



Prácticas filmicas de segundo grado: Ampliando los horizontes del cine de Hollywood

César Ustarroz¹

Recibido: 5 de marzo de 2019 / Aceptado: 21 de enero de 2020

Resumen. El siguiente artículo ofrece un itinerario crítico que toma en cuenta la diversidad de operaciones dirigidas a la deconstrucción del cine de Hollywood a partir del remontaje y tratamiento transformativo de sus películas. El objetivo prioritario persigue razonar cómo y por qué, con la apropiación y desplazamiento semántico del patrimonio artístico tipificado por una industria cultural corporativista y hegemónica, el ejercicio del *cine de metraje encontrado* se erige en una práctica artística de segundo grado extraordinariamente metacrítica y autorreferencial con la que reflexionar sobre las dinámicas del cine de Hollywood habitando sus mismas estructuras de significación.

Palabras clave: cine de metraje encontrado, cine de Hollywood, prácticas de arte de segundo grado, deconstrucción.

[en] Second Degree Filmmaking Practices: Expanding the horizons of Hollywood cinema

Abstract. The following article offers a critic itinerary that takes into account the wide range of operations aimed to deconstruct Hollywood cinema with a re-montage and transformative treatment of its movies. The mayor goal pursues to argue how and why, through the appropriation and a subsequent semantic displacement of that cultural heritage typified by a corporative and hegemonic industry, *found footage cinema* stands as an extraordinary meta-critic and self-referential second degree practice that enables reflection on Hollywood cinema's dynamics by inhabiting its own signification structures.

Keywords: found footage cinema, Hollywood cinema, second degree art practices, deconstrucción.

Sumario: 1. Introducción; 2. Marcel Duchamp: una piedra angular; 3. Basamentos teórico-conceptuales para una deconstrucción comprensiva; 4. Algunas conclusiones; 5. Referencias bibliográficas; 6. Filmografía.

Cómo citar: Ustarroz, C. (2020) "Prácticas filmicas de segundo grado: Ampliando los horizontes del cine de Hollywood", en *Escritura e Imagen* 16, 109-122.

¹ cesar@foundfootagemagazine.com

I suspect the entire Hollywood production of the last eighty years
may become just material for future film artists
Jonas Mekas

1. Introducción

El siguiente artículo presenta un itinerario crítico que toma en cuenta la diversidad de operaciones dirigidas a la deconstrucción del cine de Hollywood a partir del remontaje y tratamiento transformativo de sus películas. Podemos resumir que aquí se aborda una aproximación asistemática a obras derivadas que nacen de la apropiación y reescritura de objetos culturales que ocupan un lugar preeminente en la historia del arte contemporáneo. Añadimos a eso que con *asistemático*, huimos de esquemas, esquemas y clasificaciones para plantear correspondencias con ámbitos de la semiótica y la estética contemporánea vistas desde la deconstrucción. Más o menos plausibles, más o menos relativas, pero lo cierto es que dichas conexiones trabajan trenzando ideas: forman sostén teórico para nosotros, y por qué no, también para el cineasta de metraje encontrado. Dejemos claro antes que esas relaciones con la deconstrucción no son insólitas, y aunque se han comentado mucho, creemos que se han esbozado por encima, muy pocas veces de forma específica.

En un eco dialéctico que reproduce los pasajes filosóficos de Walter Benjamin, el cineasta que trabaja con metraje encontrado –*intérprete* de la obra anterior– descubre lo que se encuentra más allá de los enunciados; así es capaz de revitalizar la obra de otros haciéndola suya, conjugando los significados de distintas fuentes en una deconstrucción sintónica con la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, pues la “meta común está siempre en romper las convenciones del discurso y del pensamiento para abrir horizontes nuevos”².

De la mano que intenta apresar hipótesis siempre se escurren muchas cosas entre los dedos. Otros enfoques también pueden ser válidos, por supuesto. Sin ir más lejos podríamos acudir al situacionismo, al *détournement* y la tergiversación. Son buenos asideros teóricos los textos de Guy Debord³ a partir de los cuales poder analizar el audiovisual de apropiación. También lo sigue siendo Benjamin. ¿Pero nos dan el situacionismo y el pensamiento de Benjamin las únicas partituras donde conocer el cine de apropiación? No hemos querido ir por ahí. Pero ningún determinismo lógico. Ningún trayecto directo de A, a B. Ninguna deducción habrá de hacerse tampoco para inferir que todo este remontaje de Hollywood transita siempre por la deconstrucción.

En relación con unos pocos ángulos, de los muchos a donde Derrida lleva la deconstrucción, colocamos también unas pocas obras que fueron confeccionadas con fuentes muy definidas del patrimonio cinematográfico. Es decir, films de apropiación derivados de películas o fragmentos de películas en su día producidas dentro de un marco geográfico y económico identificable como es el sistema de estudios de Hollywood. Consecuentemente, el objetivo prioritario de este ensayo persigue razonar cómo y por qué, con la apropiación y desplazamiento semántico del patrimonio

² Gadamer, H.G., *El giro hermenéutico*, 1998, Madrid, Cátedra, p. 94.

