

El cine español en la era de la reproducibilidad tecnológica: María Cañas y la *d-generación*

En la era digital, la reproducibilidad de la obra de arte ha adquirido dimensiones que superan las analizadas por Walter Benjamin en su conocido ensayo "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility." Gracias a la disponibilidad de imágenes en el ciberespacio, un nuevo grupo de creadores españoles denominados d-generados, entre los que destaca María Cañas, hace del found-footage su herramienta de trabajo para transformar el modo de percepción y recepción del cine. El uso de la tecnología digital, por su parte, modifica la materia fílmica para convertirla en etérea e impermanente. Me será útil el cotejo de las reflexiones de Slavoj Žižek con respecto al ciberespacio y la teoría de Benjamin para examinar estos nuevos modos de producción y distribución audiovisuales.

A partir de mediados de los años noventa, el género documental se revela como uno de los modos más creativos del audiovisual contemporáneo en España. La buena salud del género, su versatilidad, así como la multiplicidad de acercamientos a él por parte de los directores quedan patentes por medio de la producción de documentales antropológicos (*En construcción*, 2001 de José Luis Guerín), *fake/falsos* documentales (*Casas Viejas*, 1996, de Basilio Martín Patino), documentales creativos (*La leyenda del tiempo*, 2006, de Isaki Lacuesta), documentales de personaje (*Vint anys no és res*, 2004, de Joaquim Jordà) o documentales-reportaje realizados para televisión (*Les fosses del silenci*, 2003, de Montse Armengou y Ricard Belis).¹ La memoria aporta unidad temática entre todos ellos. Mi interés aquí deriva de estos trabajos para centrarme en nuevos modos de creación documental cuyo origen y cuya distribución se ubican en el ciberespacio fundamentalmente. Se caracterizan por la deslocalización, la impermanencia y la fragmentariedad. Me refiero al documental realizado con *found-footage* que se nutre de imágenes encontradas en la red y que en ocasiones encuentra su propio foro en el mismo medio en el que se origina (YouTube, Google Video, Vimeo, o páginas personales). Se trata de cineastas sin cámara que se valen de los pocos recursos necesarios para el *do-it-yourself*. Si el documental de la memoria se erige en lugar de referencia para la identidad colectiva, las creaciones de las que ahora me

ocupos existen en los no-lugares que caracterizan la supermodernidad (Augé). Para Marc Augé, los lugares de referencia para la identificación colectiva se han desestabilizado (37). El exceso coexiste con la deslocalización cuando, por ejemplo, un mismo acontecimiento se puede observar desde múltiples ámbitos (40). El concepto de no-lugar sirve para designar dos realidades distintas pero complementarias: los espacios creados con un fin determinado (aeropuertos, recintos vacacionales, ciberespacio) y a su vez las relaciones que los individuos establecen con esa ubicación (94). Si los lugares crean el concepto de lo social, los no-lugares generan aislamiento.

Es bien sabido que el material de archivo constituye uno de los pilares del género documental. ¿Cuál es la novedad ahora? ¿En qué sentido se puede innovar con una herramienta legendaria? Pensemos, por ejemplo, en las numerosas latas de metraje filmado en Chile por el documentalista Chris Marker en los años 70 que le regaló a Patricio Guzmán y que se convirtieron en la base de *La batalla de Chile*, la monumental obra de Guzmán (1977-1980). Años más tarde, el cineasta catalán Isaki Lacuesta también incorpora metraje de Marker en su obra *Las variaciones Marker* (2007), pero con una vuelta de tuerca. No lo utiliza para ilustrar la narración, sino como componente de la ficción que es *Las variaciones Marker*. La imagen no se subordina a la historia, sino que constituye la historia misma. La concepción tradicional del archivo difiere significativamente de la contemporánea, como veremos.

El recurso al metraje de archivo, tan esencial para el documental sobre la memoria histórica a partir de mediados de los noventa, se convierte pues en la materia prima de estas nuevas creaciones audiovisuales. Circulan en festivales, concursos, intervenciones museísticas y, sobre todo, en la red, pero apenas se comercializan. Adquirir los derechos de autor de esta miríada de imágenes sería prácticamente imposible. No se trata simplemente de un problema de derechos de autor: los jóvenes artistas critican el materialismo y el consumismo y prefieren mantenerse al margen del sistema. Además de subvenciones de instituciones públicas, el *crowdfunding*, un sistema de recaudación de fondos que consiste en pedir pequeñas contribuciones a familiares y amigos por vía electrónica, se convierte en práctica habitual. De hecho, muchos de estos cineastas reivindican la libertad expresiva ante todo. Las posibilidades comunicativas y virales del arte se priorizan frente a la comercialización. Proponen el “copyleft”, es decir, el rechazo del “copyright”, para reivindicar la absoluta libertad de uso y distribución del arte. Con esta libertad se persigue la mayor diseminación artística posible y el fomento del ciberespacio.

