



EL CINE INACABADO Y SUS AUTORES: EL ARTE DE DEJAR INCOMPLETA UNA PELÍCULA

TRABAJO FIN DE MÁSTER ARTES VISUALES Y MULTIMEDIA

Universitat Politècnica de València

Realizado por: Salvador Meseguer Torres

Dirigido por: José María De Luelmo Jareño

València, septiembre de 2016.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

AVM
Artes Visuales & Multimedia
Máster Oficial · UPV

ÍNDICE

PRÓLOGO	5
OBJETIVOS DEL PROYECTO.....	6
MOTIVACIÓN.....	7
TIPO DE METODOLOGÍA.....	8
MATERIALES Y MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN.....	9
ESTRUCTURA DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN.....	11
1. LO INACABADO COMO CONCEPTO FORMAL Y ESTÉTICO: ANTECEDENTES Y CONTEXTUALIZACIÓN.....	12
1.1. REFERENTES ARTÍSTICOS Y TEÓRICOS: UNA PERSPECTIVA GENERAL.....	12
1.2. SOBRE LA «PRESENCIA AUSENTE».....	19
1.3. LA PERCEPCIÓN SUBJETIVA.....	24
2. INTRODUCCIÓN AL CINE INACABADO: DE LA PERSPECTIVA MATERIALISTA A LA IDENTIDAD.....	29
2.1. EL LIMBO CINEMATOGRAFICO DE ORSON WELLES.....	32
2.1.1. <i>DON QUIXOTE</i> Y EL SUEÑO DE UNA GRAN PELÍCULA.....	38
2.2. LAS TENSIONES CREATIVAS DE MAYA DEREN.....	43
2.2.2.1. <i>WITCH'S CRADLE</i> Y EL CÍRCULO INFINITO.....	49

2.3. EL CINE VOLÁTIL DE JACK SMITH.....	55
2.3.1. LAS MÚLTIPLES COMBINACIONES DE <i>NORMAL LOVE</i>	60
2.4. LA BÚSQUEDA POÉTICA DE PIER PAOLO PASOLINI.....	66
2.4.1. LA COARTADA DE <i>ANOTACIONES PARA UNA ORESTÍADA AFRICANA</i>	71
2.5. EL NIHILISMO ACTIVO DE ABBAS KIAROSTAMI.....	77
2.5.1. LAS «PRESENCIAS AUSENTES» DE <i>SHIRIN</i>	84
3. CONCLUSIONES.....	89
4. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS.....	93

PRÓLOGO

A finales de marzo del presente año, El Periódico de Catalunya publica un artículo titulado “La obra maestra inacabada”. Con la premisa de la exposición *Unfinished: Thoughts Left Visible* que presenta el Met Breuer de Nueva York, su autor, Juan Villoro, reflexiona sobre las obras de arte inacabadas y la percepción que tenemos hoy de ellas:

“Las obras no bastan. Necesitamos un hueco, una fisura para completarlas. Ese vacío somos nosotros.¹”

Estas afirmaciones con las que el periodista cierra el artículo invitan a la reflexión y son toda una declaración de intenciones. Una sugerente perspectiva que, por un lado, sustrae las connotaciones negativas de la obra inacabada y, por otro, invita a una presencia más activa del público.

El artículo capta mi atención y trato de buscar más información sobre esta exhibición que se celebra del 28 de marzo al 4 de septiembre de 2016 en el Met. En esta exposición pueden verse las obras inacabadas de artistas como Picasso, Klimt, Pollock o Warhol, y curiosamente el Museo también organiza un ciclo de películas titulado *The Unfinished Film* (del 21 de abril al 2 de junio de 2016) donde se proyectan films inacabados de Orson Welles, Maya Deren, Jack Smith, Hollis Frampton o Leslie Thorton, entre otros. Las reflexiones de Villoro en su artículo, unidas a la idea de un cine inacabado como obra a completar me inducen a una intensa búsqueda de información sobre estos films incompletos.

En un primer momento, la búsqueda por internet ofrece un buen número de artículos sobre listas de películas que nunca acontecieron, se dejaron sin acabar o no se estrenaron: “Las 25 Grandes Películas nunca hechas”, “Las 10 películas no estrenadas que probablemente nunca verás”, “Las 8 películas nunca estrenadas que nos morimos por ver”... El tono de estos artículos navega entre la información sesgada y lo anecdótico, sin profundizar demasiado en las razones más allá de especular con los problemas de financiación o en la crónica de sucesos, donde repentinas defunciones o accidentes tratan de explicar cómo un rodaje se fue al traste. ¿Pero es esta la única visión que se puede dar de este fenómeno? ¿Problemas de

¹ VILLORO, Juan, “La obra maestra inacabada”, *El Periódico de Catalunya*, 29/03/2016. <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/opinion/juan-villoro-arte-inacabado-silgo-5011357>> [Consulta 30/08/2016]

producción y rodajes malditos? Parece una visión muy superficial de esta circunstancia a la que se le otorga una esencia fatídica y, paradójicamente, valor de culto. Quizá a eso responda al renovado interés que tienen los medios de comunicación y las nuevas plataformas online sobre los proyectos inacabados. En un intervalo de tiempo relativamente corto descubro varias noticias en la prensa al respecto: el canal de pago norteamericano HBO convertirá en serie el acariciado proyecto de Stanley Kubrick *Napoleón*, del que el director de *La naranja mecánica* hizo una intensa preparación pero nunca llegó a rodar un solo fotograma; la plataforma Netflix ha decidido estrenar por cuenta propia *The Other Side of The Wind*, cinta inacabada de Orson Welles de la que ya se había promovido en 2014 un *crowdfunding* para su post-producción; Amazon, por su parte, se hará cargo de la producción de *The Man Who Killed Don Quixote*, aquella película que Terry Gilliam trató de rodar en España y cuyo desastroso rodaje, que terminó con la cancelación del proyecto, retrató espléndidamente el documental *Lost in La Mancha* (2002). El creciente interés por la obra inacabada parece una evidencia y sería interesante encontrar las razones sociológicas o filosóficas por las que este fenómeno sucede. Puede que la respuesta no esté tan lejos de lo que Juan Villoro argumenta en su artículo sobre arte, y exista la necesidad de esa incertidumbre, de “ese vacío”².

OBJETIVOS DEL PROYECTO

Sin embargo, artículos que sólo son una simple enumeración de cine sin acabar y noticias sobre proyectos que pueden encontrar su conclusión tarde o temprano, al amparo de las nuevas plataformas, no ofrecen respuesta a un aspecto de este fenómeno que nos sugiere Villoro en relación a esta exposición y su correspondiente ciclo de películas: a saber, si existe un cine que se resiste a ser terminado. Como ese arte que “necesita un hueco, una fisura”³, ¿hay un cine inacabado que se ofrece a un espectador activo y dispuesto a completar el proceso? A estas preguntas trato de responder en este estudio, y para ello, lejos de curiosos y heterogéneos rankings y demás misceláneas, cabe sumergirse en una bibliografía más especializada y en la filmografía de interesantes cineastas, algunos de ellos poco

² VILLORO, Juan, “La obra maestra inacabada”, loc. cit.

³ *Ibíd.*

conocidos pero sin duda decisivos para entender este concepto de cine inacabado.

Mi objetivo en este estudio es, por un lado, cuestionar el cliché que reduce lo incompleto en el cine a asuntos circunstanciales y siempre con connotaciones negativas, y, por otro, establecer una serie de características que definan un modelo formal y estético de cine inacabado a través de la visión de algunos de los más importantes cineastas que lo han ejercitado. Quizá entonces observemos el cine inacabado de otra forma y dejemos de identificarlo con reliquias del pasado, estériles y fallidas, perdidas entre latas oxidadas en los sótanos de viejas filmotecas, sólo aptas para los paladares de curiosos y muy cinéfilos; o en los proyectos frustrados por un presupuesto que se desborda o por la muerte de algún miembro del equipo, excelente material para la historiografía del cine. Puede que, por el contrario, nos sorprenda que al hablar de cine inacabado podamos referirnos a un fenómeno muy vivo y reivindicativo, que busca su naturaleza cinematográfica específica a través de la ruptura de viejas directrices o modelos estandarizados.

En ese sentido, cabe entender esta tesis de master como un estudio previo e introductorio a otro mucho más ambicioso, no desarrollado aquí dada su extensión y complejidad, sobre cómo el análisis de este cine inacabado nos permitiría reconocer parte de los rasgos distintivos de esa naturaleza específica del cine. Esa que han reclamado muchos autores, que no se identifican con la limitación que supone adaptar hallazgos de otras artes —como la pintura, el teatro o la literatura—, en lugar de encontrar un camino propio para el medio cinematográfico.

MOTIVACIÓN

Pese a que esta elección temática podría parecer la más obvia para un licenciado en Comunicación Audiovisual, se me ha ido revelando como una preferencia sorprendente. A medida que he ido profundizando en los distintos cineastas que han articulado el medio sin preocuparse de una posible meta o conclusión de sus proyectos, he encontrado constantes, ideas, vivencias, postulados con los que no sólo me identifico sino que me son familiares. Me siento y me reconozco en muchas de sus reivindicaciones, pese a que estas perspectivas nunca han formado parte consciente de mi trayectoria personal y profesional.

Lo cierto es que desde que comencé a trabajar con el vídeo digital en alternancia con la fotografía, y siempre que se trataba de un proyecto personal, nunca encontraba satisfacción en la conclusión del mismo. Supongo que es algo de lo que sufrimos la generación digital: las infinitas posibilidades que ofrece un mismo material. Sin embargo, por mi historial y obsesión con lo inacabado, las modificaciones sólo eran una excusa para seguir buscando dentro de ese material con la finalidad de eternizar el proceso o simplemente dejarlo abierto, como una pequeña triquiñuela que me permitía regresar. Una especie de eterno retorno, de argucia al tiempo.

Ahora me resulta más evidente que el proceso creativo era para mí tan enriquecedor e ilusionante que acabarlo suponía matarlo y eliminar la posibilidad de hacer algo incluso mejor con ese material. Así, con espíritu de aceptación y reconocimiento de mi propio yo, y esta tendencia a mantener inconcluso cualquier proyecto que me resulte estimulante, he decidido dejar ventanas abiertas en esta tesis a las que poder volver cuando desee ampliar la experiencia. Sólo así me veo con ánimo para concluir este viaje y ofrecer unos resultados sin traicionar mi naturaleza incorregible que, de seguro, volverá sobre este proyecto en el futuro.

Este no es un trabajo práctico –no he decidido cerrar ninguno de mis montajes o series fotográficas–; en realidad mi objetivo es más una reafirmación, una búsqueda, una conexión con otros cineastas, autores, artistas que creyeron en «lo inacabado» como forma válida de expresión. Pero no se trata de un estudio sobre arqueología cinematográfica –que en algún momento alguien debería hacer, más allá de los recurrentes artículos y los rankings de las publicaciones digitales–, ni tampoco es un trabajo filosófico, aunque puede que haya aspectos de ambas disciplinas. En este, mi primer acercamiento al tema, me propongo teorizar sobre el concepto «cine inacabado» a través de sus características y los cineastas que lo han practicado.

TIPO DE METODOLOGÍA

Desde la óptica de un proceso formal, la metodología utilizada en este estudio es la inductiva, ya que a partir de premisas particulares –el estudio de lo inacabado en determinados cineastas y sus modelos de films incompletos– aspiro a obtener conclusiones más generales sobre las características del cine inacabado y su relación con los medios específicos del cine.

Para tal fin, he aplicado los pasos esenciales de este método:

- La observación de los hechos para su registro. En este caso, la presencia del cine inacabado en los medios escritos y online.
- La clasificación y el estudio de estos hechos –si este cine inacabado puede clasificarse y en qué medida está generalizado.
- La derivación inductiva que parte de los hechos y permite llegar a una generalización –si la existencia de determinados cineastas y su concepto fílmico inacabado puede llevarnos hasta unas características generales.
- El contraste. El efectivo análisis de los ejemplos, apoyado en fuentes bibliográficas y filmográficas.

MATERIALES Y MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN

Uno de los problemas a los que se enfrenta cualquier estudio centrado en lo incompleto, independientemente de la disciplina o campo cultural e historiográfico que se elija, es el generalizado privilegio que se le otorga a la obra cerrada, los textos definitivos y el resultado final por encima de proposiciones abiertas, restos incompletos, proyectos no resueltos o perdidos y todo aquello que requiera de la interpretación de unos espacios en blanco. Esta podría ser la primera conclusión a la que se puede llegar tras la pertinente búsqueda bibliográfica: la marginalidad de lo inacabado en los considerados estudios serios y rigurosos.

Y lo cierto es que el cine necesita de esta perspectiva porque lo incompleto forma parte de su ADN, de su naturaleza fragmentada. Al fin y al cabo, ¿no es el montaje cinematográfico la unión de piezas incompletas que alcanzan así su significación?, ¿qué ocurre con ese material rodado que acaba en la sala de edición y nunca formará parte de una película en su forma definitiva?, ¿por qué el estudio de los films estrenados por grandes cineastas es más relevante que el estudio de sus proyectos frustrados, abandonados, perdidos o simplemente anhelados durante largo tiempo?, ¿no ofrecería esto una visión más amplia sobre su obra y ambiciones artísticas?

Advertidos de la marginalidad en la que vive inmerso cualquier estudio sobre lo incompleto, lo mismo da la disciplina de la que estemos hablando, tenemos que admitir que hoy por hoy carece de unos conceptos básicos o firmes teorías sobre las que asentar o a partir de las que debatir nuestros razonamientos. Así, el estudio del cine inacabado debe encontrar sus propios cimientos y para ello se ha de buscar en diferentes frentes. Procurar que la inconcreción del objeto investigado no excluya de un razonamiento sólido basado en expertas opiniones y dignos referentes. Para ello, es necesario entender que el medio cinematográfico se proyecta en distintos espejos: el artístico, el mediático, el narrativo y el filosófico. En todos ellos se puede mirar y de todos podemos obtener un reflejo. Y el factor «incompleto» no varía en absoluto esta circunstancia.

Así las cosas y dada la escasa atención que lo inacabado recibe por parte de historiadores y teóricos, hemos tenido que centrar la búsqueda bibliográfica en aquellos cineastas con un concepto del cine más abierto, rehuyendo los estudios más biográficos y anteponiendo los que se centran en interpretar su trabajo. Especialmente valiosos son los artículos y libros que analizan la obra de los directores-autores que serán objeto de este estudio (Orson Welles, Maya Deren, Abbas Kiarostami, Jack Smith, Pier Paolo Pasolini), pero también aquellos que nos brindan una sólida teoría cinematográfica basada en la propia experiencia (Andrei Tarkovski).