³ En el manifiesto *La société du spectacle* (Debord, G., 1973), y si cabe más explícitamente, en los ensayos «Mode d’emploi du détournement» (Debord G. y Wolman, Gil J., 1956) y «The use of Stolen Films» (Debord G., 1989), se localizan los principales presupuestos ideológicos concebidos por los situacionistas sobre el *détournement*.

artístico tipificado por una industria cultural corporativista y hegemónica, el *cine de metraje encontrado* puede erigirse en una práctica artística de segundo grado extraordinariamente metacrítica. ¿Y qué define esta autorreferencialidad? Diremos que la potencialidad para reflexionar sobre las dinámicas del cine de Hollywood habitando sus estructuras de significación. Nos fijemos en esa posibilidad entonces: la de extraer nuevas sensibilidades de productos mediáticos interrogando⁴ y “obrando necesariamente desde el interior”⁵.

Profusamente diseminado en el entorno académico por William C. Wees, Scott MacDonald y Nicole Brenez, el concepto *cine de metraje encontrado* descollará frente a nociones más o menos afines⁶ que también detentan un anclaje deontológico con técnicas y recursos retóricos instituidos por las primeras vanguardias artísticas (*collage*, fotomontaje, arte encontrado...). Por lo tanto, para lo sucesivo, se utilizará una nomenclatura de provecho pragmático. Esto es importante, primeramente porque no se pretende hacer prevalecer un concepto sobre los otros. Mucho menos se quiere emprender una segregación entre formas experimentales y documentales en los usos del archivo. Tan vital lo antedicho como lo es decantarnos por *cine de metraje encontrado* por su conexión conceptual con las vanguardias, con el *objet trouvé* de Marcel Duchamp. Así hasta demostrar más adelante, que en una serie de prácticas comunes, en unas obras que no tienen por qué ser representativas de ningún género, existe la posibilidad de encontrar concordancias con los procedimientos deconstructivos diseñados por Jacques Derrida⁷. Diremos todavía más al respecto. Y es que el origen de esa praxis, de la reevaluación que del cine de Hollywood llevan a cabo las obras de metraje encontrado introducidas en este texto, esa praxis, decimos, cumple una función preferentemente transformadora. Quiere decir esto que *desvía*, que interviene y opera reescribiendo los discursos desde dentro, no solo desde afuera. Y es que, si estas obras de metraje encontrado examinan críticamente, si reactivan y expanden la significación de las películas de las que se surten, ¿no hay buenos motivos para estudiarlas en sus pulsos deconstructivos? En seguida se verá qué pulsos son esos.

Otra cosa. La referida dimensión derivativa, es la que comentaremos a propósito de Duchamp poniéndola en relación con la reescritura deconstructiva de connotaciones derridianas que “implica una fase indispensable de derribo [...] operar, ciertamente, dentro de la inmanencia del sistema a destruir”⁸. ¿Pero sobre qué se ejerce ese derribo? Sostenemos que sobre las estructuras de significación de las que se apropia el cine de metraje encontrado. De esta forma se construye algo nuevo a partir de la apropiación, *habitando* los sentidos y significados contenidos en discursos preexistentes, y es que “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 organizado”⁹.

⁴ Probablemente sea esta función interrogadora la propiedad más concisa que Derrida haya confesado nunca con respecto a la deconstrucción. Derrida, J., «Qu'est-ce que la déconstruction?», *Le Monde*, 12 octubre 2014.

⁵ Derrida, J., *De la gramatología*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1970, p. 32.

⁶ Entre ellas podrían listarse las siguientes: cine *collage*, cine reciclado, cine de apropiación, cine de segunda mano...

⁷ La deconstrucción derridiana proyectada a partir de una profusa carga terminológica (huella, diferencia, iteración...) como utilizaría metodológica con la que obtener *nuevas lecturas* de un texto liberando sus significados –desde la *reescritura*, en este caso, de las formas estéticas y narratológicas de una obra cinematográfica–.

⁸ Derrida, J., «Fuera del libro (prefacios)», en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 2007, p. 10.