El fin del concepto de autoría, propuesto teóricamente por Roland Barthes, encuentra entre los nuevos creadores audiovisuales sus mejores adeptos. No se debe al gusto por la apropiación exclusivamente, sino al fomento de la colaboración creativa, como es el caso del colectivo *Los Hijos*, compuesto por Javier Fernández Vázquez (Bilbao, 1980), Luis López Carrasco (Murcia, 1981) y Natalia Marín Sancho (Zaragoza, 1982) y fundado en 2008; *Laboratorium*, formado por el dúo de Laura Ginès y Pere Ginard, y *weareQQ*, por Vicente Vázquez (Tarragona, 1976) y Usue Arrieta (Arrasate, 1979). Estos videoartistas apoyan la cultura libre y abierta (Lessig), para fomentar la creatividad, como plantean entre otros la plataforma *Creative Commons* en 2002, cuya finalidad es flexibilizar el rígido sistema de *copyright*. Para ello proponen una serie de licencias que facilitan el uso y distribución de la obra de arte con condiciones.²

Gonzalo de Pedro y Elena Oroz describen elocuentemente la existencia de este grupo de artistas “descentrados y digitalizados”, que se conforma como “una red descentralizada, (des)organizada de manera no jerárquica, equivalente real a las redes P2P para el intercambio de archivos en Internet, carente de servidores centrales que acumulan la información, y donde cada autor es autor-productor-servidor” (73-74). Por ejemplo, el venezolano afincado en Barcelona Andrés Duque comienza su aclamado documental autobiográfico *Color perro que huye* (2011) con esta declaración de principios:³ “No tengo ni celuloideos ni cintas de video. Sólo tengo números almacenados en discos duros y cajas de memoria llamadas *Quicktime*. De ellas, he extraído imágenes que ahora junto, ordeno y presento con sinceridad. Aunque, verdades, no son” (0’02”).

Es más, archivos digitales como archive.org, que van expandiendo su colección a pasos agigantados, y en particular sus Prelinger Archives, otorgan acceso ilimitado al mundo audiovisual. La colección Prelinger tiene como objetivo coleccionar, preservar y facilitar acceso gratuito a material audiovisual. Como afirma el vídeoartista, crítico y curador Enrique Piñuel, “[e]sto unido a una ruptura con todo proceso capitalista e industrializado propio de las prácticas cinematográficas más convencionales, nos convierte en claros exponentes de la filosofía punk *Do it yourself* (“Remontando”). Es necesario reflexionar en este punto acerca de las implicaciones de esta *open culture* (Lanier 3), sobre todo si tenemos en cuenta que algunos estudios muestran que los esfuerzos por incrementar la cultura libre y los archivos abiertos están siendo truncados por los monopolios (Ginsburg 128). ¿Es realmente posible navegar un mundo virtual al margen del capitalismo? Si los jóvenes artistas distribuyen sus creaciones gratis, ¿significa esto que carecen de valor de mercado? Si los propios artistas se convierten en “servidores” y desaparece la tradicional disposición jerárquica entre la pantalla y la

oscuridad en la que se ubican los espectadores, ¿logran aquellos una relación más cercana y participativa con su público? ¿Causarán la tecnología digital y el ciberespacio la muerte del cine? Estas son algunas de las cuestiones de las que me ocuparé en las páginas siguientes.

El viejo reclamo a la verdad del género documental se sustituye por la libertad creativa cuya base es la imagen de archivo. La imagen digital como materia prima no debe sorprender en esta generación que ha crecido con Photoshop. En el contexto de la crisis económica que les ha tocado vivir, la creación es posible con mínimos recursos. Como afirma María Cañas, su “pasión es el cine realizado con pocos medios pero sin límites” (“Entrevista”). Otros nombres relevantes dentro de esta tendencia, además de los ya mencionados Lacuesta y Duque, son Mateo Maté, Julio J. von Drove y Alberto Cabrera Bernal. Muchos de ellos coincidieron en el programa *D-Generación. Experiencias subterráneas de la no-ficción española* comisariado por Josetxo Cerdán y Antonio Weinrichter para el Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria en 2007 (De Pedro y Oroz 81). Son cineastas “d-generados” porque sus creaciones no encajan en ningún género (De Pedro y Oroz 81). Llama la atención el uso del prefijo negativo “d” en la rúbrica de Cerdán y Weinrichter, que los sitúan en terreno de nadie, tanto desde el punto de vista de su existencia como grupo, como desde el punto de vista de su creatividad. De modo análogo, Carlos Muguiro elabora el proyecto *Heterodocsias* para el Festival Punto de Vista, en el que se incluyen creaciones que se adentran en terreno “no colonizado ni civilizado”, en un terreno “innombrable” que Muguiro denomina “Heterodocsia” (De Pedro y Oroz 81). Existen en la deslocalización, cultivan un género indefinido y se encuentran siempre en construcción. Su relevancia en el panorama artístico contemporáneo la expresan muy bien De Pedro y Oroz:

Abolido el discurso de la sobriedad, tradicionalmente asociado al documental, lo que nos queda es un campo carnavalesco, lúdico e irónico, mutante y mutable, de enorme riqueza y en constante diálogo con otras formas, audiovisuales y artísticas, que camina por delante de una industria que no ha entendido un paisaje cambiante a su alrededor. (86)

Es cierto que estos creadores no se sienten constreñidos por límites de género, medio o materia prima. En palabras de Santos Zunzunegui, los nuevos creadores cartografían “un territorio de límites imprecisos y fluctuantes” (15). Se diluyen las fronteras entre el documental y la ficción, se cultiva el cine y el vídeo, se mezclan la narración, la autobiografía, la crítica social y la reflexión intimista. La pluralidad expresiva del apropiacionismo, también de carácter multilingüe, queda patente en dos

muestras del año 2012. La primera ha sido comisariada por el creador y crítico Enrique Piñuel de Playtime Audiovisuales para el Instituto Cervantes.⁴ La segunda, por otro cultivador del cine de *found footage*, Eugeni Bonet, bajo el nombre “Desmontaje al día”.⁵ Ambos notan que la práctica del *objet trouvé* cinematográfico fue cultivada en los años setenta por varios artistas ahora consagrados (Muntadas, Zulueta, Torres, Portabella), pero que desde entonces hasta 2000 se había interrumpido. Bonet se enfrenta con esta labor comisarial no para encasillar la práctica del *readymade* sino para subrayar la diversidad semántica que adquiere la imagen recontextualizada. Con su selección, Bonet destaca cómo el vídeo se ocupa cada vez más de “los iconos y desperdicios del cine” (“Desmontaje”), un movimiento que invierte el anterior interés del cine por la imagen televisiva.