Resultan también útiles, desde una óptica más amplia, algunos de los estudios referidos a la interpretación de las obras, sean estos fruto de la concienzuda meditación de filósofos tan dispares como Gianni Vattimo, Umberto Eco, Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Roland Barthes, o resultado de estudios teóricos como los de Wolfgang Iser, Alexander Astruc o Gerhard Maletzke. En ellos se alcanza a ver un nuevo horizonte en la interpretación de las obras, algo que implica directamente al receptor/es y a las múltiples lecturas que se puedan extraer de las mismas. Un balón de oxígeno para aquellas piezas artísticas que encuentran su forma en el boceto/ensayo, en el discurso incompleto o fragmentado, o en la continua reconstrucción o reubicación de piezas.

En cuanto a la filmografía, internet, a través de YouTube o Vimeo, es una fuente inagotable de algunas de estas películas inacabadas. De cualquier otra forma, y en otro momento histórico, habría sido muy complicado poder acceder a muchos de estos films. Una feliz coyuntura que nos permi-

te el análisis de primera mano de los otrora inaccesibles objetos de estudio. La observación y comparación de estos supuestos contradictorios (textos cinematográficos de diversa índole) nos ayudará a cuestionar los principios establecidos, y a extraer de ellos respuestas (singularidades) que contribuyan a valorar su potencial.

ESTRUCTURA DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

En este proceso de investigación, el primer asunto fue definir el tema, un aspecto que presentaba evidentes dificultades. Había que concretar qué entendíamos por cine inacabado y si se abarcaba en su totalidad o no.

Una vez definido el tema y acotada el área de estudio al cine inacabado como concepto formal y estético, como obra abierta, había que desarrollar un marco teórico prácticamente de la nada porque, como ya he mencionado, lo incompleto en este medio no suele ser objeto de estudios rigurosos. En cualquier caso, la búsqueda en otros ámbitos –el filosófico, la teoría literaria o de la comunicación– han resultado muy fructíferos a la hora de establecer ese marco.

Tras una intensiva búsqueda de libros, recopilación de artículos y de archivos multimedia, era el momento del desarrollo de unas fichas digitales que me ayudaran a establecer la base teórica y a ordenar el posible material de citas y referencias. La mayor complicación en este terreno era la gran cantidad de material bibliográfico que había que traducir, porque la mayoría de libros y artículos que revestían interés estaban editados en otro idioma. Y lo mismo sucedía con las películas y documentales.

Tras este proceso se hizo necesaria la organización de todo el material, pues era demasiado profuso y variado. Resultaba indispensable la división en materias que más tarde habría que relacionar, por la dificultad añadida de las múltiples disciplinas que entran en juego en este estudio. De esa forma, la necesidad tanto de un sumario que ordenara los distintos bloques como de una pequeña síntesis de las partes y contenidos que nos llevaran hasta los conceptos se hizo indispensable.

Finalmente, el empleo de todas estas artimañas nos ha llevado a la redacción que ofrecemos a continuación.



1. LO INACABADO COMO CONCEPTO FORMAL Y ESTÉTICO: ANTECEDENTES Y CONTEXTUALIZACIÓN

1.1. REFERENTES ARTÍSTICOS Y TEÓRICOS: UNA PERSPECTIVA GENERAL

Es difícil saber históricamente en qué momento la presencia de lo inacabado en el arte generó algún tipo de debate. Consta que en el siglo I Plinio el viejo, en su descomunal enciclopedia *Historia natural*, se refería a cierto aprecio por las obras inconclusas de determinados pintores: “es un hecho muy inusual y memorable que los últimos trabajos de los artistas y sus imágenes sin terminar [...] son más admirados que los que terminaron, ya que en ellos se observan los dibujos preliminares que dejaron visibles y los pensamientos reales de los artistas”⁴. Así, la clave del aprecio para Plinio estaba en el hecho de que aquellas obras ofrecían la estimulante visión del proceso artístico y algo del mundo interior del pintor –al menos sus ideas en forma de esbozo. No obstante, esto sólo parecía justificarse porque el artista estuviera próximo al deceso y resultara inevitable dejar trabajos pendientes o a medio hacer.

Y es que, durante siglos, la finalidad de cualquier obra era ser terminada y exhibida en su estado completo, cualquier otra eventualidad que cuestionara este aspecto no resultaba admisible. Seguramente por el carácter gremial y profesional que tenía la figura del artista, muy lejos del rango y la independencia creativa que lograría con posterioridad. Sin embargo, en el Renacimiento italiano el concepto evoluciona y aunque un boceto, diario de trabajo o pieza incompleta siguen sin considerarse obras, figuras como Leonardo da Vinci o Miguel Ángel representan otro tipo de artista, menos preocupado por el resultado final y más por el proceso. Da Vinci dejó innumerables trabajos inacabados, pues, al parecer, tenía más interés en resolver los retos formales que planteaban sus pinturas que en el acabado de

⁴ PLINIO, El Viejo, *Historia natural (Naturalis Historia)*, Libro XXXV, en BAUM, Kelly, Andrea Bayer y Sheena Wagstaff (coords.), *Unfinished: Thoughts Left Visible*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2016, pp. 13-14.

las mismas. Hasta en esta consideración fue capaz de adelantarse varios siglos.

La obra escultórica de Miguel Ángel también viviría una curiosa evolución, de una perfección formal en sus primeras figuras, repletas de esmerados detalles, hasta la sorprendente carga expresiva de sus últimos trabajos, producto del contraste entre el «finito» y el «non finito», que puede apreciarse en una obra como *La Piedad Rondanini* (1552-1564), en la que trabajaría hasta el final de sus días. Miguel Ángel ya había utilizado el «non finito» como recurso en la *Tumba de Julio II* (1545) al mostrar a Los Esclavos sin el acabado y pulido habitual. Pero lo que allí era un recurso conceptual, neoplatónico –la fuerza, la pureza–, en *La Piedad* se torna expresión, espiritualidad. Miguel Ángel casi abandona lo figurativo para retratar estados de ánimo; algo que los artistas aún tardarían siglos en poderse permitir. Por desgracia, durante aquel periodo no hubo debate ni reivindicación sobre las obras inacabadas. De hecho, a las revolucionarias propuestas formales «non finitas» de Leonardo da Vinci y Miguel Ángel les sucedieron varios siglos de desprestigio a esta modalidad.

Los pintores neoclásicos del siglo XIX mantuvieron este debate y valoraban, por encima de todo, la técnica y el acabado frente al sentimental y subjetivo aspecto abocetado que denotaba negligencia y dejadez, y que sólo era admisible en una etapa generativa de la obra. Es curioso que ya entonces lo inacabado en forma de bocetos al óleo, hechos de forma rápida y sin estar pendientes de la técnica, obtuviera el calificativo de «sentimental»; que la fría técnica y el «finito» fueran preferibles, si no exigibles, a cualquier rasgo personal de su creador. Ya era, por tanto, evidente que la autoría se revelaba con mayor intensidad en lo incompleto, aunque entonces no fuera justamente apreciado.

No sería hasta la llegada del Romanticismo y el Realismo, con Géricault y Delacroix, y posteriormente con el Impresionismo y Post-Impresionismo, de la mano de Manet, Van Gogh y Cézanne, cuando la subjetividad alcanzó verdadera importancia y cuestionó todo lo imitativo en la pintura. Curiosamente, también fue entonces cuando lo abocetado, lo inacabado, pasó a formar parte de los lienzos de estos artistas. Y es que con la llegada del siglo XX el arte necesitaba incertidumbres; la infalible técnica se sustituía por lo emocional; el «finito» por el «non finito»; “la obra en sí misma ya no

bastaba, hacía falta la mirada del espectador para completarla”⁵. Un paso previo hacia la percepción subjetiva.

A partir de ese momento, y con la llegada del arte vanguardista, el concepto inacabado casi parece integrarse como un rasgo más de la obra, algo deliberado por parte del artista. Al mismo tiempo, muchos de ellos empiezan a interesarse en la interactividad con el espectador. Un ejemplo es la obra escultórica de la brasileña Lygia Clark que, a finales de los años 50, explora este camino a partir de unas piezas móviles: “construcciones simples en placas de metal que se articulaban por medio de bisagras que hacían de espina dorsal y permitían la manipulación”⁶. Clark no estaba tan interesada en lograr un forma sino en que el objeto artístico se convirtiera en “un organismo vivo y activo con el que el espectador podía establecer una interacción total”⁷. De esta forma, los artistas habían conseguido difuminar la idea que diferencia el hacer y el deshacer ampliando las fronteras del arte en el tiempo y el espacio, y reclutando a los espectadores para que completaran aquello que ellos mismos empezaron⁸.

Una idea que recoge y desarrolla desde un cauce más teórico el semiólogo Umberto Eco en su célebre *Obra abierta* (1962). El concepto «obra abierta» de Eco se refiere a las obras cuyo significado no viene precisado por el autor, sino que el público se convierte en parte activa en la interpretación de las mismas. De esa forma, la obra se abre a múltiples posibilidades interpretativas y a variadas lecturas o significados. La perspectiva de Umberto Eco intenta “definir los límites dentro de los cuales una obra pueda plasmar la máxima ambigüedad y depender de la intervención activa del consumidor sin dejar por ello de ser obra”⁹.

El planteamiento de Eco otorga un fundamento teórico sólido a la obra inacabada, concediendo por extensión unas connotaciones positivas, incluso deseables, a los conceptos «incompleto» o «indeterminado» en el arte.

⁵ NAVARRO, Vicky, “Es imposible ponerle fin a una obra de arte, ¿o no?”. <<http://lamonomagazine.com/larges/es-imposible-ponerle-fin-a-una-obra-de-arte-o-no/>> [Consulta 25/06/2016]

⁶ FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, “Bicho desfolhado (Bicho deshojado)”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/bicho-desfolhado-bicho-deshojado>> [Consulta 25/06/2016]

⁷ *Ibid.*

⁸ NAVARRO, Vicky, “Es imposible ponerle fin a una obra de arte, ¿o no?”, loc. cit.

⁹ ECO, Umberto, *Obra abierta*, 1962, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992, p.16.

Así, los postulados del autor y filósofo italiano son altamente interesantes desde algunas de las perspectivas que se pueden defender en este estudio. Sin embargo, cabe delimitar el alcance porque aplicar las nociones de Umberto Eco a todo el cine sería como si el semiólogo hubiera tratado de ejemplificar el concepto de «obra abierta» de manera generalizada a toda pieza musical y no a las composiciones electrónicas de Stockhausen o Pousseur. Es obvio que, bajo la perspectiva de Eco, debe existir cierta intencionalidad en el artista hacia la apertura de su obra. Por tanto, si queremos establecer un justo paralelismo se debe reconocer también en el cineasta esta deliberada voluntad de no cerrar la película; no con una intención destructiva sino otorgando al espectador un papel clave en la construcción de la misma, ya que “con esta poética de la sugerencia, la obra se plantea intencionadamente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella”¹⁰.

En esta línea, el cineasta ruso Andrei Tarkovski, autor de películas tan destacadas como *La infancia de Iván (Ivanovo detstvo, 1962)* o *Andrei Rublev (Andrey Rublyov, 1966)*, se aventuró a teorizar sobre el medio cine en un largo ensayo titulado *Esculpir en el tiempo (1984)* donde defendía, entre otras cosas, propuestas fílmicas que coartaran menos la experiencia del espectador:

“Si no se dice todo sobre un objeto de una sola vez, siempre existe la posibilidad de añadir algo con las propias reflexiones. En caso contrario se presenta al espectador la conclusión sin que tenga que pensar. Y como se le sirve tan en bandeja, la conclusión no le sirve de nada”¹¹.

Tarkovski nos introduce la idea de alienación por parte de un espectador que observa una obra cerrada y completa, sobre la que ya no caben cuestionamientos o posicionamientos, y en este sentido apela al respeto entre el cineasta y su público. De nuevo, introducir al espectador en el proceso se torna fundamental:

“El único camino por el que el artista alza al espectador dentro del proceso de recepción a un mismo nivel consiste en dejar que él mismo componga la unidad de la película

¹⁰ ECO, Umberto, *Obra abierta*, op. cit., p.36.

¹¹ TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, 1984, Madrid, Ediciones Rialp, 1991, p. 39.

partiendo de sus partes, pudiendo añadir en sus pensamientos elementos propios.”¹².



El autor de *La infancia de Iván* renegaba de lo que él llamaba «cine de montaje», que no dejaba que el espectador sometiera lo que veía en pantalla a su propia experiencia. El montaje te indicaba lo que debías pensar en cada momento o al menos establecía la relación dialéctica (cerrada) que debían tener los distintos fragmentos que componían la película. De esa forma, el “modo de construir una imagen pasa a ser así un fin en sí mismo, y el autor de la película inicia un ataque general contra el espectador, obligándole a asumir la postura de aquél frente al acontecimiento que se observa en la pantalla”¹³. Sin embargo, aquí Tarkovski asume una contradicción respecto a su propio planteamiento cinematográfico y es que acierta a reconocer que, en realidad, todo cineasta fuerza de alguna manera al espectador a seguir un determinado “sentimiento del tiempo del director”¹⁴, y de igual manera se le impone el mundo interior de ese autor.

Para Tarkovski es imprescindible que el espectador entre en ese ritmo y en ese mundo para que haya verdadera comunicación entre ambos. Es decir, el cine no debe privar al espectador de que pueda construir su propio relato, pero debe ser a partir de los elementos que para él disponga el director a través de su concepción del tiempo cinematográfico y su propia visión de las cosas.

Tarkovski no encuentra reñida la relevancia del autor con la importancia del espectador, ya que “la obra de arte cobra, gracias a la multiplicidad de los juicios que sobre ella se emiten, una vida cambiante, variopinta, se enriquece, y así, llega a obtener una cierta plenitud de vida”¹⁵. Unas nociones, por tanto, muy próximas a las planteadas por Umberto Eco en *Obra abierta* sobre la multiplicidad de interpretaciones y lecturas que una obra puede

¹² TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 39.

¹³ *Ibíd*, p. 144.

¹⁴ *Ibíd*, p. 147.

¹⁵ *Ibíd*, p. 68.

ofrecer.