⁹ De Certeau, M., Giard, L. & Mayol, P., *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, México D.F.,

Mismamente, es en algunas de las técnicas desarrolladas en el 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 coetáneos o extemporáneos, en parte debido a una disociación de realidades desde las que romper con la frontalidad y linealidad discursivas, el collage se procura en sus primeras etapas un pedestal de fundamentos estéticos indispensable para que las vanguardias trabajen con la cita “proponiendo recortarlo todo en mil trozos”¹⁰. El autor, creador de artificios artísticos, se transfigura en un intérprete de objetos culturales prefabricados, en organizador de un nuevo sintagma de signos apropiados. Es un autor que *a la manera de médium* ensambla y traspone materiales en un nuevo discurso. Gracias al montaje de elementos heteróclitos, los sentidos y temporalidades se enhebran en distintas capas de significados, cobran influencia mutua, colapsan y conversan entre sí en un acto de contingencia donde no hay reparos en el uso de fuentes y soportes. Menos reparo provoca el uso de productos industrializados que Clement Greenberg instala en la *retaguardia cultural* y que 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.¹¹.

Todos ellos son legítimos para conformar una realidad ficticia que es posible desligar de su contexto para dar paso a un epitelio *hipertextual* que definirá las interrelaciones orgánicas de lo que Gérard Genette describe como “prácticas de arte de segundo grado” o “modos de derivación”¹². Y lo repetimos una vez más. Lo importante será comprobar en estas prácticas su capacidad para sacar rédito creativo de los sentidos y las intenciones a los que se abre el texto filmico de Hollywood desde una actitud comprensiva de sus mecanismos formales y narrativos así como de las convenciones y los paradigmas de representación que los ponen en juego. Para ello se recurre, lo hacen estas obras que ponemos como ejemplo, a un montaje que comporta desmontaje: aislar unidades (interrumpir el relato), volverlas a juntar (reconstruirlo), analizar las relaciones palpables pero también los enmascaramientos y los significados que se ocultan tras el velo ilusorio de las representaciones. El cine de metraje encontrado no consiste simplemente en enmarcar imágenes en otro decorado. La operación desviadora merónimo de su juego retórico 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”¹³.

Universidad Iberoamericana, 1999, p. 263.

¹⁰ Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado, 2008, p. 19.

¹¹ Greenberg, C., *Clement Greenberg: Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós estética, 2002, p. 21.

¹² Genette, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 478.

¹³ Derrida, J., *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 362.

2. Marcel Duchamp: Una piedra angular

Marcel Duchamp se introduce en el museo y la galería escandalizando los elevadísimos cánones del arte burgués. Allí deposita objetos de uso mundano, ante la mirada del visitante cosmopolita y la sociedad capitalista. Palas, urinarios, ruedas de bicicleta son llevados al museo no menos por instaurar un nuevo modelo de autenticación artística que por la dimensión escultórica que ahora adquieren sus funciones. En las tácticas de Duchamp se observa esa transferencia de valor de uso que Jacques Aumont considera elemental en las prácticas creativas contemporáneas que echan mano de recursos a los que raramente acude la creación artística más 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)¹⁴.

Duchamp parte de una clara convergencia con la destrucción dadaísta, con el grado cero de la estética cuyo pretexto pasa por hacer *tabula rasa* con todo lo anterior, con reinventarse a través de la reescritura y una renovación radical que salta entre disciplinas¹⁵. Las premisas que sigue son aparentemente las mismas que engastan la naturaleza intertextual del collage. Duchamp también busca el desconcierto en la recepción de la obra con el desplazamiento semántico de lo provisorio y de lo hallado entre los remanentes de las manufacturas y los mensajes publicitarios de los medios de comunicación masivos. Su envite tiene la rúbrica de un reciclador, o de *bricoleur*, siempre al acecho de los detritus de la cultura donde siempre pone algo de sí mismo para expresarse.

Pero el verdadero caballo de Troya de Duchamp sacude el mundo del arte en 1919 con la derivación transformadora de un cuadro catalogado como soberbiamente grandioso por la historia de la pintura. Nos referimos a la intervención de *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci en sus diferentes versiones que adopta bajo el acrónimo *L.H.O.O.Q.* Duchamp expone aquí algo más que simples juegos paródicos (que no es poco) ejercitando un planteamiento que sobrepasa el puro nihilismo.

Llega así Duchamp a la reconceptualización de la obra preexistente, de todo un complot de paradigmas sobre los que se reafirmaba la modernidad como extensión del renacimiento con las implicaciones epistemológicas que esto conlleva: el litigio con los dualismos realidad/representación y sujeto creador/sujeto receptor; la transitoriedad de la atribución artística con el removimiento de su firma; la incubación de una retórica tautológica que replica la reproductividad técnica de un objeto manufacturado; y por encima de todo, la puesta en funcionamiento de una autorreflexividad que redefine el estatuto mismo de la obra de arte en un espacio de recepción que haga cuestionarse su condición de *expresión última* del artista.

¹⁴ Aumont, J., *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 50.

¹⁵ La incursión en el cine de Duchamp es ilustrativa de esta avidez por experimentar con otros medios.