La trilogía de la artista sevillana María Cañas compuesta por *Kiss the Fire* (5’42”, 2007), *El coro del alma negra* (4’7”, 2007) y *Kiss the Murder* (8’, 2008) es una de las videoocreaciones más originales, valga la paradoja, y significativas de los últimos años. Aunque está concebida como un todo, tal y como veremos a continuación, sus tres componentes pueden verse por separado. No en vano el nuevo audiovisual propone “el fragmento como unidad creativa” (Zunzunegui 14), que en el caso de Cañas se puede aplicar tanto al ámbito diegético como extradiegético. Cañas se refiere a sí misma como “la archivera de Sevilla”, “caníbal audiovisual”, “cibergarrula”, “salvaje mediática”, “cirujana iconoclasta”, “violadora de imágenes”, “caníbal punk”, “alquimista de detritus audiovisual” (“Entrevista”). A ella la imagen de archivo le sirve precisamente para denunciar los valores que se nos inculcan desde el aparato mediático. Practica “una cinefagia militante no proselistista, que se introduce en los tópicos y géneros para dinamitarlos” (“Entrevista”).⁶ Frente a la comercialización de lo nuevo, la autora propone el reciclaje digital. Cañas encuentra en una pregunta de Marcel Duchamp el lema de su creación: “¿No es el arte un juego entre todos los hombres de todas las épocas?” (“Blues” 50). Para entender el arte de la sevillana, son fundamentales sus propias palabras. Haciendo uso de la técnica de la artista, me apropio de la descripción de su obra realizada por ella misma:

Intento provocar artísticamente, mostrar con vitriólico humor, una visión esperpéntica del mundo. Deconstruyo y pervierto la Fiesta Nacional (La Cosa Nuestra), el universo del cerdo ibérico (El Perfecto Cerdo), el flamenco (Rest in Peace), la televisión (The Land of 1.000 TVs), los reality shows y la telebasura (Down with Reality), la pornografía, la historia del arte y el cine (La Virtud Demacrada), las relaciones amorosas (Kiss the Murder y Kiss the Fire), el falso glamour de las megalópolis (Meet my Meat N.Y.), el turismo del “give me two” y la

hipocresía sexual (Por un Puñado de Yuanes), el supermercado espiritual de Occidente y los fanatismos (Dios se ríe en las Alturas)... (“Blues” 51)

La trilogía de María Cañas y la obra de estos jóvenes creadores debe leerse dentro de la tendencia del *cine expandido*, término acuñado por Jonas Mekas a mediados de los 60 (Rees, “Expanded Cinema and Narrative” 12). Mekas define el *cine expandido* como la subversión de la imagen única, al referirse a las múltiples pantallas e imágenes de la instalación para el pabellón de IBM de la Exposición Universal de 1964, diseñado por Charles y Ray Eames (Rees 12). Hacia finales de los años sesenta, Gene Youngblood identifica los tres aspectos fundamentales del cine expandido (Rees 13). Se trata de elementos que subvierten el cine como espectáculo comercial de consumo pasivo. El primero se refiere a la fusión de diversas manifestaciones artísticas en espectáculo multimedia. El segundo es la exploración de la tecnología y el ciberespacio. Finalmente, el cine expandido rompe la tradicional barrera entre artista y público mediante la participación de este. Las manifestaciones del cine expandido se han sucedido a lo largo de la historia y abarcan desde las narraciones y la música en vivo en las salas de exhibición del cine mudo hasta los vídeos performativos de Marina Abramovic, pasando por las intervenciones en los museos. Incluye tanto la reflexión y deconstrucción del cine como su sacralización. En España su máximo exponente es el granadino José Val del Omar (1904-1982), director de numerosos documentales etnográficos y poéticos, el más conocido de los cuales es el *Tríptico elemental de España*. Para Mekas, *expanded cinema* supone la espiritualización de la imagen (Rees 13). Ejemplifica la relevancia del sueño como analogía del cine: comparten la imaginería onírica y la fusión de los sentidos, elementos fundamentales en la trilogía de Cañas, cuya obra, junto a la de otros apropiacionistas de su generación, constituye el último eslabón del cine expandido, a mi modo de ver.

Los tres títulos, *Kiss the Fire*, *El coro del alma negra* y *Kiss the Murder*, introducen los motivos conductores de la obra: amor, pasión y muerte. Las referencias a los sentidos impregnan la trilogía mediante el juego sinestésico. Tacto, vista, oído, olfato y gusto se aúnan en la imagen protagonista del fuego. El color negro, el canto del coro y el tacto del beso inciden en el carácter fuertemente sensorial de la imagen fílmica. La sensualidad adelantada en los títulos queda patente en la multiplicidad de imágenes que se suceden en los casi dieciocho minutos de duración total. Se trata de imágenes de la más diversa procedencia: cine, pintura, grabado y fotografía, sin límites geográficos ni temporales.⁷ Esta estrategia sinestésica cinematográfica ha sido estudiada por Laura Marks, quien se refiere a ella como “haptic visuality” (13). La visualidad háptica o

sinestésica es erótica, pues provoca que los espectadores extraigan la imagen cinematográfica de su latencia en la pantalla (13). Marks explica este proceso, propio de mujeres cineastas, con un juego de palabras que establece una equivalencia entre “skin” y “screen” (4). La visualidad háptica responde a la insatisfacción con los límites del lenguaje visual: “The more our world is rendered forth in visual images, the more things are left unexpressed” (4). Precisamente el propósito de Cañas consiste en revelar y denunciar mensajes encerrados en la imagen estereotípica de la mujer. La sexualización femenina en la cultura patriarcal se desbanca por medio de la erotización visual de la artista sevillana.