De igual manera, otro cineasta, el iraní Abbas Kiarostami, recogía a finales de los 80 el testigo de Tarkovski y sus postulados sobre ese cine abierto con títulos como *A través de los olivos* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994) o *El sabor de las cerezas* (*Ta'm e guilass*, 1997). Kiarostami llega a ir incluso más allá desposeyendo a la imagen de su contundencia narrativa y confiándola a otros elementos. Son famosas sus escenas con imágenes fuera de campo que obligan al espectador a construir en su imaginación todo aquello que no está viendo pero escucha e intuye. Además, Kiarostami utiliza en sus películas una estética decididamente documental que le aporta veracidad, al tiempo que juega a evidenciar las huellas de la propia producción cinematográfica cuestionando la idea de «ilusión» que va ligada al espacio fílmico. Todo esto reivindica cierto concepto de cine en proceso e incompleto, donde además el papel del receptor es fundamental. El propio Kiarostami lo explica:

“La única manera de prever un cine nuevo es considerar en mayor medida el papel del espectador. Hay que prever un cine inacabado e incompleto, para que el espectador pueda intervenir y llenar los vacíos, las lagunas. En lugar de hacer una película con una estructura sólida e impecable, hay que debilitarla –¡pero teniendo en cuenta que no hay que hacer huir al espectador!–. La solución es quizá justamente incitar al espectador a tener una presencia activa y constructiva. [...] Cada uno construye su propia película, que adhiere a mi película, ya sea para defenderla o para oponerse a ella. Los espectadores añaden cosas para poder defender su punto de vista y este acto forma parte de la evidencia de la película”¹⁶.

Respecto a la perspectiva de Abbas Kiarostami me extenderé más adelante, pues considero su concepción de cine inacabado un modelo a analizar con detenimiento, pero valga este esbozo de ideas para contextualizar nuestra materia de estudio y sus defensores teóricos.

¹⁶ KIAROSTAMI, Abbas, “Conversación entre Abbas Kiarostami y Jean-Luc Nancy”, en NANCY, Jean-Luc, *La evidencia del filme: Abbas Kiarostami*, Madrid, Errata Naturae, 2008, pp. 128-129.

En todo lo argumentado hasta ahora hay un concepto presente que no se nos escapa: la «interpretación», esa forma de “concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad”¹⁷. Pero esta idea, indisociable de la obra abierta, nos remite a razonamientos propios de la posmodernidad, para la que “no existe ningún tipo de certidumbre que conduzca a la razón y a la verdad, sino que todo es interpretación”¹⁸. De nuevo, la «incertidumbre» es el signo de los nuevos tiempos para el arte, y filósofos contemporáneos como Gianni Vattimo entienden que ya no existen los hechos, sólo interpretaciones. Es, por utilizar sus propias palabras, el “final de los «meta-relatos»”¹⁹, de las grandes narrativas, de los discursos totalitarios, aunque sin caer en el “nihilismo reactivo”²⁰ de Nietzsche porque puede que asistamos a una disolución de la historia de la metafísica y sus grandes verdades pero no a una decadencia, “porque no hay ninguna estructura superior, fija o ideal, con respecto a la cual la historia hubiera decaído”²¹.

Así pues, si la posmodernidad no cree en las grandes verdades, mucho menos en las concepciones unívocas o en los modelos cerrados. Eso que Gianni Vattimo denomina el «pensamiento fuerte» (creencias verdaderas, grandes cosmovisiones) ha dado paso a un «pensamiento débil» muy influido por el nuevo escenario multimedia (multiplicidad de discursos e interpretaciones).

En esta corriente teórica que cuestiona los «modelos cerrados» y da prioridad a la interpretación sobre los hechos consumados, lo inacabado e incompleto en el arte –y por extensión en el cine– se sitúa con total comodidad, incluso como esencia misma de este escenario dialéctico.

¹⁷ El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE) define “interpretación” como “Acción y efecto de interpretar”, entendiendo este verbo en su cuarta acepción como “Concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad”.

¹⁸ PATEIRO FERNÁNDEZ, Eduardo, “La ética en el pensamiento de Gianni Vattimo”. <<http://eduardopateiro.blogspot.com.es/2008/03/la-etica-en-el-pensamiento-de-gianni.html>> [Consulta 26-06-2016]

¹⁹ VATTIMO, Gianni, *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 34-35.

²⁰ *Ibíd*, p. 34

²¹ *Ibíd*, p. 35.

1.2. SOBRE LA «PRESENCIA AUSENTE»

La pareja endiablada que constituye el binario «presencia/ausencia», uno de los predilectos de la filosofía del siglo XX por cuanto de trascendental tiene su relación con el concepto «existir» (o «ser»), también ha llamado la atención de la Teoría de los Medios (*Media Theory*) y, no digamos, del arte contemporáneo. Los dos conceptos gozan de la indeterminación necesaria para acometer cualquier intento de teorización sobre arte incompleto, puesto que la «presencia» no precisa del «todo» y la «ausencia» no es necesariamente sinónimo de la «nada». En ambos encuentra parte de su identidad el cine inacabado que cuestiona ambos términos como «objeto» o «no-objeto» de estudio, hasta el punto de poder hablar de él como «presencia ausente» o «ausencia presente». Pero vayamos por partes.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua define «presencia» en su quinta acepción como: “Memoria de una imagen o idea, o representación de ella”. Es decir, más que el «objeto» en sí mismo, la «presencia» puede ser una representación o la memoria de un «objeto» (imagen, idea...). La «presencia» pierde con esta acepción la fisicidad que se le sobreentiende. No sería, por tanto, necesario el «objeto» para poder hablar de «presencia». Pero, aún más, al introducir el concepto de representación, que podríamos entender como la idea aristotélica de la «representación mimética», nos induce a pensar en la «presencia» en relación a la forma artística; y, si seguimos el planteamiento de Aristóteles a pies juntillas, a un proceso intelectual-emocional-cognoscitivo –con su consecuente catarsis.

Quizá estemos yendo demasiado lejos, pero de entrada «presencia» y Arte ya han establecido una vinculación, a través del concepto de «representación». El filósofo Jean-Luc Nancy va incluso más allá y denomina al arte como “producción de presencia”²², definición que acuña en un ensayo sobre el artista conceptual On Kawara titulado “The Technique of the Present”. Bien es cierto que “cuando Nancy habla de «presencia» no lo hace, obviamente, en el mismo sentido que lo ha entendido toda la tradición fenomenológica: la presencia inmediata ofrecida a los sentidos y a la experiencia. [...] La presencia es la «venida»; pero no en el sentido del participio

²² NANCY, Jean-Luc, “The Technique of the Present”. <<http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/nancy.html>> [Consulta 25/06/2016]

pasado de lo *ya venido*, sino en la acción de venir, transportar y transir”²³.

Para Jean-Luc Nancy, la «presencia» es en realidad un nacimiento interminable: “a medida que llega, el nacimiento, se borra él mismo y se reconduce indefinidamente. El nacimiento es ese hurtarse de la presencia por el que todo llega a la presencia”²⁴. Es el paso previo (continuo) al «ser» para los sentidos y la experiencia. Por tanto, también para Nancy, el objeto tampoco es necesario para hablar de «presencia». Y es que “Nancy no ve la presencia como una relación entre el objeto y el receptor [...], se trata de una fuerza constante que se apodera del mundo en su propio acto de Ser”²⁵. Así las cosas, es evidente que, para el filósofo francés, «presencia» no es inherente al objeto; parafraseándole, sería “el acto por el cual el objeto se propone”²⁶. Pero entonces... ¿qué sería la «ausencia» para Nancy? Pues es de suponer, que si de un acto se trata, sería más un “acto de retirada” que la “inexistencia absoluta”²⁷.

Con estas reflexiones del filósofo francés, tiente mucho cuestionarse si el cine inacabado no vive un estado de «presencia» permanente e indefinida tal y como lo entiende Jean-Luc Nancy; siempre en su fase de nacimiento; “hurtándose” o borrándose a sí mismo indefinidamente; siendo a perpetuidad “el acto por el cual el objeto se propone”. ¿O quizá su fisicidad le traiciona? Pero es sabido que mucha obra fílmica inacabada carece de cuerpo, o le faltan partes. ¿Puede entonces el concepto «ausencia» explicar la esencia metafísica de la obra incompleta?

Primero cabe entender cómo la noción «ausencia» se ha utilizado por la filosofía occidental con significados polívocos. Así, junto a su significado usual (“acción y efecto de ausentarse”) se le otorgan otros significados. Sólo hay que comprobar la forma en la que filósofos contemporáneos como

²³ RODRÍGUEZ MARCIEL, Cristina, *Nancytropías. Topografías de una filosofía por venir de Jean-Luc Nancy*, Madrid, Dykinson, 2011, p. 57.

²⁴ NANCY, Jean-Luc, *Le poids d'un pensée, l'approche*, Estrasburgo, La Phocide, 2008, p. 133, en RODRÍGUEZ MARCIEL, Cristina, *Nancytropías. Topografías de una filosofía por venir de Jean-Luc Nancy*, op. cit., cita 30, p. 57.

²⁵ MIRALDA TENA, Angels, “Presence and Presentation”, *Prova – Humanities Research Forum Journal*, Octubre de 2013, Royal College Art (Londres), p. 16.

²⁶ Frase similar a la que utiliza Nancy en el ensayo “The Technique of the Present” si traducimos “the thing” por “el objeto”: “Presence is the act by which the thing is put forward: *prae-est*” en NANCY, Jean-Luc, “The Technique of the Present”, loc. cit.

²⁷ MIRALDA TENA, Angels y Dionea Rocha Watt, “Presence and Absence in the Research Encounter”. op. cit., p. 12.

Jacques Derrida debilitan la sólida distinción binaria establecida por la tradición filosófica occidental entre los términos «presencia» y «ausencia». Derrida, padre de la Deconstrucción, deconstruye –valga la redundancia– la jerarquización entre ambos conceptos establecida por el logocentrismo que, con sus planteamientos en términos de absolutos y de confrontación, otorgaba connotaciones positivas al primer término y negativas al segundo. Es decir, «presencia» iba ligada a la idea de “verdad absoluta” en detrimento de «ausencia»: “Se podía demostrar que todos los nombres referidos a fundamentos, a principios o al centro han designado siempre el constante de una presencia”²⁸. Bajo esta perspectiva logocéntrica, «ausencia» no es más que un concepto derivativo y parásito de «presencia», una diferenciación que Derrida encuentra en otros grupos binarios. El filósofo norteamericano Jonathan Culler reflexiona sobre este aspecto de los planteamientos de Derrida:

“Cada uno de estos conceptos, todos los cuales implican una noción de presencia, ha figurado entre los intentos filosóficos de describir lo que es fundamental [...]. En oposiciones tales como significado/forma, alma/cuerpo, intuición/expresión, literal/metafórico, naturaleza/cultura, inteligible/perceptible, positivo/negativo, trascendente/empírico, serio/no serio, el término superior pertenece al logos y supone una presencia superior; el término inferior señala la caída. El logocentrismo asume así la prioridad del primer término y concibe el segundo en relación a éste, como complicación, negación, manifestación o desbordamiento del primero”²⁹.

Constituido el sistema binario e identificado el elemento originario, la lógica hacia la “exclusión del otro” parece inevitable. La crítica al sistema binario que nos revela Derrida mantiene posiciones tanto lingüísticas y metafísicas como sociales y políticas, en un intento por desenmascarar la violencia implícita en estas concepciones jerárquicas absolutas (masculino/femenino, heterosexual/homosexual...).

Hay que agradecer a filósofos como Derrida el cuestionamiento de las anquilosadas máximas del pensamiento establecido. Quizá la solución de

²⁸ DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 411, en CULLER, Jonathan, *Sobre la deconstrucción*, 1982, Madrid, Cátedra, 1999, p. 85.

²⁹ CULLER, Jonathan, *Sobre la deconstrucción*, op. cit., pp. 85-86.

Derrida al juego «presencia/ausencia», que ya adelanto no resuelve, consista en sustituir la “exclusión del otro” con establecer “una relación con el otro”, tender puentes entre estos conceptos y de paso neutralizar la violencia implícita entre algunas de las jerarquías asentadas en la tradición del pensamiento occidental (hombre/mujer, blanco/negro...), aunque para ello sea necesario aplicar una deconstrucción de estas categorías:

“Una deconstrucción, incluiría la demostración de que para que la presencia operase tal como se afirma, ha de tener las cualidades que pertenecen supuestamente a su opuesto, la ausencia. Así, en lugar de definir la ausencia en términos de presencia, como su negación, podemos tratar la presencia como efecto de una ausencia generalizada”³⁰.

Es obvio que Derrida entiende este juego «presencia/ausencia» de manera polivalente, que su aplicación político-social revela un claro posicionamiento contra la exclusión, pero nuestro interés, en este caso que nos ocupa, tiene que ver más con las aplicaciones lingüístico-metafísicas de estos términos. Y en este sentido comprobamos que Derrida supera la distinción binaria estática que una vez conectó la «presencia» con la verdad absoluta y la «ausencia» con una negación de ésta. De tal forma que la «ausencia» puede ser pensada como una especie de «presencia» y viceversa.

Las tesis y reivindicaciones de Jacques Derrida nos alientan a establecer conexiones entre esta distinción de carácter lingüístico-metafísico con el arte incompleto, y cómo a través de la deconstrucción podemos paliar la injusta jerarquía establecida entre el binario acabado/inacabado. Como ya hemos manifestado, el propio cine asume como parte de su naturaleza esa perpetua tensión entre lo completo y lo incompleto. Tanto es así que la edición de una película depende de fragmentos incompletos, puesto juntos para construir significados que superan en mucho el producto de sus componentes.

Gilles Deleuze, por su parte, tiene un enfoque similar respecto a los mencionados conceptos binarios. Aunque Deleuze no utiliza los términos «presencia/ausencia», entiende la necesidad de “distinguir la esencia y la apariencia, lo inteligible y lo sensible, la idea y la imagen, el original y la

³⁰ CULLER, Jonathan, *Sobre la deconstrucción*, op. cit., p. 87.

copia, el modelo y el simulacro”³¹. En cada una de estas parejas se puede apreciar que el primer término hace referencia a algún tipo de «presencia», mientras que el segundo remite a su consumación y, por tanto, retirado de dicha «presencia» –ese “hurtarse” de la «presencia», como diría Jean-Luc Nancy. Para atender a esta evidente disociación, Deleuze utiliza otra terminología que gira alrededor de los conceptos «copia», «simulacro» y « semejanza»: “La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza”³². Si entendemos que «semejanza» se refiere a la capacidad de una imagen para encarnar o parecerse a una verdad absoluta, parece obvio que para Deleuze este es un concepto muy ligado a la noción de «presencia». Su utilización en relación a los términos «copia» y «simulacro» acentúa la dialéctica con la variante binaria «presencia/ausencia». No se trata tanto de una equivalencia. No hay tampoco en Deleuze un enfrentamiento, más bien un diálogo entre términos. Así, el «simulacro», dado que carece de «semejanza», se convierte en una entidad dotada de un tipo diferente de «presencia». Aunque eso sí, en todo caso se trata de una «presencia ausente».