Pero una apropiación y manipulación como la que practica Duchamp no incomoda por sugerir lo *igualmente representable*, algo que Rancière teme que desagüe en “la ruina del sistema representativo”¹⁶. Duchamp no instiga a la destrucción de la obra de Leonardo con su repetición, sino a un *ver más allá* de la pasividad de los significados que se imponen con la fetichización de lo *ya* representado y que siguen estando activos al transportarse de su versión original. Sin la presencia de aquellos sería imposible un acto simpático de aquilatamiento donde pueda concebirse el choque dialéctico con sus derivados. Las apariencias andróginas que se prueban en *L.H.O.O.Q.* no suponen un ejercicio degradante de travestismo; también sacan a la luz las diferencias que se hallan en la ausencia de significados cuya transmisión se pierde al privilegiar una imagen exterior impuesta.

Lo que logra Duchamp partiendo de una representación en principio cerrada, en principio inviolable, es dar pie a una reflexión que polemiza con el aura que intenta instituir un canon central con el que tradicionalmente se transige. Pone en duda todos los avatares femeninos de la historia del arte. Y lo hace con una “reconciliación de identidades sexuales opuestas”¹⁷. Un gesto *desacralizador* este, si se quiere definir así, del que se servirá para expresar otras obsesiones. Algunas le llevan a exponerse ante las irracionalidades del inconsciente. Y claramente a través de esa ambigüedad psicológica transpirarán muchos de los instintos temáticos del movimiento surrealista que resuelve oficialmente Breton en 1924. Aunque sea toscamente, puede afirmarse que Duchamp allana el camino hacia una deconstrucción de la obra de arte preexistente que permitirá descubrir y potenciar veladas formas de sensibilidad artística. ¿Cómo se consigue esto, nos preguntamos entonces? ¿Dónde se ubica esa deconstrucción entre el *objet trouvé* y el cine de metraje encontrado? Esencialmente en la relectura crítica que actúa desde la práctica, esto es, operando desde dentro, desde la interpretación y reescritura creativa del lenguaje artístico: “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”¹⁸. Pronto lo supo ver André Breton. Joseph Cornell y Bruce Conner le reconocieron su influencia, y Gianfranco Baruchello y Alberto Grifi le brindaron su *Verifica incerta* (1964-1965). La trayectoria artística de Duchamp encarna como nadie la figura del artista contemporáneo como organizador de imágenes y de conceptos que Viktor Shklovsky hermanaba con un poeta moderno, siempre implicado con las convenciones e instrumentalizaciones 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 ideas¹⁹.

¹⁶ Rancière, J., *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo, 2011, p. 129.

¹⁷ Nauman, F. M., «Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites», en Kuenzli, R. E. y Naumann, F. M. (ed.), *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, Cambridge, The MIT Press, 1996, 21.

¹⁸ Eco, U., *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 29.

¹⁹ Sanouillet, M., *Escritos: Duchamp du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 16.

3. Basamentos teórico-conceptuales para una (de)construcción comprensiva

Dentro del estructuralismo, recuérdese que Ferdinand de Saussure ya contestaba con su cientifismo a un idealismo romántico donde el autor, tras oscurecerse su firma durante la Edad Media, refulgía convencido de la originalidad de sus expresiones. En la verificación empírica del lenguaje como objeto lingüístico –en la estructuración del pensamiento–, Saussure subyugaba lo sublime de esa autoridad (la misma que cuestiona Duchamp) a la condición de un emisor extratextual. Se moderaba así el carácter máximo de un artista que se sacrificaba en pro de la originalidad de la obra, de gestos auténticos que Goethe admiraba como producto de la más alta expresión de la naturaleza. Era esta, una operación aséptica (positivista en sus formas, no puede negarse) en la que también se filtraba la filosofía de Benjamin, pues ambos dirimían quizá desde no muy distintas meditaciones lingüísticas²⁰ sobre el desfallecer del aura del autor en el siglo XX.

Duchamp, Benjamin, Saussure, los tres reflexionan sobre el reajuste de estas funciones donde “el artista es menos la causa primitiva o el creador que el origen o el configurador”²¹. El apasionamiento del gesto creativo se extingue así, dentro de la estética contemporánea, en la organización de ese espacio de *discurrir textual* que se completa en “la articulación de la comprensibilidad”²², es decir, en el proceso de recepción. 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*²³, collage cinemático realizado con planos y secuencias de películas comerciales, muchas de ellas fabricadas por Hollywood. Empresa inútil sería contar las veces en que sus autores la describieron como *acto deconstructivo*²⁴ que se apropia, que yuxtapone metraje encontrado para poner en ridículo una multitud de clichés y estereotipos narrativos. Gestos afectados y dramatismos desmedidos, líneas de diálogo exageradamente inverosímiles, heroínas sometidas a la robustez masculina, villanos y héroes de molde, persecuciones, rescates en el último suspiro... Puestos en colisión, los unos al lado de los otros, se anulan en significación. El espectador se sienta ante un nuevo enunciado de causas y efectos absurdos, artificios infames donde puede reconocerse –debería ser así– la necedad de sus discursos. Y es que 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.