Eugeni Bonet aporta una idea fundamental para entender el cine realizado con materiales reciclados.⁸ La apropiación de imágenes ajenas, explica, “es antes una metáfora que una realidad” (“La apropiación” 17). En lugar de hablar de “apropiacionismo”, Bonet argumenta que “desmontaje” es un término más acertado, pues en el desmontaje de la imagen original se encuentra el origen del proceso creativo (22). En efecto, como afirma Cañas, su arte aspira a “desenterrar la verdad oculta de las imágenes y sonidos” (“Intro”). Coincide así con Bonet en la necesidad de establecer un diálogo, interrogación o discusión de los mensajes que nos vienen dados, lo cual sirve para protegernos de la “sinrazón convertida en espectáculo” (“La apropiación” 22). La discontinuidad causa desconcierto, cuestionamiento y curiosidad en los espectadores acostumbrados a la coherencia de la obra artística.

Kiss the Fire comienza con el título en graffa blanca sobre fondo negro en el que se funde una imagen de humo de tabaco. Al título le sigue una advertencia: “Ten cuidado al perseguir tus sueños. Podrías conseguirlos” (0’1”). A continuación aparecen unas llamas difuminadas. La siguiente imagen es un primerísimo plano de unos labios pintados con fuerte carmín, metáfora de la sexualización femenina. Sobre esta boca se funde un edificio en llamas del que se arroja un hombre, metraje tomado de *The Towering Inferno* (1974), de John Guillermin. Esta composición crea un efecto onírico enfatizado por la banda sonora de György Ligeti (*Lux Aeterna*) reinterpretado. Música e imágenes se sincronizan perfectamente. Esta serie se vuelve a repetir al final de *Kiss the Fire* y también al final de *Kiss de Murder*, dotando a la trilogía de estructura circular (imagen 1).



Imagen 1.

Lo onírico se introduce como motivo central en *Kiss the Fire* mediante las alusiones del texto, la música, la composición fragmentaria y la intertextualidad con *Poeta en Nueva York* (1929), de García Lorca, y *Los olvidados* (1950), de Buñuel. No es casualidad que Cañas incorpore el sueño de Pedro, el niño protagonista de *Los olvidados*, en el que la figura materna aparece sexualizada. Esta secuencia, colorizada en rojo, dialoga paradigmáticamente con otras figuras del mismo color, como veremos. De este modo, la poética de la discontinuidad encuentra coherencia en los paradigmas cromáticos y visuales. También observo claras resonancias lorquianas, en particular del poema titulado “La aurora,” en el texto que le sigue a la imagen de los labios. Los versos del granadino personifican a la aurora, que camina entre las aristas de la inhóspita ciudad, “gime/por las inmensas escaleras/buscando entre las aristas/nardos de angustia dibujada” (v-viii). De igual modo, la declaración de Cañas enfrenta la sensibilidad humana con la dureza urbana: “Entre el gentío de las formas ella es la única que busca” (1’27”). Ella, la mujer, proclama su libertad y se erige en protagonista desde el comienzo mediante el juego de imágenes que denuncian su reificación iconográfica. En este segmento, ella es una de las bailarinas en *L’éclipse du soleil en pleine lune* (1907), de Georges

Méliès, el padre de la magia y la fantasía cinematográficas, que flota al lado del rascacielos en llamas de *The Towering Inferno*. Méliès expande los límites de nuestro mundo y Cañas lo homenajea mediante la integración de la figura femenina desafiando los límites de la realidad.

Un mensaje similar se desprende de otra de las composiciones más logradas de la trilogía de Cañas. Me refiero a un plano perteneciente a la escena del sueño de la protagonista en el ya clásico film *Rosemary's Baby* (1968), de Roman Polanski (imagen 2). Para entender su función hay que recordar brevemente que Rosemary, joven y recién casada, sufre una tremenda presión por no quedar embarazada inmediatamente después de su boda, tanto por parte de sus vecinos como de su marido. Además, cuando despierta por la mañana, encuentra arañazos por su cuerpo, secuelas de haber sido violada por su propio marido. En el sueño, Rosemary se encuentra acostada en su cama, que flota en el mar. La cámara se sitúa en la cabecera de la cama, de modo que nos situamos desde la perspectiva de la mujer, con un atuendo rojo elegantísimo, observando la inmensidad del mar. Nuestro punto de vista comparte el de la mujer: el vasto mar evoca la libertad de la que carece Rosemary. Cañas se apropia del plano y lo incorpora en una imagen doble separada por una columna.



Imagen 2.

Es una de las varias composiciones simétricas de esta obra que ilustran el concepto del *doppelgänger*, el doble cuyo encuentro nos anuncia nuestra propia muerte. No en vano, muerte y erotismo van de la mano a lo largo del tríptico de Cañas, como se desprende de la imagen inicial de las llamas así como de otras que analizaremos a continuación.

Interesa analizar otra composición de gran semejanza gráfica y cromática. Se trata de la doble reproducción del cuadro “El viejo y su nieto”, de Domenico Ghirlandaio (imagen 3). El ropaje del Viejo es rojo carmín igual que el de una mujer calva que aparece, también doble, en la parte superior del plano. Ambas figuras se asocian no solo cromáticamente sino también por rasgos de su apariencia externa. Mejor dicho, la asociación física entre ambas nos hace cuestionarnos nuestros prejuicios de género. La nariz del viejo de Ghirlandaio es tan hiperbólica como la del famoso hombre a una nariz pegado de Quevedo. Las verrugas que sobresalen la hacen más prominente y terriblemente fea. Y, sin embargo, al observar el cuadro de Ghirlandaio, la fealdad del viejo pasa a un segundo plano, pues la ternura en su mirada hacia el niño es sobrecogedora. En la oposición entre lo físico y lo emocional, triunfa este último aspecto. Entonces, ¿por qué en la tradición occidental se minimiza la fealdad masculina mientras se tiende a despreciar la fealdad femenina? La cineasta nos obliga a plantearnos esta pregunta al crear una relación gráfica entre el cuadro de Ghirlandaio y la figura de la “cantante calva,” que ocupa el espacio central por partida doble del fotograma que sigue.⁹