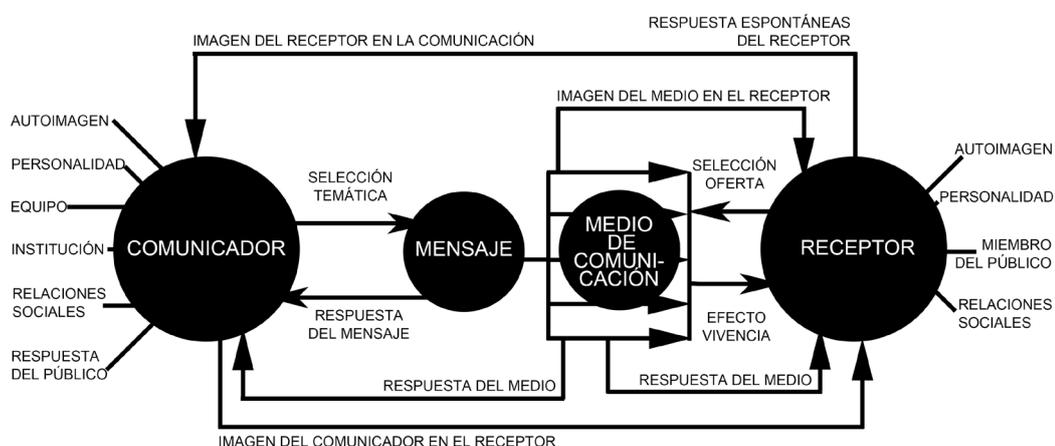
De nuevo, como ocurría con Derrida, Gilles Deleuze tampoco opone o distingue, dialoga y juega con los conceptos, alejándose de absolutos, de nociones lingüísticas y metafísicas cargadas de pureza y plenitud. Quédemonos pues con esa enorme aportación y ruptura de las concepciones filosóficas tradicionales, que abren la puerta a la subjetividad de la interpretación, a la descentralización del logos y al cuestionamiento de la verdad en términos absolutos (de lo indiscutible). Podríamos concluir en este punto que el objeto artístico incompleto, entre el que sitúo al cine inacabado, existe entre la «presencia» y la «ausencia», entre lo material y lo inmaterial, pero sin situar estos términos en una confrontación, sino, muy al contrario, en una fluida relación dialéctica.

³¹ DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido*, 1969, [Edición Electrónica], Santiago de Chile, ARCIS, p. 211. Traducción de Miguel Morey. Disponible: <<http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/588.pdf>>

³² DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido*, op. cit. p. 212.

1.3. LA PERCEPCIÓN SUBJETIVA

Al hilo de premisas teóricas sobre las que poder asentar la identidad del cine inacabado, cabe atender al supuesto que se basa en cuestionar el papel del autor y el receptor en el arte. Un punto de partida que acrecienta la importancia del receptor en el proceso comunicativo artístico, de forma que la interpretación de la obra juega un papel decisivo. Para llegar a ciertas conclusiones es preciso adentrarse en postulados filosóficos e, incluso, en teorías de la comunicación que entiendan la necesidad de incluir la retroalimentación entre el emisor y el receptor. En este sentido, urge aclarar el modelo de comunicación que tomaremos prestado como base de nuestras reflexiones.



Existen múltiples modelos de comunicación que nos pueden ayudar a entender el proceso de percepción de la obra artística o, como en este caso, la cinematográfica. Sin embargo, puesto que contamos con un peculiar objeto de estudio (el cine inacabado) que puede requerir mayor implicación tanto del emisor como del receptor, cabe elegir un modelo de comunicación que de prioridad a la recepción y percepción subjetiva. En este caso, me parece pertinente recurrir a un modelo circular de comunicación, menos simple que el popular modelo lineal de Shannon y Weaver (1948), que contemple la dificultad de incluir más agentes de mediación en el proceso y atienda al *feedback* o retroalimentación que pueda producirse entre ellos. De esa forma, adoptaremos el modelo que popularizó el teórico alemán Gerhard Maletzke en 1963 gracias a su obra *La psicología de la comunicación de masas*. Maletzke se sirve de un curioso esquema compuesto por cuatro elementos fundamentales en la comunicación: el comunicador, el mensaje, el medio de comunicación y el receptor. Sin embargo, pese a que

sigue siendo un esquema de carácter unilateral, en el que el comunicador comunica y el receptor recibe, las relaciones entre los distintos agentes se tornan más ricas y complejas.

Al igual que en otros medios de comunicación de masas, en el proceso cinematográfico hay toda una serie de variables que condicionan la recepción del mensaje –en este caso, la película. El modelo Maletzke tiene en cuenta varios aspectos y no sólo referidos al receptor, también al comunicador:

“Maletzke presenta al receptor en su dimensión individual, sujeto de una personalidad, formación, experiencia e intereses que le sitúan con singularidad ante el hecho de la percepción o recepción del mensaje. Esa dimensión individual no es la única considerada, ya que el receptor forma parte de estructuras sociales compartidas y de segmentos de audiencia mediática. También influye la imagen que el receptor tiene del comunicador, la credibilidad que le confiere. El comunicador, que aparece con un relativo nivel de autonomía en el modelo, no sólo toma en consideración las características del medio, su especificidad, a la hora de seleccionar y valorar la información, sino el interés y la naturaleza de sus audiencias”³³.

Este modelo, al tener en cuenta todas las variables, personaliza la experiencia del receptor otorgándole al mensaje (la obra fílmica) una probable multiplicidad de lecturas según quién participe en el proceso. De la misma forma, este modelo personaliza la experiencia del comunicador sobre el que pesan toda una serie de variables que condicionan la selección y estructuración del contenido. Un comunicador, dependiendo de la imagen que tenga de sí mismo, la estructura de su personalidad, el equipo de trabajo, su posición en esa organización, el entorno social y la presión o limitaciones que soporte, seleccionará y estructurará un determinado contenido de forma completamente distinta a como lo haría otro en sus mismas circunstancias. Por tanto, el modelo Maletzke es un modelo de individualidades dotadas de personalidad: el comunicador y el receptor.

³³ INFOAMÉRICA, Revista Iberoamericana de Comunicación [en línea], Universidad de Málaga, “Gerard Maletzke (1922-2010)”. <<http://www.infoamerica.org/teoria/maletzke1.htm>> [Consulta 23/06/2016]

Maletzke, con este modelo, facilita el camino para el análisis de la emisión y percepción subjetiva en el proceso de comunicación. Además, la posibilidad de *feedback* entre comunicador y receptor añade variables y complejidad al proceso. Decididamente, pese a su antigüedad (1963) este es uno de los modelos más versátiles y su aplicación a la percepción de obras cinematográficas completas o incompletas puede ofrecer interesantes resultados. Aclarado el modelo de comunicación elegido, conviene que nos ocupemos del papel del autor, sobre todo en el entorno de nuestro estudio.

Existe entre las teorías del cine y la crítica una eterna polémica algo sobredimensionada sobre la autoría en el medio cinematográfico. El carácter colectivo que se da en la creación de un film está en el origen de esta polémica. Mientras las llamadas Teorías del Autor, fundamentadas en los postulados revolucionarios de la publicación *Cahiers du Cinema*, reducían la responsabilidad de toda la obra a la figura del director, los teóricos estructuralistas preferían observar eso, estructuras, como podría ser el Sistema de Estudios del Hollywood clásico que determinaba el estilo y temática de sus películas, dejando al director como una pieza de la gran maquinaria.

La mayoría de los principios defendidos por los redactores de *Cahiers du Cinema* sobre el director como autor de la película procedían del profético ensayo del crítico y cineasta Alexandre Astruc: *Nacimiento de una nueva vanguardia: la Cámara stylo*, publicado en 1948, suponía un cambio en la percepción de los films como expresión directa de la personalidad del director. El término *Caméra stylo* (cámara pluma), acuñado en este ensayo, compara el aparato cinematográfico con una pluma estilográfica con la que se puede escribir en forma de imágenes y sonidos. Y esta escritura debe hacerse con la misma libertad con la que un escritor escribe sus textos:

“[...] llamo a esta nueva era del cine la era de la *Caméra stylo*. Esta imagen tiene un sentido muy preciso. Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito”³⁴.

³⁴ ASTRUC, Alexander, “El nacimiento de una vanguardia: la *Caméra stylo*”, *Cinéfagos*. <<http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/441-nacimiento-de-una-nueva-vanguardia-la-lcamera-stylo>> [Consulta 28/08/2016]

Por su parte, los estructuralistas no tardaron en convertirse en post-estructuralistas y, al frente de ellos, Roland Barthes declaraba «la muerte del autor»³⁵, le daba sepultura y brindaba una cálida bienvenida al espectador y a la cultura como entes activos. Aunque parece ser que Barthes, Foucault y compañía hablaban de la «muerte del autor» de forma simbólica, como en el psicoanálisis se trata la idea de la «muerte del padre» a manos de su hijo, algunos se lo tomaron de manera tan literal que casi acaban no sólo con el concepto de autor sino incluso con la propia obra.

Sin embargo, en todos estos razonamientos post-estructuralistas había algo muy relevante: el importante papel que se le concedía al espectador-receptor en el proceso creativo que es la obra artística. La recepción tiene en estas teorías una significación considerable, como de hecho la tiene en el cine. Y si hablamos del asunto no se puede negar que el teórico de la recepción Wolfgang Iser dio con una clave que podría tender puentes en este dilema.

“[...] se puede decir que la obra literaria tiene dos polos, que podríamos denominar el polo artístico y el polo estético: el artístico remite al texto creado por el autor; el estético a la concretización que realiza el lector. De esta polaridad se desprende que no se puede homologar la obra literaria ni con el texto solo ni con la concretización, sino que de hecho hay que situarla equidistante entre ambos”³⁶.

Por qué no considerar el doble plano de una obra –él se refería a una obra literaria, pero es perfectamente extrapolable a cualquier obra creativa–: el plano artístico, responsabilidad del autor, y el estético, asunto del espectador-lector-receptor. Este planteamiento, menos hegemónico, busca sumar y no dividir. Por qué no dar importancia a ambas partes; es sensato considerar que el receptor tiene como responsabilidad rellenar de significado los huecos de un texto u obra artística, los llamados por el teórico alemán «espacios en blanco», pero eso no desmerece el origen, la idea, la puesta en marcha, la construcción... Para Wolfgang Iser, el lector se enfrenta a la lectura con todas sus experiencias personales –tal y como contempla el modelo Maletzke– y con todas sus lecturas previas, como un bagaje

³⁵ Me refiero al ensayo “La muerte del autor” de Roland Barthes, publicado en 1967.

³⁶ ISER, Wolfgang, “El proceso de lectura: Un enfoque fenomenológico”, *Estética de la recepción*, 1987, José A. Mayoral (comp.), Madrid, Arco, 2015, p. 215.

imprescindible e inevitable con el que aproximarse al texto. Eso produce multiplicidad de posibilidades (de percepción) sobre un mismo texto, lo que hace de la lectura un acto creativo. Quizá por esa razón, Iser considera tan pertinente la necesidad de los «pasajes vacíos»:

“Si el texto es un sistema de estas combinaciones, entonces debe ofrecer un espacio sistémico a quien deba realizar la combinación. Éste es dado por los pasajes vacíos que como determinados espacios en blanco marcan enclaves en el texto, y de esta manera se ofrecen así a ser ocupados por el lector”³⁷.

De nuevo, es preferible la dialéctica entre conceptos que el antagonismo y separación radical de los mismos. Y desde luego no deja de ser una realidad que cierto cine inacabado requiere de una participación activa del receptor-espectador para completar el proceso fílmico, de igual manera que determinados autores son creadores y parte de ese fenómeno a estudiar. Jack Smith es el creador de *Normal Love* (1964) y quien ordena los fragmentos de la película en directo —o se erige en protagonista de una performance en vivo que trata sobre él y su vida, al tiempo que exhibe el film en un proyector. De la misma forma, podríamos hablar de otros cineastas, como Maya Deren y Orson Welles, que se constituyen como culpables y víctimas de sus propias experiencias incompletas. Y muchos de estos films, de cineastas identificados en sus propios proyectos, dan lugar y fomentan los «espacios en blanco» dando cabida a la interpretación o reconstrucción por parte del espectador.

En el presente estudio, como se desprende, no existe tal polémica sobre la autoría ya que, como hemos argumentado al inicio del bloque, el proceso de comunicación del objeto fílmico inacabado requiere de un alto nivel de implicación subjetiva por parte de dos individuos con personalidad (Modelo Maletzke). Uno de ellos es el comunicador (autor), de quien, independientemente de que fuera colectivo o no, tendríamos en cuenta el entorno social u organización creativa a los que pertenece y demás variables, sin dejar de atender por eso a su aspecto como individuo en el proceso comunicativo. Y lo mismo sucede con el receptor.

³⁷ ISER, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, p. 263.



2. INTRODUCCIÓN AL CINE INACABADO: DE LA PERSPECTIVA MATERIALISTA A LA IDENTIDAD

Desde las pruebas de carácter técnico y científico de sus inicios hasta su confirmación como medio narrativo de primer orden, el cine ha ido revelando fortalezas y fragilidades en un ejercicio fascinante de descubrimiento. Sin embargo, lo inacabado en el cine ha estado siempre injustamente retratado del lado de sus debilidades, cuando en realidad podría evidenciar más su solidez y proyección. Para tal fin, habría que acabar con la falsa paradoja de lo inacabado en el cine y su condición de estigma. Una perspectiva que los estudios fílmicos deberían superar, no sólo porque los ilustres ejemplos lo merezcan sino porque la idea de cerrar una película está en el origen de respetables conceptos de mercado que nada tienen que ver con la verdadera naturaleza del cine.

Esa primera e inevitable aproximación al concepto «cine inacabado» viene influida por una perspectiva materialista del medio, es decir, entender el cine inacabado como toda aquella obra que no ha completado las fases de producción, que podríamos dividir en cuatro: pre-producción, producción (rodaje), post-producción (montaje y efectos) y distribución (exhibición). Esto a su vez implicaría una clasificación centrada en la etapa en la que el film quedó incompleto —si la producción se detuvo durante el rodaje, si se abandonó en la fase de edición o si la película nunca se distribuyó—. Esta idea de clasificación a partir de los procesos de producción conlleva una estructura cerrada y una jerarquía en forma de fases que la obra debe completar, o enfrentarse al estigma implícito en la noción productiva que no contempla la variante inacabada sino como fracaso. Se trata de una perspectiva más centrada en variables económicas y de organización. Aspectos que este estudio no puede abarcar, en parte por acotar el objeto de análisis y, en parte, para superar ese limitado concepto de lo inacabado que sólo observa el fenómeno desde una óptica de producción y no atiende a sus posibilidades estéticas y formales.