En síntesis, esta *deconstrucción* del metraje original, su apropiación y relocalización en un nuevo enunciado, devuelve una suerte de *reflejo joyceano*

²⁰ No puede juzgarse como fortuito, como ha dejado patente Samuel Weber, que Benjamin publicara en 1916 el ensayo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” precisamente el mismo año en que ve la luz *Curso de lingüística general* de Saussure: “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’ e instituciones –leyes, política, tecnología– como de personas”. Weber, S., *Benjamin’s –abilities*. Cambridge, Harvard University Press, 2008, p. 38.

²¹ Benjamin, W., *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2008, p. 54.

²² Heidegger, M., *Ser y tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2005, p. 184.

²³ Eco, U., *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, Roma, L’Orma Editore, 2013, pp. 72-73.

²⁴ Artículos, declaraciones, entrevistas y otros textos que recogen esto, cfr. libretto de ensayos que acompaña al DVD de *Verifica Incerta*.

que alumbra todas aquellas expresiones concebidas a partir del fragmento y de la remezcla de pequeños vislumbres de una realidad ficcionada constatando que la interpretación de una realidad relativa puede ser aprehendida desde diferentes perspectivas, sea el espíritu de una época en el Dublín de comienzos del siglo XX, sea la realidad cinematográfica que perdura en el patrimonio filmico de Hollywood. El montaje asociativo de imágenes de distintas fuentes abre la puerta a nuevas significaciones que se infieren de las relaciones de contingencia que adquieren las imágenes y sonidos re-contextualizados. *Verifica incerta* propone múltiples lecturas que solicitan la colaboración activa del espectador, su sutura final.

En ese trasvase del proceso de significación al receptor, la corriente estructuralista ponderaba el peso que adquirirían los convencionalismos en la estructuración del pensamiento y el lenguaje en todas sus expresiones. La crítica literaria dispuso el espacio donde primero se ensayaron los métodos lingüísticos que se concentraban en las estructuras de significación. Así lo veía Tzvetan Todorov en *Las amistades peligrosas* (Pierre Choderlos de Laclos, 1782) del vizconde de Valmont y la marquesa de Merteuil. Sus juegos libertinos no tendrían el mismo frenesí si no fueran observados 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”²⁵. Para Jakobson, esos ajustes o convenios preestablecidos funcionaban en el realismo al servicio de la representación, sancionaban 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 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 realidad²⁶.

Cierto disenso les movía a los postestructuralistas, no obstante, a trazar vías digresivas en el desarrollo ulterior de la semiología y la semiótica. Esencialmente, la corriente postestructuralista que se ha dado en llamar a la revisión del modelo lingüístico conjurado por Saussure (a la que se adhieren fundamentalmente Michel Foucault, Derrida y Roland Barthes desde finales de los sesenta), se postula ante un sistema logocéntrico que privilegia el valor prefijado del uso de los signos *presentes* en el texto a costa de reducirlo en oposiciones binarias y apelativos supuestamente irrefutables. Pero de la codificación del signo en la escritura se quedaban muchos pormenores por el camino, también a fuerza de sintetizar esa imposibilidad de aprehender todas las paradojas que se dan en la creación de los textos. El sistema que propugnaba Saussure era rígido y supresor, a fin de cuentas, de matices de significado y de diferencias; insuficiente para apreciar entre otras cuestiones “las relaciones directas e indirectas del discurso con el poder”²⁷. Sería este un canon por revocar cuando se convierte en promotor de arquetipos y codificaciones que tanto obstaculizan la lectura de la función político-económica que adquieren los signos culturales en obras dirigidas al consumo masivo, como vulneran la igualdad

²⁵ Todorov, T., *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1967, p. 96.

²⁶ Jakobson, R., *Language in Literature*, Cambridge, Harvard University press, 1987, p. 20.

²⁷ Barthes, R., *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 128.

de género en el uso de los signos lingüísticos (paradigmático de la anulación de identidades marginadas por el lenguaje). Es por esto que los productos mediáticos se convierten en materia prima cuya validez no debe subestimarse cuando seducen distintas operaciones de apropiación e intervención con las que contestar los estereotipos de sus mensajes y el carácter serializado de sus formas.