El diálogo que Cañas establece con Buñuel no se limita a la escena de *Los olvidados* comentada anteriormente, sino que también incluye la que es posiblemente la más relevante toma del aragonés. Me refiero al corte del ojo al inicio de *Un chien andalou*, que anunciaba la propuesta básica del surrealismo: la nueva realidad es la surrealidad del inconsciente. Cañas recurre a la imagen del ojo en numerosas ocasiones a lo largo de los dieciocho minutos que dura su trilogía para llevarlo más allá que el propio Buñuel y proponer la libertad como valor supremo. Si el aragonés escandalizó al público con este significativo corte, la sevillana hace lo propio mediante el fundido del ojo de Holofernes siendo decapitado por Judith, tomado del cuadro de Caravaggio de 1588, con la vagina de una modelo de lencería del libro *Motel Fetish* (2002), del fotógrafo Chas Ray Kride (imagen 4).

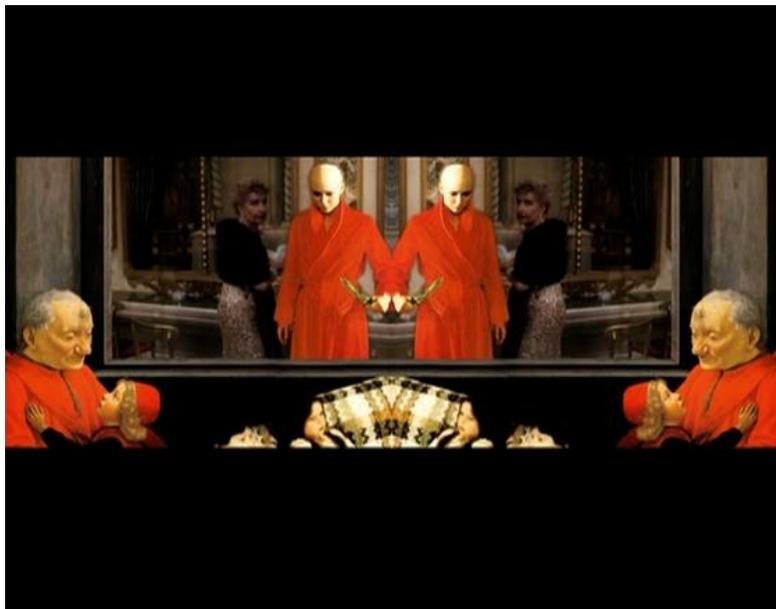


Imagen 3.



Imagen 4.

La imagen del ojo dentro de la vagina protagoniza el relato de Georges Bataille titulado *Historia del ojo*, donde también se alude al famoso plano del ojo buñueliano en *Un chien andalou* (79-80). En el relato erótico de Bataille, las relaciones sexuales entre el narrador y su amante Marcela, caracterizadas por la transgresión, resultan ser causantes directa o indirectamente del fallecimiento de una serie de personajes que les rodean. Marcela, también obsesionada con los testículos, encuentra en la inserción vaginal de estos fuente de ilimitado placer. En el apéndice a la narración, Bataille explica que el ojo se encuentra íntimamente ligado a la seducción y que “la extrema seducción colinda, probablemente, con el horror” (79). Teniendo en cuenta que es el cuerpo femenino el que engulle los genitales masculinos, tal y como ilustra Cañas, la composición de la artista sevillana reivindica el placer y la capacidad autónoma de decisión femeninos. Por medio de las imágenes encontradas y estereotipadas, Cañas crea un lenguaje cinematográfico propio que reclama tanto la erótica háptica como la transgresión sexual femenina. El fundido de la ilustración anterior pone final a una serie de fundidos de imágenes en movimiento circular que muestran la fragmentación de las modelos, que se perciben como sinécdoques: uñas esmaltadas en rojo, muslos de lencería negra y labios de carmín. La descomposición adquiere unidad con su envoltura en un iris coloreado en rojo (imagen 5).



Imagen 5.

Los archivos digitales como Prelinger le permiten a María Cañas acceder a estas referencias del imaginario colectivo. En internet las imágenes se multiplican de forma ilimitada, se reproducen tanto íntegra como fragmentariamente y existen en una simultaneidad potencialmente infinita. La reproducibilidad parece no tener límites. El ojo de Holofernes, como el de *Un chien andalou*, sugiere la necesidad de nuevos modos de percepción, la apertura hacia ámbitos no explorados. De modo análogo, el sitio web creado por Cañas nos recibe con la imagen de un orificio, un “ojete” en el que hay que pinchar para acceder al mundo de animalario.tv (imagen 6). Al hacer click nos adentramos en el universo visual de la autora, a toda su obra de creación.