Acotar el terreno de nuestra investigación no esconde razones excluyentes sino, muy al contrario, trata de derribar prejuicios que sólo atribuyen connotaciones negativas al concepto «inacabado» en el cine –películas frustradas, mutiladas, de producción accidentada... En nuestro estudio, el cine inacabado se propone incompleto al espectador y trata de establecer una dialéctica con él, con la complicidad inestimable del cineasta, de forma que, como diría Tarkovski, “el artista, su obra y el receptor forman un todo único, indivisible, un organismo unido por un mismo sistema nervioso”³⁸.

Por tanto, nuestros límites son sólo aquellos en los que incurre el cine inacabado como concepto formal y estético: a saber, que el objeto –el film– aspire a ser completado por el espectador o se intuya la voluntad de su autor por dejarlo abierto, sin que tengamos que tener en cuenta para ello variables de tipo económico o de organización –que además no prevé el modelo de comunicación elegido (Maletzke).

Con la intención de ajustar el alcance de nuestro análisis, y dado que no puede abarcarse aquí en toda su extensión, hemos estructurado el siguiente bloque del estudio en cinco partes claramente diferenciadas, cada una de ellas representada por la particular visión de un cineasta, a su vez autor de películas inacabadas: Orson Welles, Maya Deren, Jack Smith, Pier Paolo Pasolini y Abbas Kiarostami. Distintas generaciones y diferentes formas de entender el cine. Al mismo tiempo hemos elegido una sola propuesta fílmica inconclusa de cada uno de ellos para el análisis y contraste de las pautas y aplicaciones de su concepción cinematográfica inacabada: *Don Quixote* (1957-1985) de Orson Welles, *Witch's Cradle* (1943) de Maya Deren, *Normal Love* (1963) de Jack Smith, *Apuntes para una Orestíada africana* (*Appunti per un'Orestiade africana*, 1970) de Pier Paolo Pasolini y *Shirin* (2008) de Abbas Kiarostami

Algunos de estos títulos, en concreto *Don Quixote*, *Witch's Cradle* y *Normal Love*, nunca han tenido una forma definitiva, mientras que *Apuntes para una Orestíada africana* y *Shirin* se pueden considerar obras acabadas desde una perspectiva convencional pero ambas remiten a «presencias ausentes», películas que no vemos ni veremos.

En todos estos films podemos observar aspectos que ya hemos reconocido en la evolución del arte inacabado, entre ellos, la posibilidad de abrazar

³⁸ TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 195.

el «non-finito» y la cualidad abocetada, como Da Vinci o los impresionistas hicieron en su momento; o la decisión de priorizar la expresividad frente al pulcro acabado, como las tardías esculturas de Miguel Ángel; y, por supuesto, la capacidad para incorporar al espectador en el proceso, como las obras de la brasileña Lygia Clark. De la misma forma, cada una de estas películas se reconoce en el marco teórico establecido por Umberto Eco, puesto que todas ellas se ofrecen a nuestra mirada como obras abiertas, o en los postulados posmodernos de Gianni Vattimo al cuestionar el meta-relato y rehuir la interpretación unívoca. Y qué duda cabe que todos estos films afirman como ninguna otra película la esencia metafísica del cine, entre la ausencia y la presencia, entre lo completo y lo incompleto, entre lo previsible y lo contingente... Y, por descontado, nos ofrecen innumerables «espacios en blanco» que el espectador debe llenar con su imaginación.

Todos los ejemplos de cine inacabado que veremos a continuación parten de cineastas altamente identificados con su arte. Y la selección no se debe a que se les haya asignado una etiqueta que reza “autor” sino, precisamente, a la propia implicación y nivel de compromiso artístico que requiere dejar un film inacabado: disponer los elementos para la interpretación, contraponerse a los cánones, cuestionar lo establecido... Pese a formar parte de generaciones distintas, cada uno de ellos ha experimentado con las posibilidades de la imagen cinética, cuestionando y haciendo indiscutibles aportaciones sobre su especificidad como medio. De la misma forma, estos autores rehúyen los cánones establecidos y hacen de su confrontación con el sistema y sus modelos narrativos instaurados un ejercicio (de)constructivo y empírico.

Cada propuesta de cine incompleto está dotada de una puesta en escena con distinto grado de conciencia, sofisticación y complejidad, desde planteamientos cinematográficos que pueden apelar –de manera más intensa que el cine «acabado»– al intelecto, a lo político, a la imaginación e, incluso, a lo emocional. A través de estos cineastas y sus películas ahondaremos en las claves, usos, cualidades, límites y aplicaciones de ese cine inacabado que es objeto de este estudio.



2.1. EL LIMBO CINEMATográfico DE ORSON WELLES

El caso de Orson Welles, o su aparición en este estudio, no tiene tanto que ver con su popularidad como figura relevante dentro de la industria del espectáculo, sino en realidad más con su infamia, con aquello que fue motivo de escarnio público en sus últimos 20 años de vida: el hecho de que no fuera capaz de acabar una sola película durante ese tiempo, paradójicamente uno de los periodos más prolíficos e interesantes de su carrera.

Orson Welles es un cineasta que nunca se adaptó del todo al sistema de producción de Hollywood. Por eso encaja más fácilmente en este estudio que otros compañeros de profesión, porque precisamente esa condición de rebelde, le predisponía a una concepción distinta de la producción artística –menos estructurada–, a una reivindicación del autor en el cine, del comunicador –individuo con personalidad– que se resiste al ruido en la emisión de su mensaje, a la intervención en su obra y, por tanto, proclive a la auto-permisividad, a la posibilidad de la obra abierta, a la prolongación del placer creador, a la ida y venida sobre una idea, etc...

Es probable que sus inicios en el teatro, un ámbito que permitía mayor experimentación, mayor tolerancia con el ensayo-error, con la improvisación y, en definitiva, una actitud más activa sobre aquello que se iba desarrollando en escena, lo iniciaran en una forma muy concreta de entender el arte de la representación con determinados modos de producción. Todo un ideario creativo que se adaptó perfectamente a su labor en un medio masivo como la radio³⁹ pero no al cine, donde el sistema de estudios había establecido estructuras muy férreas que garantizaran que aquel producto tan caro que era la película de ficción cinematográfica se amortizara del mejor modo. Sin embargo, fueron precisamente sus sonados éxitos en teatro y

³⁹ De hecho, como argumenta la autora Marguerite H. Rippy, “los proyectos de radio de Welles dieron forma a su concepto de entretenimiento narrativo e influyeron en su estilo de composición abierta, de improvisación cinematográfica”, en RIPPY, Marguerite H., *Orson Welles and the Unfinished RKO Projects. A Postmodern Perspective*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2009, p. 4.

radio los que le abrieron la puerta del cine e hicieron que el estudio RKO le diera carta blanca para hacer lo que deseara, algo que con toda seguridad debió crear en él una imagen equivocada del sistema de producción de películas. De hecho, nunca volvió a tener tanto poder sobre un film como lo tuvo con *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1940), su primera película que, pese a su condición actual de obra capital en la historia del cine de ficción, fue estrenada en muy pocas salas⁴⁰ e hizo una recaudación raquítica. Una razón que fue más que suficiente para que en su siguiente película, *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), el estudio RKO acotase las libertades de Welles e incluso aprovechara la ausencia del director —que estaba en Brasil grabando el documental patriótico *It's All True*— para cambiar el montaje de la película y rodar nuevas escenas. Una interferencia de la que Orson Welles nunca se recuperó. El propio cineasta así lo reconocía: “La montaron ellos y así destruyeron a los Amberson, y la propia película me destruyó a mí. No volví a encontrar trabajo como director hasta bastantes años después”⁴¹.

Más allá de aspectos historiográficos, nos interesa cómo estas circunstancias llevaron a Orson Welles a una búsqueda intensa y constante a lo largo de su carrera por el control de sus películas. Algo que comenzó a lograr de forma más o menos plena, precisamente, en esos últimos 20 años de carrera que sus críticos consideran tan infructuosos, simplemente porque no todo lo que proyectaba se convertía en una obra acabada y distribuida. Sin embargo, sus films inacabados habían sido una constante desde el principio de su trayectoria artística, no algo relacionado con su declive como algunos deseaban ver. Mucho antes incluso de *Ciudadano Kane*, Welles rodó una película muda titulada *Too Much Johnson* (1938), recientemente encontrada y rescatada de su anonimato. En formato largometraje, *Too Much Johnson* iba a formar parte de un montaje teatral que proyectaría el film en el escenario durante toda la representación. No obstante, la película nunca se terminó porque en los ensayos no acertaban a integrarla con la pieza teatral y descartaron la posibilidad. Pero demuestra que Welles como artista escénico se permitía el ensayo/error, algo que el sistema de estudios de Hollywood nunca le podría ofrecer.

⁴⁰ El estudio RKO, temeroso de las presiones del magnate William Randolph Hearst, estrenó la película de forma limitada.

⁴¹ MEGAHEY, Leslie, “Con Orson Welles: Historias de una vida en el cine” (*With Orson Welles: Stories from a Life in Film*), [Video], 1990, BBC, 48'00”.

Marguerite H. Rippy, en su reciente libro *Orson Welles and the Unfinished RKO Projects*, nos da buena cuenta de los numerosos proyectos que el cineasta dejó inacabados sólo en su breve periodo en el mítico estudio de Hollywood: desde una adaptación de *El corazón de las tinieblas* (*Heart of Darkness*) de Joseph Conrad, al mencionado documental *It's All True* (1942) y las tres películas que trató de llevar a término a partir de este preciado material (*My friend Bonito*, *The Story of the Samba* y *Jangadieros*). La autora reconoce que “esta falta de resolución es un sello distintivo de su marca de representación, y los placeres de la irresolución y la ambigüedad son esencialmente wellesianos⁴²”. Para Rippy, esta tendencia a lo inacabado ya había sido formulada por el propio Welles antes de su incursión en el sistema de estudios:

“Incluso si tuviéramos que buscar la intencionalidad del autor, parece como si la intención parcial de Welles fuera no completar, ya que en un discurso de 1939 rechazaba el «método de montaje en serie de fabricación de entretenimiento» que atribuyó a Hollywood y le posicionó como un artista interesado en el arte de la creación de películas en lugar de «el negocio de venta de la mismas»⁴³.

Tras su etapa en RKO, habría otros muchos proyectos inacabados: el mítico *Don Quixote* (1957-1972) –en la que profundizaremos más adelante–, *The Deep* (1967-1970), *The Magic Show* (1969-1975), *The Other Side of The Wind* (1970-1972), *The Dreamers* (1978-1985), varias versiones de *Moby Dick* y un par de documentales sobre sus películas: *Filming Othello* (1978) y *Filming The Trial* (1981). Algunas de ellas fueron rodadas íntegramente, otras sólo fueron rodadas parcialmente en función de las finanzas del propio Welles que era quien las pagaba. Había conseguido ser su propio productor y, en consecuencia, tener el control sobre su trabajo.

No se trata, por tanto, de una tendencia relacionada con el declive o el agotamiento de ideas, sino toda una forma de entender el concepto de producción cinematográfica en el que sus películas se extendían a lo largo de

⁴² RIPPY, Marguerite H., *Orson Welles and the Unfinished RKO Projects. A Postmodern Perspective*, op. cit., pp. 18-19.

⁴³ *Ibíd*, p. 20. Marguerite Rippy hace referencia a una serie de citas de Orson Welles recogidas en el artículo de James Naremore “Between Works and Texts: Notes from the Welles Archive” (artículo) publicado en *Persistence of Vision: A Danish Journal of Film Studies*. 1989, pp. 12-23.

años, incluso décadas, con vistas a adquirir la entidad que él como director, escritor, productor, actor y montador –autor último en estado puro– exigía tener.

Toda su trayectoria supuso una reivindicación del autor cinematográfico, más allá de polémicas sobre si éste debe ser o no el director. Welles siempre fue mucho más que el director en sus películas: abarcaba casi todas las fases del proyecto y en todas trataba de imponer su visión. Era su manera de denunciar que el cine también podía ser, pese a las valiosas colaboraciones, una obra artística individual con el sello personal de su autor. Y que en ello no había nada vergonzoso, como no lo hay en el pintor que mima y cuida al detalle cada uno de los plazos de su obra, cada pincelada hasta lograr el resultado buscado. De igual forma, que no hay nada de reprochable en que algunas de esas obras queden en simples bocetos no desarrollados o pospuestos. Hay que entender su cine inacabado también desde esta reivindicación de la autoría. Para Welles, un asunto de suma importancia:

“Quiero creer que hay una unidad en mi obra, aunque no sé cuál es su origen, pues si lo que uno hace no le pertenece como su carne y su sangre, entonces no tiene ningún interés. Creo que cualquier obra, y estoy seguro de que estarán de acuerdo conmigo en esto, es buena en la medida que expresa al hombre que la ha creado”⁴⁴.

Y el instrumento elegido por Welles, aquel capaz de crear la obra cinematográfica, tenía claramente que ver con aquello que lo diferencia de otras artes, es decir, la imagen en movimiento, y por tanto el concepto de tiempo, continuidad y ritmo eran básicos para otorgar personalidad a sus películas. Y Welles sólo lo lograba a través del montaje, un proceso que en este cineasta se volvió o lo convirtió, a través de los años, en algo más personal e íntimo. Así argumentaba el director su propuesta:

“Las imágenes en sí mismas no son suficientes, son muy importantes, pero no son más que imágenes. Lo esencial es su duración, lo que sigue a cada una de ellas; toda la maravillosa elocuencia del cine se forja en la sala de

⁴⁴ WELLES, Orson, “Una moral aristocrática”, Entrevistado por André Bazin, *Cahiers du Cinéma*, 1958, en BAZIN, André: *Orson Welles*, [E-reader versión], 1972, minicaja (Ed. digital), 2013, p. 144.

montaje”⁴⁵.

En la fase de edición, Welles creaba la obra, le otorgaba un tempo, limaba las transiciones, hasta el punto de que él mismo desmitificaba todo lo relacionado con la puesta en escena: “La única puesta en escena de verdadera importancia tiene lugar durante el montaje”⁴⁶. Orson Welles obtenía las mayores gratificaciones personales durante este proceso, y era aquí donde la película se cerraba o dejaba abierta a futuras injerencias.