Precisamente, 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*. Derrida lo que propone entonces es deconstruir el signo reflexionando sobre el proceso de escritura como sistema de diferencias, examinando, en ese espaciamento entre autor y texto, las huellas o convenciones que se afianzan con la repetición de uso (*iteratividad*): allí donde se pone en juego “lo no-percibido, lo no-presente y lo no-consciente”²⁸. Y es que la deconstrucción está capacitada, así la piensa Derrida, para desvelar todos esos posicionamientos, toda *metaforicidad* y retórica con respecto a lo representado, pero también con respecto a lo omitido, eclipsado o desfigurado por las estructuras presentes en el texto. ¿Quiere decir esto que no hay una interpretación definida? Aunque la naturaleza del discurso puede ofrecer múltiples interpretaciones, siempre hay criterios que la limitan. Nos referimos a guías que dirigen una cierta mirada de la que hay que soltarse como de una amarradura. Con el fin de contrarrestar todo ese silenciamiento favorecedor de una sola deducción de las cosas, se hace necesaria por consiguiente una lectura transformadora o reescritura que comprenda en su plenitud de formas las realidades imaginarias que han sido discriminadas por un lenguaje que sirve a un propósito fijo:

Se trataba de deshacer, de descomponer, de de-sedimentar estructuras (todo tipo de estructuras, lingüísticas, “logocéntricas”, “fonocéntricas” (...)) 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 reconstruirlo.²⁹

Cabe añadir que en el régimen derivativo por el que muchas veces discurren las obras apropiadas se someterá a juicio su originalidad so pretexto de reconocer en ellas una pluralidad genealógica que traslada las funciones del autor a los límites del texto, allí donde su 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 funciones nuevas. En definitiva, esta *transdiscursividad* “puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que diferentes clases de individuos pueden ocupar”³⁰. Así es como el aura clásica del autor quedará profanada. Algo así insinuaba Duchamp con sus interpretaciones de *La Mona Lisa*.

Los *ready-mades* duchampianos avanzaban los primeros ejercicios de deconstrucción de un objeto filmico en un claro guiño a los acercamientos críticos que Susan Sontag cubre en sus ensayos; es decir, a favor de interpretaciones y deconstrucciones que no se ciñen exclusivamente al análisis y explicación de sus

²⁸ Derrida, J., *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, p. 88.

²⁹ Derrida, J., «Lettre à un ami japonais», en *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, pp. 390-393.

³⁰ Foucault, M., «¿Qué es un autor?», *Litoral*, número 25/26, abril 1998, p. 52.

contenidos, pues el cine de metraje encontrado, de igual manera, permite reconcebir la obra de arte arrogándose su *pathos*, reconociendo 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”³¹. Por ejemplo, con el desmontaje de *East of Borneo* (George Melford, 1931), Joseph Cornell ordena un nuevo ensamblaje de planos protagonizados por la actriz Rose Hobart en los que se interpolan otras fuentes de archivo documental. El resultado –*Rose Hobart*, J. Cornell, 1936– es un reordenamiento de fantasmagorías inaprensibles reunidas ahora en un cuadro audiovisual visto como retrato fílmico que demuestra el encantamiento de Cornell por los aspectos biográficos de las estrellas de cine, por el aura de feminidad transmitido por el *star system* cinematográfico, por el mito, por situarse como persona y como artista ante un espejo que no deja de ser una realidad ideal. El ejercicio de apropiación y remontaje de *East of Borneo* en la contextura de *Rose Hobart* evidencia así la afinidad hacia el objeto encontrado que Cornell comparte con el dadaísmo y el surrealismo en la incorporación de un objeto manufacturado (una película) a un nuevo marco enunciativo (una nueva película). *Rose Hobart* lleva la obra original un paso más allá, lo que viene a ser crear algo nuevo a partir de lo *anterior*. Es el resultado de una mirada analítica que disocia elementos disgregados en simulacros a pequeña escala de la cultura material, lo que igualmente explica la fascinación romántica que Cornell sentía por retratar un ideal de belleza atemporal que subsiste en los desechos de la cultura.

Ciertamente, tampoco es sensato descuidar las figuras retóricas, recursos narratológicos y estereotipos del lenguaje con los que se pone en pie o se estructura la transmisión y lectura de una película narrativa. 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 el cineasta experimental Morgan Fisher. *()* está basado en un montaje concatenado de primeros planos extraídos de películas de ficción en los que se muestran juegos de azar; la manipulación de objetos (preeminentemente armas de fuego y armas blancas); relojes o acciones que marcan o simbolizan respectivamente el transcurrir del tiempo; mensajes en carteles, notas y telegramas; fotografías o retratos que parecen tener una incidencia clara en la evolución de la trama; o por concluir sin voluntad de recoger todos los insertos, la aparición de manos que interaccionan entre sí o con otros elementos de *atrezzo*. Acciones y efectos, recapitulando, de figurado protagonismo diegético y con frecuencia identificables con un punto álgido de la narración original en la que se inscribieron.

La querencia de Fisher hacia la observación crítica de las estructuras lingüísticas del cine de Hollywood está fuertemente ensogada a una previa actividad profesional ejercida dentro de la industria que le ha llevado a dar continuidad a una deconstrucción del medio a lo largo de su filmografía. 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 Christa Blümlinger emplaza “en confrontación con la corriente dominante del cine norteamericano”³² y Catherine Russell vincula con la crítica a la cultura de la

³¹ Sontag, S., *Contra la interpretación y otros ensayos*, Madrid, Penguin Random House, 2007, p. 37.