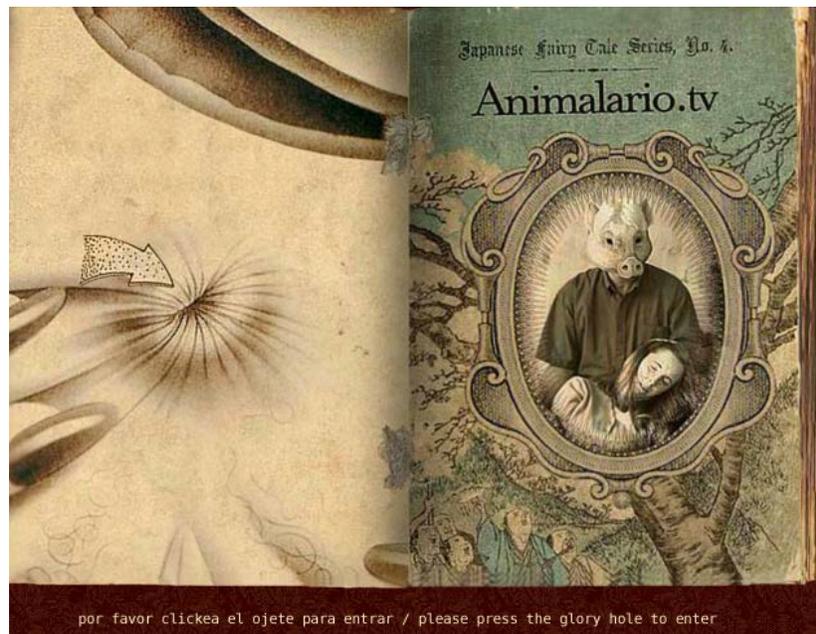


Imagen 6.

Este “ojete” nos ofrece entrada a otro mundo de igual modo que en la tradición fílmica occidental puertas y ventanas sirven de acceso a dimensiones fantasmáticas, según nota Žižek (208). Para el filósofo, la interfaz de un ordenador es precisamente la materialización de este marco (209). La brecha, es decir, puertas, ventanas e interfaz, nos arrojan al “estado de lo ‘desencajado’” o del abismo de la transgresión concebida por Bataille (209). Para decirlo con Žižek, “aspiramos a Otro Escenario

que, sin embargo, permanece siempre 'virtual', una promesa de sí mismo, un reflejo pasajero y anamórfico visible solo con el rabillo del ojo" (210). La potencialidad, la fugacidad y el enigma explican la fascinación del ciberespacio.

Esta "Otredad fantasmática" no solo escapa a nuestra comprensión desde el punto de vista estrictamente técnico, sino que también basa su ontología en una serie de fantasías que ocultan su verdadera naturaleza (Žižek, "El ciberespacio" 259). La más simple de ellas sería la "ideología espontánea del ciberespacio", según la cual, la World Wide Web es un organismo que evoluciona por sí mismo (256). Cualquiera que haya reflexionado un poco al respecto será capaz de dilucidar que esto es una falacia. Está demostrado que las actividades de los usuarios quedan registradas por las corporaciones que utilizan nuestros datos para fines comerciales. La segunda es la "fantasía social subyacente a la ideología del capitalismo ciberespacial" que lo despoja de materialidad imaginándolo etéreo y transparente (256). En una tercera vuelta de tuerca imaginaria, se trata de "un espacio abstracto e ilusorio de intercambio 'sin fricciones' donde se diluye la particularidad de la posición social del participante" (256). Nada más lejos de la realidad, sobre todo si tenemos en cuenta que dicha posición social determina, en primer lugar, la posibilidad de conexión con la red. Según las estadísticas del World Economic Forum, en 2005, solamente el 12% de la población mundial tenía acceso al ciberespacio (Ginsburg 129).

La revolución tecnológica que estamos viviendo es comparable a la que tuvo lugar en los primeros treinta años del siglo XX, descrita por Walter Benjamin en su conocido ensayo redactado en 1935. Allí el filósofo analiza el impacto que las nuevas tecnologías ejercen tanto en la naturaleza del medio como en la percepción y recepción del arte, en particular del cine. Benjamin parte de la idea de que la reproducción de toda obra de arte le otorga un alcance que el original nunca poseería (21). A pesar de la pérdida de unicidad, de la destrucción del "aura" primigenia, la réplica actualiza lo reproducido (22). De este modo, la reproducibilidad tecnológica emancipa a la obra de arte de su servilismo tanto al ritual como a la estética (24). Entre las nuevas manifestaciones artísticas, el cine resulta ser la más apta para ser modificada y mejorada, según Benjamin (28). Esta susceptibilidad de cambio, acogida con entusiasmo por parte de Benjamin, se debe precisamente a la renuncia al tradicional carácter permanente del arte (28). Desde el punto de vista de la técnica, el filósofo alemán nota que la fragmentariedad, el factor sorpresa o las sucesiones en serie de todo film ayudan a los espectadores a adaptarse a la mecanización con la que conviven diariamente (26). Con respecto a la recepción, el cine supone un cambio relevante frente al arte tradicional.

Mientras que el arte tradicional requiere concentración y devoción por parte de los espectadores, que son así absorbidos por el objeto, el espectador de cine busca distracción y entretenimiento, que le permiten adoptar un papel más activo, pues absorben el objeto (39-40). En su origen, el cine forja la recepción colectiva, en la que Benjamin percibe la potencialidad de la organización del proletariado en defensa de sus derechos (36). El cine nos ayuda no solo a conocer nuestro mundo sino también a cambiarlo. No en vano el capitalismo ofrece la imagen de la naturalidad del mundo real con el propósito de esconder que estamos rodeados por estructuras socioeconómicas. Benjamin se refiere a esta apariencia de simplicidad con el término “fantasmagoría” (“Paris” 101).