Cabe entender otro aspecto en Welles relacionado con su capacidad ensoñadora. Él mismo llega a reconocer las ventajas que un proyecto soñado tiene sobre un proyecto realizado. Al final del documental *Filming Othello* (1978), sobre el rodaje de la película *Otelo* (*The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*, 1951), el director confiesa:

“Hay demasiados remordimientos, hay demasiadas cosas que me gustaría poder hacer de nuevo. Si no fuera un recuerdo, si se tratara de un proyecto para el futuro, hablar sobre *Otelo* no habría sido otra cosa que un placer. Después de todo, las promesas son más divertidas que las explicaciones. Con todo mi corazón, desearía no estar dejando atrás a *Otelo*, sino verlo delante. Esa película que haría sobre *Otelo* sería la repera”⁴⁷.

Welles no tiene inconveniente en reconocer que otro de los placeres que para él representa cualquier proyecto cinematográfico tiene que ver con el sueño de una gran película, cuya finalización extingue, aniquila, sin permitir la vuelta atrás y poder regresar a ella. Es como si el director hiciera toda una declaración de principios, al reconocerse un excelente proyectador por encima de los resultados obtenidos, que nunca serán tan satisfactorios como los soñados. Al menos, dejar un proyecto abierto permite el retorno a las ideas, a un cambio de enfoque, algo que permita hacer ese sueño artístico realidad. El cine inacabado tiene esa cualidad contingente.

¿Y dónde queda el espectador en todo este proceso? Porque en lo que hemos argumentado hasta ahora da la sensación de que el director

⁴⁵ WELLES, Orson en BAZIN, André: *Orson Welles*, op. cit., p. 125.

⁴⁶ *Ibíd*, p. 124.

⁴⁷ WELLES, Orson, “Filming Othello”, [Video], 1978, 01:21:28. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=fvqeQt8aLnU>> [Consulta 29/08/2016]

de *Ciudadano Kane* entendía el cine como una forma personal e individual de disfrute sin contar con el público, potencial receptor de su obra, incluso negándole el visionado de sus trabajos no terminados. Nada más lejos de la realidad. Las películas de Welles, también las presuntamente acabadas, se abren al espectador como las ilusiones enigmáticas que son:

“La ambigüedad y la irresolución se encuentran en el corazón del texto modernista, y la narrativa wellesiana abraza la disconformidad modernista con el cierre. [...] La inestabilidad de la representación como texto, junto con sentidos wellesianos de la ironía, la autorreferencialidad y la disolución de la estructura, se combinan para hacer que incluso sus textos “acabados” sean profundamente inestables en sus significados, y mucho menos sus textos inacabados, en los que continúan resonando las posibilidades y las preguntas en lugar de lograr el cierre”⁴⁸.

Como los trucos de magia que tanto le gustaba practicar y requerían de la participación activa del público, sus films están concebidos como quimeras que interpretan unas determinadas realidades que requieren un espectador dispuesto a cuestionarse aquello que ve y su significado. Ninguna película ha sido tan analizada y ha recibido tantas interpretaciones –y tan variadas– como *Ciudadano Kane*, y lo mismo ocurre con otros títulos suyos que incitan a un espectador sagaz a formar parte de la experiencia. Si algunas películas no fueron mostradas, en muchos casos era porque el truco no estaba perfeccionado y su mago tenía que seguir trabajándolo en la sala de montaje.

Herencia del teatro o no, lo cierto es que el espectador siempre estuvo en la mente de Welles, por encima de cualquier otra consideración. Y el público, dado su concepto cinematográfico, pocas veces podía permitirse ser pasivo. Paradójicamente –o quizá deliberadamente–, y pese a que en su deseo se encontraba la idea de componer el enigma, de perfeccionar el truco para ese público receptivo e idílico, sus películas inacabadas son otro de esos retos a la imaginación, de conejo en la chistera, que Welles gustaba ofrecer a su audiencia.

⁴⁸ RIPPY, Marguerite H., *Orson Welles and the Unfinished RKO Projects. A Postmodern Perspective*, op. cit., pp. 18-19.



2.1.1. *DON QUIXOTE* O EL SUEÑO DE UNA GRAN PELÍCULA

Entre los proyectos inacabados de Orson Welles, *Don Quixote* ocupa un lugar de privilegio. Y lo es por muchas razones, aunque la principal de ellas es que se trata de su obra más personal pese a no estar acabada. Es el film al que dedicó más tiempo en toda su carrera y el rodaje está entre los más largos de la historia del cine: comenzó en 1957 y terminó en 1969. Y otro tanto ocurre con el proceso de edición que abarcó desde principios de los años 60 hasta los últimos días de Welles (1985), cuando aún proyectaba terminarla.

Don Quixote no es sólo un proyecto dilatado en el tiempo sino que también vivió sucesivas versiones y reenfoques. El crítico y teórico de cine norteamericano Jonathan Rosenbaum, en su conferencia “*Don Quixote and the Cinema*”⁴⁹, considera al menos cuatro versiones sucesivas: la primera rodada en París, que podría entenderse como unas pruebas de cámara, con Mischa Auer como Don Quijote y Akim Tamiroff como Sancho Panza; la segunda se refiere al metraje mexicano con Tamiroff, Francisco Reiguera en sustitución de Auer y la actriz norteamericana Patty McCormack como Dulcinea; la tercera es la relativa al material rodado en Italia y España, donde Welles ya tuvo que utilizar una doble de McCormack; y la cuarta versión sería un film ensayo sobre la parálisis de la cultura española durante la dictadura de Franco con Don Quijote enfrentado a esa realidad⁵⁰. Y estas versiones se sucedieron tan sólo en la fase de rodaje, si atendemos a la edición probablemente hubo muchas más. Es con toda certeza el proyecto más mutable de Orson Welles, quien, como dueño último de la película, adaptaba ésta a sus inquietudes y a las pulsiones creativas de cada momento.

Desde la idea inicial que se estructuraba alrededor de “tres aventuras

⁴⁹ Celebrada en San Miguel de los Reyes (Valencia) el 17 de noviembre de 2005.

⁵⁰ ROSENBAUM, J., *Discovering Orson Welles*, Los Ángeles, University of California Press, 2007, p. 298.

de Don Quijote contadas a una niña del siglo XX que las visualizaba con la ingenuidad propia de su edad”⁵¹, pasando por el ensayo sobre la España franquista hasta una disertación “sobre la confrontación de los valores universales y de las realidades del mundo moderno”⁵², *Don Quixote* se revelaba como un film susceptible al continuo cambio de enfoque y, por tanto, resistente al cierre. Consecuencia también de un planteamiento formal que rehuía la heterodoxia e incluso replanteaba una nueva dinámica de trabajo para Welles. Él mismo respondía a la curiosidad del crítico André Bazin sobre este nuevo método en una entrevista de 1958 para *Cahiers du Cinéma*:

“[...] es apasionante, porque es una verdadera improvisación; la historia, los pequeños incidentes, todo es improvisado. Son cosas que se nos han ocurrido de pronto, en un raptó de inspiración, pero después de haber ensayado a Cervantes durante cuatro semanas. Porque hemos ensayado todas las escenas de Cervantes como si fuéramos a interpretarlas, de forma que los actores se familiarizaran con los personajes; luego hemos salido a la calle y hemos representado, no la obra de Cervantes, sino más bien una improvisación basada en esos ensayos, en el recuerdo de los personajes”⁵³.

Dadas las fechas, es probable que se refiera sólo a la parte que rodó en México, que en absoluto compone todo el cuerpo del material filmado pero que ofreció algunos de los resultados más valiosos. El filósofo italiano Giorgio Agamben denomina a una de estas improvisaciones que han sobrevivido –¡de milagro!– “los seis minutos más bellos de la historia del cine”⁵⁴. Agamben se refiere a una escena en la que Sancho Panza sorprende a Don Quijote en el interior de un cine absolutamente fascinado con la proyección. En un momento determinado, la protagonista de la película se encuentra en apuros por culpa de un grupo de caballeros armados. Don Quijote se levanta y trata de luchar con ellos, aunque lo único que consigue es rasgar la pantalla hasta hacer un enorme agujero. Se trata de una

⁵¹ BERTHOMÉ, Jean-Pierre y François Thomas, *Orson Welles en acción*, Madrid, AKAL, 2007, p. 228.

⁵² *Ibíd.*.

⁵³ WELLES, Orson en BAZIN, André: *Orson Welles*, op. cit., p. 121.

⁵⁴ Escena disponible en baja resolución en <<https://www.youtube.com/watch?v=S4GtxJC-6D1U>> [Consulta 29/08/2016]

secuencia que Welles montó pero que permanece insonorizada –por tanto, hoy día es muda y ejemplifica a la perfección el afortunado planteamiento inicial de la cinta. Atendiendo al universo de Cervantes y a sus temáticas en confrontación con la habitual obsesión de Welles por la línea que separa la ficción de la realidad, el cineasta coloca a sus personajes (de ficción) frente a un dispositivo de ficción (la pantalla de un cine), y enfrenta al personaje que toma la ficción como realidad (don Quijote) no con molinos de viento sino contra la propia ficción representada en aquella pantalla. Eso sin contar que se trata de un personaje de ficción, mítico de la literatura universal, en un mundo contemporáneo que representa la realidad pero que sólo es una representación de ella, enfrentado a ficticios enemigos, los que se suceden en aquella pantalla, para descubrir que enfrentarse con aquellas fantasías sólo puede acabar por aniquilarlas, o como lúcidamente lo describe Agamben: “¿Qué debemos hacer con nuestras imaginaciones? Amarlas, creérmolas al punto de deber destruirlas, falsificarlas (éste es, quizás, el sentido del cine de Orson Welles).”⁵⁵.

Con esta escena, Welles demuestra una enorme brillantez formal y habilidad meta-cinematográfica que prueba que las acusaciones alrededor del declive creativo de su autor o sobre la escasa calidad de este material son del todo infundadas. Además, el hecho de que haya sobrevivido esta secuencia, editada por él mismo, evidencia la personal autoría que impregnaba todo aquel celuloide que Orson Welles montaba, esta vez de la forma más personal y confidencial posible:

“La puerta de la sala de montaje permanentemente cerrada con doble vuelta mientras trabaja, para evitar intromisiones. Welles prefiere cortar con tijeras la película, imagen a imagen, o añadir él mismo uno a uno los fotogramas neutros en vez de confiar a laboratorios exteriores los acelerados y los ralentizados de imágenes que ellos podrían efectuar ópticamente”⁵⁶.

Convirtió el proceso en toda un reivindicación autoral y, a la vista de la escena analizada, también sobre el derecho de una película a permanecer inacabada. Mucho más cuando el propio director se esforzó tanto por di-

⁵⁵ AGAMBEN, Giorgio, *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 123-124.

⁵⁶ BERTHOMÉ, Jean-Pierre y François Thomas, *Orson Welles en acción*, op. cit., p. 228.

suadir a cualquiera que tratara de terminar *Don Quixote*: rollos de película dispersos por distintos países, ni una sola anotación o guión de montaje, todo el secretismo que la rodeaba, los continuos cambios de enfoque, etc...

Don Quixote iba surgiendo en las largas sesiones de Welles con la Moiola, disfrutando a cada momento de su secreto o quimera. El cineasta trataba esta cinta como una obra privada, como la escritura de una densa novela... pero eso sí, sólo durante su fase de gestación antes de compartirla con el público. Un derecho de todo creador pero no una obligación:

“[...] el creador puede experimentar a su gusto, volver sobre sus intenciones, puede incluso afirmar ese derecho del creador, para el que Welles ha sido sin duda el único gran cineasta en dotarse de los medios necesarios: el de no mostrar su trabajo al público hasta que no considere que ha llegado el momento de esta revelación, o incluso no mostrarlo jamás”⁵⁷.

¿Y para qué dar fin a un proceso que le proporcionaba tanto disfrute? Sólo una persona asistió a estas sesiones de edición: el técnico de montaje Mauro Bonnani, quien tuvo el privilegio de observar el material y los diferentes enfoques que vivió, así como el enorme placer que le causaba a su director el trabajo en aquel film. Bonnani le describió a la secretaria italiana de Orson Welles, Audrey Stainton, el desconcertante planteamiento al que había asistido en un momento determinado de la edición:

“[...] después de rodar *El proceso* de Kafka en 1962, Welles regresó a *Don Quixote* cargado de nuevas emociones generadas por Kafka. Era como si a partir de entonces se dedicara a recrear a Kafka en *Don Quixote*. Esa es la razón por la que nada en la película estaba claro o era fácil de seguir. El diálogo es enigmático y en el montaje él deliberadamente mezclaba secuencias para crear una sensación de misterio”⁵⁸.

Unas afirmaciones que demuestran una actitud resuelta y abierta a influen-

⁵⁷ BERTHOMÉ, Jean-Pierre y François Thomas, *Orson Welles en acción*, op. cit., p. 228.

⁵⁸ STAINTON, Audrey, “Don Quixote: Orson Welles’ Secret”, *Sight and Sound*, Otoño, 1988. Disponible en *Wellesnet* <<http://www.wellesnet.com/don-quixote-orson-welles-secret/>> [Consulta 29/08/2016]

cias, de las que el genio creativo del cineasta se nutría, y la confirmación de la condición experimental de este proyecto, como por otro lado era una constante en su filmografía. Él mismo así lo reconocía:

“[...] debo actuar de acuerdo con lo que soy y no soy más que un experimentador. Mi único valor estriba en que no dicto leyes, sino que me limito a experimentar; esto es lo que verdaderamente me entusiasma”⁵⁹.

Además, Welles siempre había mostrado una resistencia a la narrativa lineal que, a medida que madura como cineasta, se va acrecentando –lo que ha llevado a que algunos teóricos⁶⁰ lo consideren un autor modernista con modos de producción posmodernos: el collage, la experimentación multimedia, la autorreferencialidad o su afinidad con lo inacabado. Puede que al menos estos modos de producción posmodernos sean responsables de la acusada vigencia de su autor. Actualmente se establecen nuevas relaciones entre el espectador y el cine de Orson Welles a la vista de la difusión de su trabajo –acabado e inacabado– gracias a las páginas online (YouTube, Vimeo...) y a los diseños interactivos de Blu-Rays y DVDs. Cualquiera puede hoy acceder a múltiples contenidos suyos, en otro tiempo inaccesibles, con un sólo click; algo que reinventa también la forma de consumirlos y observarlos. Pero además, nos permite ver el trabajo de Orson Welles como un proceso y no como piezas separadas sin conexión. Frente a las susceptibilidades sobre el futuro de estas obras en un mundo mediático e inmediato, cabe destacar el mayor y más libre acceso a las mismas, y una percepción más completa y personal.

⁵⁹ WELLES, Orson en BAZIN, André: *Orson Welles*, op. cit., p. 129.

⁶⁰ En concreto, la mencionada teórica Marguerite H. Rippey.