³² Blümlinger, C., *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*,

mercancía o cultura del consumo, verdadera religión de masas sobre la que también reparte amonestaciones el pensamiento de Benjamin³³.

También hay obras que de manera muy singular (y no siempre similar), absorben y refractan desde el decretado *cine estructural* los conocimientos especulativos que versan sobre los convencionalismos en el uso de las estructuras y las formas lingüísticas del arte cinematográfico. Un encaminamiento lógico de esta investigación exige no pasar inadvertido el decretado cine estructural³⁴ en el que se inscribe el film de Fisher. Y es que, estén o no presentes las intenciones deconstructivas en aquellas películas que se denominan o autodenominan estructurales, se hace patente la presencia de algo más que tímidos guiños a unos trasfondos teóricos que se han ido depositando en toda cuenca del pensamiento occidental invadiendo el plano de 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 percepción.³⁵

Para Scott MacDonald, el film de Ken Jacobs, *Tom, Tom The Piper's Son* (1969) es “la película estructural absoluta: un film realizado a partir de otro film”³⁶. Y justamente, a partir de MacDonald, se dan las pistas para entender el fácil encune que tienen dentro del cine de metraje encontrado los métodos deconstructivos dirigidos a la comprensión del cine de Hollywood. Noël Carroll ofrece otro buen vislumbre de la cuestión:

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 encontrado.³⁷

Lo cierto es que *Tom, Tom The Piper's Son* surge de la apropiación e intervención de una película homónima de 1905 producida en la era pre-Hollywood, y en un acto que la rescata del más absoluto anonimato, Jacobs la recontextualiza en el presente transformando su estructura. Pero sería insuficiente señalar que únicamente cambia la recepción de la obra original a partir de esta descontextualización. La *actualización* o derivación se obtiene asimismo por otros medios. El montaje de la primera versión queda entera y literalmente interrumpido con una reformulación de la puesta en escena y una interrupción del curso narrativo. Entre otras modificaciones,

Paris, Klincksieck, 2013, p. 241 y ss.

³³ Russell, C., *Archivology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Durham, Duke University Press, 2018, pp. 104-111.

³⁴ Adams P. Sitney dio con el término a través de un desbarrado discernimiento, pues hay que señalar que confundía con bastante ligereza forma y estructura.

³⁵ Carroll, N., *Interpreting the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 313.

³⁶ MacDonald, S., *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*, Berkeley, University of California Press, 2008, pp. 357-358.

³⁷ Carroll, N., *Interpreting the Moving Image*, op. cit., p. 314.

el tiempo original es ralentizado de 10 min. a 115 min. y nuevas composiciones pasan a formar parte mediante el re-fotografiado, de un replanteamiento estructural en el que se encartan repeticiones, reencuadres generados por ampliación óptica, congelados y movimientos de cámara panorámicos. Desde una perspectiva que favorece la reflexión sobre la evolución del lenguaje cinematográfico, es posible percibir la pureza del cine de los orígenes en un lenguaje todavía en ciernes que se redescubre en dialéctica con otros procedimientos y modos de hacer, pues el objetivo está igualmente bañado por una cinefilia que se reencuentra con los principios del medio como “demostración de amor afectuoso de ese temprano objeto del deseo, el cine”³⁸.

4. Algunas conclusiones

Lo que indican estos ejemplos, y a partir de la diversidad de técnicas que se emplean en el cine de metraje encontrado, es su capacidad para sacar rédito creativo de los sentidos y las intenciones a los que se abre el texto filmico de Hollywood desde una actitud comprensiva de sus mitos, alegorías y metáforas; de sus mecanismos formales y narrativos; de las convenciones y los paradigmas de representación que los ponen en juego, así como de las impresiones que suscitan en los públicos a los que van dirigidos. 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 explotación lucrativa de la obra de arte original, conviene tener presente que tales usos transformativos tan solo amenazan los parámetros discursivos de una representación construida, ficticia. El ataque reflexivo, cuando este se produce, se consume en el reino de las ideas a través de una instrumentalización analítica y estética de las fuentes utilizadas que promueve tanto la experiencia sensorial como la reflexión histórica y política del patrimonio cultural. En palabras de 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”³⁹. En este nuevo contexto, el almacenamiento y *reciclaje* del patrimonio cinematográfico ha experimentado un crecimiento exponencial gracias a la distribución y adquisición de películas en soportes electromagnéticos y digitales, su copia y *ripeno* con todo tipo de tecnologías, su descarga por medio de plataformas virtuales, e incluso con la disponibilidad de fondos filmicos públicos y privados con los que diferentes instituciones y filmotecas amparan la posibilidad de conceder una segunda vida al archivo audiovisual. A tenor de este reconocimiento oficial, un caso de particular relevancia lo ejemplifica el Instituto Cinematográfico EYE Museum de Amsterdam, que desde 1990 cede una estimable colección de fragmentos de películas sin identificar a todos aquellos que deseen trabajar con el archivo filmico. Peter Delpout, Péter Forgács, Gustav Deutsch, Vincent Monnickendam, Fiona Tan, Kees Hin o Jan Bot son algunos de los cineastas y artistas visuales que se han beneficiado de este catálogo documental. Seguramente es poco vigoroso y muy atenuado, pero el progresivo desbloqueo de la imagen cinemática que hasta no tan poco preservaban