De lo anterior se desprende que las intuiciones benjaminianas acerca de la fantasmagoría socioeconómica siguen siendo válidas si las pensamos en el ámbito virtual. El audiovisual contemporáneo se erige como una voz increíblemente crítica con los dictados del mercado. Su mera diseminación virtual da fe de ello. Por un lado, la tecnología digital y el ciberespacio permiten la autoproducción y la autopromoción a bajos costes y sin apenas intervención de intermediarios. Pero si el acceso a la obra de arte, que ya había perdido el “aura” al comienzo de la era de la reproducibilidad, ahora es gratuito y al alcance de cualquiera, entonces ¿significa esto que carecen de valor de mercado como indican los críticos de este “libertinaje digital”? Creadores como Julio J. von Drove y Alberto Cabrera Bernal critican la democratización digital porque permite que cualquiera se autodenomine cineasta.¹⁰ Von Drove recurre a Kiarostami, quien afirma que haría falta licencias para filmar ahora en la era digital, de lo cual se desprende que la preocupación fundamental de ambos reside en el valor artístico. Ambos indican que existen otros modos contemporáneos de difusión del audiovisual, como festivales, museos o instituciones educativas como el Instituto Cervantes. Cañas, por su parte, responde que su prioridad es poder comunicar su mensaje libremente, sin las restricciones del mercado. El ciberespacio ofrece, pues, ilimitadas posibilidades creativas a la vez que nos atrapa en la fantasmagoría de la libertad frente a los dictados del mercado. Como señalaba Benjamin, la reproducibilidad emancipa a la obra de arte no solamente del servilismo estético sino también de los dictados del mercado.

Volviendo a las creaciones de Cañas, la imagen metafórica desmontada nos remite a dos ámbitos: al real y al surreal. La reproducibilidad, además, nos permite ir y venir de la realidad a la virtualidad sin fronteras claramente definidas. El ojo de Holofernes fluye de la realidad a la surrealidad pasando por la virtualidad. La imagen huidiza resiste anclaje alguno, existe en el no-lugar de lo impuro. Como afirma Žižek, en este estado de lo desencajado que es lo virtual, reina la

promesa, la potencialidad, la quimera. En este sentido, la cercanía entre artista y público queda empañada por la mediación de las corporaciones, no siempre visibles. Las posibilidades de navegación y participación del público, aparentemente ilimitadas, están restringidas por sistemas de censura encubierta. La accesibilidad al ciberespacio aparece condicionada por el nivel socioeconómico al que pertenecemos. María Cañas cree profundamente en el sueño de las multitudes interconectadas (“El blues” 52). Del mismo modo, Benjamin expresaba con esperanza que la recepción colectiva del arte desembocaría en una sociedad más justa. El vínculo entre la colectividad y la conectividad parece seguir siendo un sueño humanista.

The City College of New York

NOTAS

- 1 En el libro titulado *El documental cinematográfico y televisivo* propongo que el documental se ha convertido en archivo, en lugar de memoria, para decirlo con Pierre Nora, debido al protagonismo que le otorga al testimonio de las víctimas de la guerra civil y a sus familiares. La labor de recopilación y preservación de estas narrativas llevada a cabo por los documentalistas incorpora el afecto al discurso histórico, haciéndose eco del reclamo de Adorno: la historia necesita del testimonio para considerarse completa. El sufrimiento forma parte integrante de la historia, pues es condición de toda verdad. Además, *el boom* del documental a partir de mediados de los noventa debe entenderse como fenómeno mediático y comercial. Estas narrativas constituyen una industria más sujeta tanto a los dictados del mercado como a la moda impuesta por los medios de comunicación.
- 2 Los tipos de licencias se encuentran en <http://creativecommons.org/licenses/>. Incluyen: 1) permiso de uso incluso con fines comerciales siempre que se indique la atribución (*Attribution*); 2) permiso de uso siempre que se trate de la obra en su integridad (*Attribution-No Derivs*); 3) permiso de uso sin fines comerciales siempre que la nueva obra de creación también ceda idéntico permiso de uso (*Attribution-NonCommercial-ShareAlike*); 4) permiso abierto para fines comerciales y no comerciales, semejante al “copyleft”; 5) permiso para fines no comerciales en creaciones sin ánimo de lucro (*Attribution-NonCommercial*); 6) es la más restrictiva de las licencias y permite el uso para fines no comerciales con la condición de que la obra original se incorpore íntegramente.

- 3 Ha sido galardonada en festivales en España, Austria, los Países Bajos, Italia, Francia, Argentina y Perú. La lista completa se encuentra en www.andresduque.com/coloperreng.qt.html.
- 4 Le agradezco a Marina Díaz López, Técnica de cine y audiovisual del Instituto Cervantes, que me haya proporcionado las Cintas de este ciclo patrocinado por el Instituto Cervantes y proyectado en los centros de París y Dublín. Playtime Audiovisuales es una empresa dedicada a la producción, distribución y comisariado de piezas audiovisuales: <http://cinereciclado.tumblr.com/>
- 5 El programa completo se encuentra en <http://www.hamacaonline.net/pack.php?id=16>
- 6 Esta afirmación aparece en un correo electrónico personal a la autora. Debo agradecer a María Cañas su extrema generosidad para con su obra, su inteligente teorización del arte contemporáneo y su amistad. Los fotogramas incluidos en este ensayo se reproducen con su permiso.
- 7 Uno de los retos con los que se enfrenta todo estudioso del video realizado con *found-footage* es la identificación de las fuentes, proceso necesario para llegar a una comprensión profunda de la resemantización del metraje en cuestión. Debo agradecerle a María Cañas que me haya proporcionado datos fundamentales para escribir este ensayo. Asimismo, es necesario aclarar que el reconocimiento de las fuentes no resulta nada fácil ni para los más eruditos, pues, como la misma artista gusta puntualizar, todas están muy trabajadas en postproducción.
- 8 En 1993 Bonet comisarió la muestra itinerante titulada *Desmontaje: Film, video/Apropiación, reciclaje*, que inició su andadura en el Institut Valencià d'Art Modern para continuar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Arteleku (San Sebastián), el World Wide Video Festival (Den Haag) y el Centro Gallego de las Artes de la Imagen (A Coruña). La exposición incluye trabajos de Antoni Muntadas, Iván Zulueta y Francesc Torres, entre otros autores representativos de la década de los ochenta. La nueva generación de creadores encuentra foro en otro programa casi 20 años después, "Desmontaje al día", parte del ciclo "El Videoarte en la Gran Pantalla" que tuvo lugar el 25 de julio de 2012 en los Cinemes Maldà de Barcelona. El programa completo, así como la introducción de Bonet, se encuentran en www.hamacaonline.net.
- 9 *La Cantatrice Chauve* (1950) es el título del primer drama de Eugène Ionesco, uno de los dramaturgos del teatro del absurdo. La elección de este título constituye en sí misma una ilustración del sinsentido cultivado por esta corriente literaria. Si bien se esperaría que la "cantante calva" fuera la protagonista, se hace una única referencia a ella a lo largo de toda la obra y su relevancia en ella es nula.
- 10 Opiniones expresadas en sendos mensajes personales a la autora.

