 2003).*
- *El libro de imágenes (Le livre d'image, Jean-Luc Godard, 2018).*
- *Standard Gauge (Morgan Fisher, 1984).*
- *Gloria! (Hollis Frampton, 1979).*
- *Tom, Tom The Piper's Son (Ken Jacobs, 1969).*
- *Eureka (Ernie Gehr, 1974).*
- *Demolition of a Wall (Bill Brand, 1973).*
- *HyperNormalisation (Adam Curtis, 2016).*
- *Soliloquy Trilogy (Candice Breitz, 2000).*
- *Marilyn Times Five (Bruce Conner, 1968/1973).*
- *La caída de la dinastía Romanov (Padenie dinastii Romanovykh, Esfir Shub, 1927).*
- *En las sombras de las máquinas (Im Schatten der Maschine, Albrecht Viktor Blum & Leo Lania, 1928).*
- *Verifica Incerta (Gianfranco Baruchello & Alberto Griffi, 1968).*
- *Celuloides rancios (Enrique Jardiel Poncela, 1933).*
- *Mauricio o una víctima del vicio (E. J. Poncela, 1933).*
- *Un bigote para dos (Antonio Lara 'Tono' & Miguel Mihura, 1940).*
- *Traité de bave et d'éternité (Isidore Isou, 1951).*
- *¿Puede la dialéctica romper ladrillos? (La dialectique peut-elle casser des briques?, René Viénet, 1973).*
- *The Clock (Christian Marclay, 2010).*
- *Beatles Electroniques (Nam June Paik, 1966/1999).*
- *Waiting for Commercials (Nam June Paik & Jud Yalkut, 1966/1992).*
- *Guadalcanal Requiem (Nam June Paik & Jud Yalkut, 1973).*
- *Calling the Shots (Mark Wilcox, 1984).*
- *Circus Logic (John Maybury, 1984).*
- *War Machine (The Duvet Brothers, 1984).*
- *Night of a 1000 Eyes (Sandra Goldbacher & Kim Flitcroft, 1984).*
- *Precious Images (Chuck Workman, 1986).*
- *Perfect Film (Ken Jacobs, 1986).*
- *Perfect Video (Jackie Goss & Brian Goldberg, 1989).*
- *Works and Days (Hollis Frampton, 1967).*
- *Urban Peasants (Ken Jacobs, 1975).*
- *Report (Bruce Conner, 1967).*
- *Trade Tattoo (Len Lye, 1937).*
- *Waterfall (Abigail Child, 1967).*
- *Runs Good (Pat O'Neill, 1971).*
- *Crossing the Great Sagrada (Adrian Brunel, 1924).*
- *Bambi's Beastly Buddies (Ellen Cantor, 2004).*

- *Within Heaven and Hell* (E. Cantor, 1996).
- *Sem título #1: Dance of Leitfossil* (Carlos Adriano, 2014).
- *Remembrance* (Jerry Tartaglia, 1990).
- *Fragrant Emulsion* (Lewis Klahr, 1987).
- *Outer Space* (Peter Tscherkassky, 1999).
- *Walt Disney's 'Taxi Driver'* (Bryan Boyce, 2011).
- *The Dark, Krystle* (Michael Robinson, 2014).
- *Joan Does Dynasty* (Joan Braderman & Manuel de Landa 1986).
- *Rock Hudson's Home Movies* (Mark Rappaport, 1992).
- *Rhonda Goes to Hollywood* (Tessa Hughes-Freeland, 1985).
- *Nothing a Little Soap and Water Can't Fix* (Jennifer Proctor, 2017).
- *How the World Works: Dark Dark* (Abigail Child, 2001).
- *Pièce Touchée* (Martin Arnold, 1989).
- *Fade to Black* (Tony Cokes & Don Trammel, 1990).
- *No soy un negrata (I Am Not Your Negro, Raoul Peck, 2016).*
- *Los Angeles Plays Itself* (Thom Andersen, 2003).