³⁸ Michelson, A., «Gnosis and Iconoclasm: A Case of Cinephilia», *October* Vol. 83, Winter, 1998, p. 16.

³⁹ Bourriaud, N., *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p. 16.

con gran celo las instituciones, delata que estamos ante una realidad tan clara que escuce 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 pasado cultural está para ser interrogado, y en esa vena inquisitiva, para ser repensado con nuevas interpretaciones. ¿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? ¿Y si el plagio, como pregonaba Lautréamont, también es necesario? Cabría suponer que probablemente está implícito en el progreso.

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 han vertebrado estos argumentos –la apropiación en el arte como proceso de comprensión y auto-comprensión, de interpretación y transformación de las formas simbólicas–, se trata por lo tanto de reivindicar en el hombre una aprehensión del patrimonio histórico-cultural que le permita comprender desde la praxis el *discurso foráneo*. Es decir, la toma de conciencia del imaginario del otro a partir de la relectura juiciosa y sensible de sus hechos, o de sus manifestaciones artísticas, porque toda obra de arte surge consciente o inconscientemente de su relación con aquellas que la preceden. Es así que esta nueva lectura o reescritura filmica, abierta y multifocal, practicada desde la apropiación y descontextualización artística, es la que colinda con la hermenéutica filosófica en la que se asienta Gadamer, y que sirve tanto para interpretar los textos como las obras de arte. Diríase, que si 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”⁴⁰.

5. Referencias bibliográficas

- Aumont, J., *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Barthes, R., *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Benjamin, W., *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona:, Gedisa Editorial, 2008.
- Blümlinger, C., *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.
- Bourriaud, N., *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- Buchloh, B., «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art», en *Artforum*, septiembre 1982, pp. 43-56.
- Carroll, N., *Interpreting the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- De Certeau, M., Giard, L. & Mayol, P., *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 1999.
- Derrida, J., *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970.
- Derrida, J., «Lettre à un ami japonais», en *Psyché. Invention de l'autre*, París, Galilée, 1987, pp. 387-393.
- Derrida, J., *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Derrida, J., *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 2007.

⁴⁰ Gadamer, H. G., *La razón en la época de la ciencia*, Barcelona, Editorial Alfa Argentina, 1981, p. 75.

- Derrida, J., «Qu'est-ce que la déconstruction?», *Le Monde*, 12 octubre 2014.
- Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado, 2008.
- Eco, U., *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 2000.
- Eco, U., *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, Roma, L'Orma Editore, 2013
- Foucault, M., «¿Qué es un autor?», en *Litoral* n° 25/26 (abril 1998), pp. 35-71.
- Gadamer, H. G., *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Gadamer, H. G., *La razón en la época de la ciencia*, Barcelona, Editorial Alfa Argentina, 1981.
- Genette, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Greenberg, C., *Clement Greenberg: Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Grifi, A., «Why We Tore Hollywood Apart, from a Basement», en libreto DVD de *Verifica Incerta*, 2015.
- Heidegger, M., *Ser y tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2005.
- Jakobson, R., *Language in Literature*, Cambridge, Harvard University press, 1987.
- MacDonald, S., *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*, Berkeley, University of California Press, 2008.
- Michelson, A., «Gnosis and Iconoclasm: A Case of Cinephilia», en *October* Vol. 83 (1998), pp. 3-18.
- Nauman, F. M., «Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites», en *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, edit. por Kuenzli, R. y Naumann, F.M., Cambridge, MA / London, UK, The MIT Press, 1996.
- Rancière, J. *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo, 2011.
- Russell, C., *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Durham, NC, Duke University Press, 2018.
- Sanouillet, M., *Escritos: Duchamp du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Sontag, S., *Contra la interpretación y otros ensayos*, Madrid, Penguin Random House, 2007.
- Todorov, T., *Literatura y significación*, Barcelona: Planeta, 1967.
- Weber, S., *Benjamin's -abilities*. Cambridge, MA / London, UK, Harvard University Press, 2008.

6. Filmografía

- Baruchello, G. y Grifi, A., *Verifica incerta*, 1964-1965.
- Jacobs, K., *Tom, Tom The Piper's Son*, 1969.
- Cornell, J., *Rose Hobart*, 1936.
- Fisher, M., (), 2003.