OBRAS CITADAS

- AUGÉ, MARC. *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. New York: Verso, 1995.
- BATAILLE, GEORGES. *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets, 1986.
- BENJAMIN, WALTER. "Paris, the Capital of the Nineteenth Century." *The Work of Art in the Age of Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge: Harvard UP, 2008. 96-115.
- . "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility." *The Work of Art in the Age of Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge: Harvard UP, 2008. 19-55.
- BONET, EUGENI. "La apropiación es robo." *Desmontaje: Film, video/Apropiación, reciclaje*. Ed. Eugeni Bonet. Valencia: IVAM, 1993. 13-36.
- . "Desmontaje al día. Conspiranoia preliminar." *Hamaca. Media & Video Art Distribution from Spain*. 8 de noviembre de 2012.
<<http://www.hamacaonline.net/pack.php?id=16>>
- CABRERA BERNAL, ALBERTO. Correo electrónico a la autora. 26 de octubre de 2012.
- CAÑAS, MARÍA. Correo electrónico a la autora. 23 de octubre de 2012.
- . "El blues del fuego: canibalismo audiovisual en las multitudes conectadas". *XVII Jornadas de Estudio de la Imagen 2010*. Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M). 23 de Junio 2010. <<http://www.ca2m.org/es/actividades-antteriores/2010/229>> (Vídeo de la Conferencia).
- . "El Blues del Fuego: reciclaje audiovisual en las multitudes conectadas." *Articulaciones del arte actual*. Ed. Manuel Parras Rosa y M. Isabel Moreno Montoro. Jaén: Universidad de Jaén, 2012. 49-52.
<http://www.animalario.tv/BASEFRAMESET_2.HTML>
- . "Entrevista: Cómo ser María Cañas o una homo videns compulsiva". *S8cinema.co*. 27 mayo 2010.
<<http://www.s8cinema.com/portal/2010/05/27/como-ser-maria-canas-o-una-homo-videns-compulsiva/#more-3621>>
- . "Intro". *Animalario*. 20 agosto 2012.
- Color perro que huye*. Dir. Andrés Duque. España. Hamaca & Video Art distribution. 2011.
- Creative Commons*. "Licencias." 21 de octubre de 2012. <creativecommons.org>
- DE PEDRO, GONZALO Y ELENA OROZ. "Centralización y dispersión. (Dos Movimientos para cartografiar la 'especificidad' del documental producido en Cataluña en la última década.)" *Realidad y creación en el cine de no-ficción*. Ed. Casimiro Torreiro. Madrid: Cátedra, 2010. 61-86.
- Diccionario de informática*. 15 de septiembre de 2012.
<<http://www.alegsa.com.ar/Dic/p2p.php>>

- ESTRADA, ISABEL. *El documental cinematográfico y televisivo contemporáneo: memoria, sujeto y formación de la identidad democrática española*. Woodbridge: Tamesis Books, 2013.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, 2002.
- GINSBURG, FAYE. "Rethinking Documentary in the Digital Age." *Cinema Journal* 46.1 (2006): 128-133.
- IONESCO, EUGÈNE. *La cantante calva. Teatro de Eugène Ionesco*. Buenos Aires: Losada, 1964.
- Kiss the fire*. Dir. María Cañas. España. Prod. Animalario TV. 2007.
- LANIER, JARON. *You Are Not a Gadget. A Manifesto*. New York: Vintage Books, 2011.
- LESSIG, LAWRENCE. *Free Culture. How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*. 20 octubre de 2012. <<http://www.free-culture.cc/freeculture.pdf>>
- Los olvidados*. Dir. Luis Buñuel. México. Prod. Óscar Dancigers. 1950.
- MARKS, LAURA. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: Minnesota UP, 2002.
- PIÑUEL, ENRIQUE. "Remontando el siglo XX - Una aproximación al cine found footage español del siglo XXI." *Extraños en el paraíso. Revista audiovisual*. <<http://extranosenelparaiso.blogspot.com/2010/04/remontando-el-siglo-xx-una-aproximacion.html>>
- REES, A.L. "Expanded Cinema and Narrative: A Troubled History." *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. Ed. A.L. Rees, Duncan White, Steven Ball and David Curtis. London: Tate, 2011. 12-21.
- VON DROVE, JULIO. Correo electrónico a la autora. 25 de octubre de 2012.
- ŽIŽEK, SLAVOJ. "El ciberespacio o la superación de la autoridad." *Lacrimae Rerum. Ensayo sobre cine moderno y ciberespacio*. Buenos Aires: Debate, 2006. 245-283.
- . "¿Es posible atravesar la fantasía en el ciberespacio?" *Lacrimae Rerum. Ensayo sobre cine moderno y ciberespacio*. Buenos Aires: Debate, 2006. 207-244.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS. Prólogo. *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Ed. Vanesa Fernández y Miren Gabantxo. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2012. 13-15.