2.2. LAS TENSIONES CREATIVAS DE MAYA DEREN

La vida y la obra de la artista y cineasta Maya Deren son casi el paradigma de lo inacabado. Pese a su innegable contribución estética y narrativa al medio, el temprano fallecimiento de Deren a los 44 años nos deja un interrogante sobre las diversas aportaciones que su particular visión cinematográfica aún habría sido capaz de ofrecer. Dado que cada uno de sus proyectos exploraba caminos distintos, y muchas veces esos caminos dejaban de ser transitados en algún punto, el legado de Deren ofrece múltiples obras inacabadas. Pero en esta cineasta, como ya ocurría con Orson Welles, esta circunstancia no se vive de forma traumática sino como una forma de mantener abierta la obra a nuevas injerencias y posibilidades: “abrazando lo incompleto, Deren construye textos fílmicos abiertos”⁶¹.

De hecho, desde el principio las herramientas cinematográficas de Maya Deren fueron lo preparatorio, lo contingente y lo incompleto. Cuesta entender la visión que algunos estudios tienen sobre varios de sus films como fracasos o pasos en falso, simplemente porque no se editaron y exhibieron. Fracasos, no desde una óptica económica, como sucedía con Orson Welles –contemporáneo suyo–, pues su films no se enmarcan en el ámbito del mercado. Como ya he dicho, su trabajo exploraba otros caminos y en Deren se abrieron a un entorno más experimental, el del cine vanguardista.

Tras probar suerte como poetisa y bailarina, la mente inquieta de Maya Deren no encontraba satisfacción en estas disciplinas. Necesitaba un dispositivo distinto que canalizara sus ansias creativas. La propia Maya Deren lo explicaba en unas grabaciones recogidas por el documental de Martina Kudláček *In the Mirror of Maya Deren*:

“Yo era una poetisa antes de ser una cineasta, y era una poetisa muy mediocre porque pensaba en términos de

⁶¹ KELLER, Sarah, “Frustrated Climaxes: On Maya Deren’s *Meshes of the Afternoon* and *Witch’s Cradle*”, *Cinema Journal*, Vol. 52, Nº 3, Primavera 2013, University of Texas Press, p. 78.

imágenes. Lo que existía era esencialmente una experiencia visual en mi mente. La poesía era un esfuerzo que poner en términos verbales. Cuando tuve una cámara en mi mano fue como volver a casa. Era como hacer lo que siempre quise hacer sin la necesidad de traducirlo en una forma verbal”⁶².

Con la ayuda de su primer marido, Alexander Hammid (cámara, editor y director de documentales), rodaría el cortometraje en 16 mm *Meshes of the Afternoon* (1943). Con esta película, Maya Deren no sólo descubre un nuevo dispositivo sino todo un lenguaje y un mundo de posibilidades a su alrededor. Como señala el historiador por excelencia del cine vanguardista norteamericano P. Adams Sitney:

“ [...] antes de su colaboración con Hammid en *Meshes of the Afternoon*, había hablado casualmente con bailarines sobre la grabación de bailes étnicos en una película. Después de la realización de *Meshes* y su revelación de que el espacio y el tiempo de la película era un espacio y tiempo hecho, una función creativa y no un hecho universal, ya no estaba interesada en la cámara como un dispositivo de grabación sencilla para la preservación de bailes”⁶³.

El cine ofrecía así un campo de experimentación y creación inesperado. Lejos de ser solo un medio para registrar la realidad, la presencia de algo, el cine podía crear su propio espacio y tiempo, y por tanto incluso mostrar la ausencia o ese mundo metafísico y onírico al otro lado del espejo (que tanto interesaba a Deren). Sin embargo, el tiempo cinematográfico en las películas de Maya Deren tiene una cualidad femenina. Así mismo lo definía ella:

“Lo que yo hago en mis películas es muy... oh, yo creo que es muy distintivo... Creo que son las películas de una mujer y creo que su cualidad de tiempo característica es la calidad de tiempo de una mujer. Creo que el fuerte de

⁶² DEREN, Maya en el documental de KUDLÁČEK, Martina, “In the Mirror of Maya Deren” (*Im Spiegel der Maya Deren*), [DVD], 2002, Zeitgeist Video, 00:04:24.

⁶³ ADAMS SITNEY, P., *Visionary Film: The American Avant-garde 1943-2000*, Nueva York, Oxford University Press, 2002, p. 21.

los hombres es su gran sentido de la inmediatez. Son una criatura del “ahora” y la mujer tiene habilidad para esperar, porque ella ha tenido que esperar. [...] Creo que mis películas ponen tanto énfasis como pueden sobre la constante metamorfosis. Una imagen siempre se está convirtiendo en otra.”⁶⁴

En realidad, tal y como la propia Maya Deren lo explica, su concepto del tiempo cinematográfico como algo que está por llegar, camino de convertirse, nos recuerda la idea de la «presencia» de Jean-Luc Nancy, no como una falta de «ser» sino como algo que está por nacer. Así parece concebir Deren el tiempo cinematográfico en sus films, que ella asimila a lo femenino frente a la inmediatez masculina. Por otra parte, el concepto de “constante metamorfosis” referida a sus películas y a su tiempo cinematográfico en permanente cambio nos revela uno de los aspectos más característicos de su *modus operandi* y estética, basada en la energía producida por la tensión constante entre conjuntos binarios, siempre a punto de devenir pero nunca resuelta:

“En sus escritos y películas, Deren apunta a la reflexión sobre la interacción entre y dentro de conjuntos binarios: amor/muerte, consciencia/inconsciencia, visible/invisible, etcétera. Más que resolver las tensiones entre opuestos para descubrir la verdad, o sintetizar o crear una colisión entre ellos para generar un tercer concepto [...], Deren se fija en el espacio entre ellos y se esfuerza por mantener la «tensión estancada»⁶⁵ que extenderá la vida y el roce de los pares binarios durante el mayor tiempo posible, sin resolución, sin cierre.”⁶⁶

Un concepto que en Maya Deren se extendía tanto al proceso de creación (rodaje y edición), a los símbolos recurrentes en sus films (espejos, círculos) o a la misma percepción de la obra. En todos estos niveles de su trabajo, las tensiones entre pares binarios resultan fundamentales, no como

⁶⁴ DEREN en KUDLÁČEK, Martina, “In the Mirror of Maya Deren”, op. cit., 00:16:31.

⁶⁵ La autora utiliza la expresión «tension plateau» que proviene de las anotaciones de Maya Deren sobre los rituales balineses.

⁶⁶ KELLER, Sarah, *Maya Deren: incomplete control*, [E-reader versión], Nueva York, Columbia University Press, 2015, p. 13.

una confrontación sino, de nuevo, como una dialéctica –muy del gusto de Derrida o Deleuze– con resultados netamente productivos.

En la fase inicial de sus proyectos, Deren establecía su modelo de trabajo a partir de las tensiones establecidas entre control/caos o planificado/contingente. El posible control sobre el caos sólo puede mitigarse, nunca extinguirse, gracias al uso de la imaginación en la dirección (puesta en escena) y selección (montaje), como ella misma explica: “la cámara graba las construcciones imaginativas en la realidad y las reconstruye a través de la ilusión del montaje”⁶⁷. Aquí surge un nuevo conjunto binario en la fase de producción: realidad/imaginación. Unos términos que tienen directa relación con su noción de la individualidad artística del cine que pasa por la idea de una cámara unida a una mente –una idea similar a la *caméra stylo* de Alexander Astruc– y no al típico uso para el simple registro de la realidad. De hecho, en sus escritos teóricos, Deren denuncia –como también lo haría Tarkovski años más tarde– la limitada visión que sobre el cine existe, sobre todo en términos artísticos, y reclama que sea tenida en cuenta esa naturaleza específica:

“¿Cómo podemos justificar el hecho de que es el instrumento artístico, entre toda esa fraternidad de inventos del siglo XX, que sigue siendo el menos explorado y explotado, y que el artista (de quien, tradicionalmente, la cultura espera las declaraciones más proféticas y visionarias) es el más rezagado en reconocer que los conceptos formales y filosóficos de su era están implícitos en la estructura real de su instrumento y en las técnicas de su medio?

Si el cine va a tomar su lugar junto a las otras, como forma de arte de pleno derecho, debe dejar de grabar simplemente realidades que no deben nada de su existencia real al instrumento cinematográfico. En su lugar, se debe crear una experiencia total tanto por la naturaleza misma del instrumento como por ser inseparable de su significado.”⁶⁸

⁶⁷ ADAMS SITNEY, P., *Visionary Film: The American Avant-garde 1943-2000*, op. cit., p. 37.

⁶⁸ DEREN, Maya, “Cinematography: The Creative Use of Reality”, *Daedalus*, Invierno de 1960, p. 167.

Maya Deren renegaba del cine narrativo por imitar los modos literarios, pero también del documental por excluir la imaginación y tener una excesiva dependencia de los fenómenos accidentales. Para ella, una de las claves estaba en que, a diferencia de la cámara fotográfica, la cámara de cine es “un instrumento capaz de construcciones sintéticas a través del espacio y el tiempo”⁶⁹. Ese fue el descubrimiento que hizo que Deren volcara toda su creatividad en el medio, su capacidad no sólo para captar el espacio y el tiempo sino para crearlo, aspecto que como hemos mencionado descubrió al rodar su primera película, *Meshes of the Afternoon*.

No obstante, como observa la autora Sarah Keller, en cuyos trabajos baso gran parte de mis observaciones sobre Maya Deren –ya que su enfoque otorga idéntica importancia tanto a los proyectos acabados como a los inacabados–, el proceso de producción sólo es el principio de las tensiones binarias, las imágenes creadas por Deren están repletas de ejemplos y, por encima de todo, emergen los símbolos o aspectos recurrentes que aparecen en cada una de sus películas: “sus trabajos emplean en muchos niveles imágenes y conceptualizaciones del ámbito relativo a los círculos y espejos, con el objetivo de aprovechar los poderes transformativos del cine”⁷⁰. Estos objetos recurrentes dan forma a las tensiones. La utilización de los espejos es una perfecta articulación de la línea entre lo individual y lo común. El espejo media entre el «yo» y «el otro», dos partes separadas pero relacionadas por la similitud entre ellas. Sin embargo, en las películas de Deren el espejo es un dualismo no dualista porque nunca aparece separado el reflejo del sujeto que refleja. Nunca es del todo una simple proyección ni sólo «el otro» sino ambos a la vez.

De igual forma, los círculos o, mejor dicho, la circularidad tan presente en su obra también evidencia la tensión entre completo/incompleto en sus películas: “Circularidad, repetición, recurrencia e inconcluso: estas características están en el centro del pensamiento de Deren sobre el cine. [...] ella privilegia lo abierto sobre lo cerrado o el proceso sobre el producto, pero más aún, es en la tensión entre los dos donde se genera la energía de sus películas”⁷¹.

⁶⁹ ADAMS SITNEY, P., *Visionary Film: The American Avant-garde 1943-2000*, op. cit., p. 38.

⁷⁰ KELLER, Sarah, “Frustrated Climaxes: On Maya Deren’s *Meshes of the Afternoon* and *Witch’s Cradle*”, op. cit., p. 79.

⁷¹ KELLER, Sarah, *Maya Deren: incomplete control*, op. cit., p. 14.

Esa energía corre por las venas de toda producción cinematográfica, pues, ¿no es el cine un cúmulo de fragmentos incompletos colocados en un determinado orden para componer significados? Pero en el cine de Maya Deren, experimental en esencia, “esos significados son multidireccionales y se construyen de la misma manera que la poesía yuxtapone sus piezas, las reúne hacia el conglomerado, o las permite resonar hacia afuera, hacia referentes exofóricos.”⁷² Y es que el género cinematográfico de Maya Deren no era la prosa, su referencia es la poesía y así concibe la construcción de sus films.

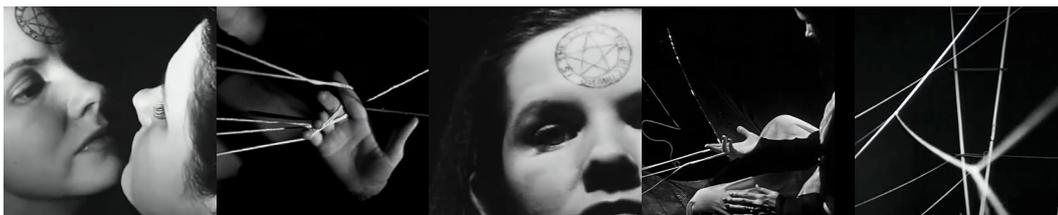
Sin embargo, por tratarse de films-poesía con significados multidireccionales y, por tanto, abiertos a interpretaciones múltiples y a continuas revisiones o a abandonos, la filmografía de Deren se enfrenta a una paradoja: la «forma definitiva» de sus obras que la obliga a continuas revisiones de todos y cada uno de sus proyectos. Quizá la clave más nítida sobre la «forma definitiva» en la que debemos valorar la obra de Deren nos la proporciona Chao-Li Chi, protagonista de su film *Meditation on Violence*, sobre el concepto oriental de esta expresión que él mismo trasladó a Deren:

“El término Tai-Chi literalmente significa “la forma definitiva”. Y ¿qué puede ser una forma definitiva? No es la más perfecta o la más hermosa. Eso sería un concepto occidental. En China, la forma definitiva es la que no tiene forma. Esto no supone que sea una paradoja porque lo que no tiene forma es cuando una forma está en movimiento, en constante cambio. Así, eso que está en constante movimiento contiene todas las formas posibles”⁷³.

Así, ese constante movimiento que Deren concebía como una metamorfosis es también una “forma definitiva” porque al no cerrarse, al mutar continuamente, puede llegar a ser todas. Una invitación a lo posible, sin extinción.

⁷² KELLER, Sarah, *Maya Deren: incomplete control*, op. cit., p. 20.

⁷³ KUDLÁČEK, Martina, “In the Mirror of Maya Deren”, op. cit., 00:55:34.



2.2.1. WITCH'S CRADLE Y EL CÍRCULO INFINITO

Witch's Cradle es una película que Maya Deren rodó en Nueva York sólo unos meses después de *Meshes of the Afternoon*, entre agosto y septiembre de 1943. Iba a ser su segunda película y se trata de un proyecto que ella misma abandonó poco tiempo después de haberlo iniciado. Por suerte han sobrevivido al menos 12 minutos⁷⁴ de tomas con la artista Anna Matta Clark como protagonista y la influencia de Marcel Duchamp sobrevolando todo el material –hay quien incluso habla sobre autoría compartida.

Sin embargo, pese a tratarse de una premisa tan sugerente, son pocos los que han prestado atención a esta película en proceso, incompleta, abandonada. Ni siquiera autores como P. Adams Sitney en su *Visionary Film* o el exhaustivo documental *In the Mirror of Maya Deren*, que ya hemos mencionado, le dedican una sola palabra o un sólo minuto en pantalla a este proyecto. De nuevo, se impone una cierta marginación a todo aquello que se ha dejado en un estado contingente. Es verdad que *Witch's Cradle* nunca se editó ni tampoco exhibió, y que parte de las escenas rodadas se han perdido. Sin embargo, gracias a los nuevos media (YouTube) podemos adentrarnos en la aventura de interpretar y poner en imágenes no sólo lo que pudo ser sino lo que efectivamente es; porque, por suerte o por casualidad, o simplemente por la naturaleza incomprensible del material, se ha respetado el derecho de *Witch's Cradle* como obra inacabada.

Todo esto facilita el análisis de las imágenes dado que no hay intromisión aparente en el material rodado –ningún allegado ha tratado de editar con ella una película. Y junto con el metraje ha sobrevivido un guión de rodaje, que ya avanzado no tiene nada que ver con lo que podemos ver en las tomas que se han rescatado. Sarah Keller describe esta paradoja en su artículo para *Cinema Journal*:

“De las tomas descritas en el guión de rodaje a menudo no

⁷⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=_9z6_DA-tqU> [Consulta 29/08/2016]

está claro qué significados, ideas o incluso arcos generales de acción tienen la intención de explorar. Además, muchas de las escenas que aparecen en las tomas falsas no están descritas en el guión de rodaje⁷⁵.

Este aspecto que la autora destaca sobre el método de trabajo de Deren tiene que ver con la evidente tensión que ejercía entre una planificación cuidada del proyecto, de la hay que dejar constancia pues era conocida la exhaustiva preparación de la cineasta antes de comenzar a rodar cualquier film, y una invitación a la apertura, a la improvisación y a lo accidental. Una tensión que debió propiciar en mayor medida la presencia de Marcel Duchamp, cómplice de Deren en este proyecto y que dejó su impronta no sólo en la película –como no podía ser de otra forma, tratándose de Duchamp, abandonada– sino también en la propia artista en formación que en aquel momento era Maya Deren. Ella nunca dejaría de aplicar esta tensión en sus trabajos.

Dentro de la filmografía de Maya Deren, nuestra elección de *Witch's Cradle* como film a analizar puede parecer caprichosa o deberse a su condición de obra abandonada –y de esa forma deliberadamente inacabada–, y en parte así es. En este estudio defiendo el derecho del cineasta a abandonar su obra cuando éste así lo considere, de igual forma que el derecho de la propia obra a permanecer incompleta y a ser exhibida o no en esa condición. Pero además de todas estas razones, e incluso obviando que su presencia física en los nuevos media la devuelve a la actualidad, *Witch's Cradle* es una obra importante en la trayectoria de Maya Deren por varias razones: primeramente, y a diferencia de *Meshes of the Afternoon*, no cuenta con la colaboración técnica de Alexander Hammid, lo que supone un completo aprendizaje sobre los medios e instrumentos cinematográficos a través de las dificultades que presenta este proyecto; por otra parte, *Witch's Cradle* es un film que trata de incorporar las obras de arte a la película y no sólo utilizar el medio cine para constatarlas y contemplarlas –una ambición frustrada en la que muchos han querido ver el motivo de su abandono–; además, esta cinta inacabada no es en absoluto un (esbozo) proyecto olvidable, puesto que en ella se dan todas y cada una de las constantes del cine de Maya Deren: la circularidad, los reflejos, la repetición, los

⁷⁵ KELLER, Sarah, "Frustrated Climaxes: On Maya Deren's *Meshes of the Afternoon* and *Witch's Cradle*", op. cit., p. 89.

obstáculos, las tensiones binarias y, sobre todo, lo incompleto; y, finalmente, *Witch's Cradle* es importante porque actúa como enigmático presagio de “proyectos más complejos, prolongados y finalmente inacabados”⁷⁶ como sus películas rodadas en Haití entre 1947 y 1954. Pero vayamos por partes.

De entrada, *Witch's Cradle* aborda el espectro de lo inacabado en un sentido más práctico, a modo de película de aprendizaje –aunque es mucho más que eso– porque fue la primera que rodó sin la ayuda de Hammid, más versado en cámaras cinematográficas y en salas de edición, lo que supone una cierta independencia artística de Maya Deren que la obliga a enfrentarse con el medio y a revelarse más personal que nunca. También, como argumenta Keller, este contexto “impulsó a Deren a «entender de primera mano la importancia de cada detalle visual en esas películas que dependen enteramente de la imagen visual para transmitir el significado y la continuidad»”⁷⁷. Sin la presencia de una trama, el discurso de Deren lo constituían toda una serie de imágenes creadas que al yuxtaponerse se revelaban plenas y cargadas de significado y simbolismo. El esfuerzo en este sentido, a la vista del material que ha sobrevivido, es evidente.

De esa forma, Deren pretende fusionar sus propios intereses con los inherentes a una galería de arte, de ahí la elección del espacio, a través de los símbolos: las propias obras de arte que ella veía como objetos enigmáticos. La película se rodó en la galería Guggenheim Art of This Century de Nueva York, propiedad de Peggy Guggenheim. Un espacio creado por el arquitecto y diseñador Frederick Kiesler del que se retiraron para el rodaje muchas de las obras que se exhibían, dejando sólo aquellas con las que Maya Deren se identificaba o quería fusionar con su película. Además se reinstaló una obra similar a la contribución que Marcel Duchamp había hecho para la exposición *First Papers of Surrealism* (celebrada justo un año antes, en 1942, en Madison Avenue) que llevaba por título *Sixteen Miles of String* (16 millas de cuerda). Una pieza que causó furor y consistía en eso, 16 millas de cuerda dispuesta como una telaraña que atravesaba la sala de exhibición, obstruyendo la vista y el paso para la contemplación del resto de obras.

En *Witch's Cradle* es importante la presencia de la cuerda, tanto la que

⁷⁶ KELLER, Sarah, “Frustrated Climaxes: On Maya Deren’s *Meshes of the Afternoon* and *Witch’s Cradle*”, op. cit., p. 87.

⁷⁷ *Ibíd*, p. 87. Sarah Keller cita un texto de Maya Deren titulado “Magic is New” (p. 309).

se mueve alrededor del personaje que encarna Marcel Duchamp como la que invade el espacio de la película, bien sea como barrera o como guía. Hay que entender que la instalación de Duchamp cambió la dinámica de percibir el arte en una galería y Deren debió quedar fascinada por las posibilidades cinematográficas que ofrecía aquel objeto artístico que era al mismo tiempo camino y barrera. Sobra decir el interés de la cineasta por establecer ese tipo de tensión entre conceptos opuestos.

Más allá del enigmático espacio cinematográfico que Maya Deren trata de recrear a partir de una galería de arte, la asociación entre símbolos y obras de arte no parece que termine de funcionar en el film. De hecho, las imágenes revelan los límites de esta fusión entre arte y realidad. Puede que Deren fuera la primera en ser consciente de ese aspecto al considerar ella misma que *Witch's Cradle* "no está del todo completa, ni siento que sea representativa de mi enfoque, ya que tuve acceso a la galería por un período de 10 días solamente y por lo tanto era incapaz de ejecutar con éxito mis diferentes concepciones"⁷⁸. En tan poco tiempo, parece razonable entender que una gesta de ese tipo, integrar las obras de arte en un film y que el ojo de la cámara no fuera un mero observador de las mismas, era del todo inviable, lo que da más valor a los hallazgos estéticos y a logros temáticos que sí consiguió.

Visionados los casi 12 minutos de material de *Witch's Cradle*, constatamos el interés de su autora por la repetición, planos y contraplanos recurrentes del rostro de Anna Matta Clark, y la acumulación de estrategias para expresar una estética no lineal y abierta. Pero, sobre todo, observamos cómo abrazó con este proyecto la noción de incompleto en relación a otro concepto muy habitual en Deren: la circularidad. Porque en este film parece concebir lo incompleto como infinito, no sólo como aquello que no siempre va a ser completado sino como un círculo, el círculo con las palabras impresas "The End is The Beginning is the End..." (El final es el principio es el final...) que luce en la frente la protagonista y que evoca el binario apertura/cierre pero como un movimiento sin fin. Nunca llega a ninguna parte pero jamás se detiene. Nunca resuelve o deduce que completar algo es necesariamente el final. Toda una declaración de principios. Además, Deren utiliza

⁷⁸ DEREN, Maya en su diligencia de 1944 a la Fundación Guggenheim, en KELLER, Sarah, "Frustrated Climaxes: On Maya Deren's *Meshes of the Afternoon* and *Witch's Cradle*", op. cit., pp. 86-87.

un doble juego con el espejo, otro tema recurrente en la autora, ya que la inscripción sólo podemos leerla cuando el rostro de Matta Clark se refleja en él. Así describe el inspirado momento Sarah Keller:

“Además del motivo del círculo, un espejo también ofrece una *mise-en-abyme*⁷⁹ de profundidad potencialmente infinita en ambas direcciones [...] y la contención de lo que refleja como una imagen. Un plano de *Witch’s Cradle*, con la barbilla de Matta Clark tocando el espejo, reflejando el rostro en un primer plano, sugiriendo tales límites, con la superficie del espejo misma como punto de apoyo entre los equilibrados mundos del yo/otro, sujeto/objeto”⁸⁰.

Como en muchas de sus obras, Deren no renuncia a su mirada al mundo metafísico a través del espejo, representado en una sola y poderosísima imagen con la presencia del «yo» y «el otro»: el rostro de Anna Matta Clark apoyando la barbilla sobre el espejo.

En definitiva, *Witch’s Cradle*, lejos de ser un montón de imágenes desordenadas y sin importancia en una lata, se revela como un ejercicio fascinante en el que Deren trató de integrar en el celuloide el aspecto enigmático de las obras de arte, sin percatarse de que su visión cinematográfica resultaba tan sugerente o más que el propósito teórico que la llevaba hasta allí. En este proyecto inacabado, como en tantos otros, se sirvió mucho más del impulso y de lo accidental que de lo previsto, pero en ningún caso para ofrecer satisfacción, tan sólo sugerencia, que no es poca cosa.

Resulta paradójico que unos años después de abandonar esta cinta celebrara una exhibición de sus películas bajo el nombre “3 films abandonados” –en referencia a la famosa cita del poeta Paul Valéry⁸¹, “un

⁷⁹ Expresión francesa que traducida literalmente quiere decir «puesta en abismo», se refiere al procedimiento narrativo que consiste en imbricar una narración dentro de otra, de manera análoga a las matrioskas o muñecas rusas.

⁸⁰ KELLER, Sarah, *Maya Deren: incomplete control*, op. cit., p. 66.

⁸¹ El poeta, ensayista y filósofo Paul Valéry fue todo un referente para Maya Deren. Su concepto sobre el trabajo artístico era ampliamente compartido por la cineasta. Valéry escribió que “un trabajo nunca se completa, excepto por algún accidente, como el cansancio, la satisfacción, la necesidad de entregar, o la muerte, porque, en relación a quién o qué se está haciendo, sólo puede ser una etapa en una serie de transformaciones internas”. Valéry, “Recollection,” en *Collected Works*, vol. 1 (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972), 1: XVI-VII. Citado en KELLER, Sarah, “Frustrated Climaxes: On Maya Deren’s *Meshes of the Afternoon* and *Witch’s Cradle*”, op. cit., cita 4, p. 76.

poema nunca está acabado, solamente abandonado”, que Deren incluía en sus programas de mano– y entre ellos no incluyera *Witch’s Cradle* y sí sus trabajos posteriores considerados «acabados» por todos los estudiosos: *At Land* (1944), *A Study in Coreography for Camera* (1945) y *Ritual in Transfigured Time* (1946). Es paradójico porque *Witch’s Cradle* fue la primera película que literalmente abandonó y que sentó un precedente en su filmografía que no sólo repetiría posteriormente –con las películas rodadas en Haití–, sino que marcaría un punto sin retorno en su concepción y modo de entender el cine y su trabajo. Sea por la influencia de Marcel Duchamp –cómplice en este film– o sea porque entendió algo más sobre la naturaleza del medio y su proceso, Deren utilizó lo incompleto como indispensable componente creador de su obra.



2.3. EL CINE VOLÁTIL DE JACK SMITH

El cine inacabado adquiere un cariz más reivindicativo si hablamos de la figura de Jack Smith, aunque también humorístico y exótico. Sus películas son pocas y, podríamos decir que han sobrevivido de milagro, a tenor del particular concepto mutable e incompleto que este cineasta tenía sobre su trabajo. Una trayectoria que corrió paralela a su biografía personal, motivo y objeto de sus propuestas artísticas. Así pues, conviene situar el momento exacto de su aparición en escena.

Habitualmente se ubica a Jack Smith en plena ebullición del movimiento *underground* norteamericano de principios de los 60, pero lo cierto es que ya llevaba unos años desarrollando su trabajo como artista de la performance y como fotógrafo. Al igual que Welles y Deren, llegaría al cine de forma inevitable pero no sin haberse formado antes en otras disciplinas con idéntico entusiasmo. Jack Smith se mudó a Nueva York a principios de los años 50, muy interesado en el teatro experimental. Se formó en el City College donde no sólo destacaría como artista de la performance sino que también entraría en contacto con estudiantes de cine. En concreto, con Ken Jacobs y Bob Fleischner, quienes lo convertirían en el protagonista de sus primeras películas: *Little Steps at Happiness* (Jacobs, 1959-1962), *Star Spangled to Death* (Jacobs, 1956-1960) y *Blonde Cobra* (Jacobs y Fleischner, 1959-1963).

Junto a Ken Jacobs, Smith comenzó a abrazar la estética *trash* y la filosofía del fracaso en oposición a la ideología del éxito predominante y la cultura del consumo. Parte de esa estética feísta funcionaba como revulsivo y crítica no velada al modelo comercial de Hollywood, y sentaba las bases de una reivindicación aún mayor contra el sistema capitalista. Sin embargo, en el caso de Smith, la relación con el cine de Hollywood no era tan antitética, puesto que el rechazo visceral al modelo de producción se compaginaba a la perfección con una evidente fascinación por el recargado aspecto formal de cierto cine y sus mitos. De hecho, no era en absoluto contradictorio

con su inquina hacia la cultura del consumo, pues utilizaba esos míticos referentes como objetos encontrados, basura envuelta en celofán, de esa sociedad de inspiración corporativista.

Inspirándose en el cine exótico y kitsch que abanderó la actriz Maria Montez en la década de los 40, con títulos como *Las mil y una noches* (*Arabian Nights*, 1942), *Ali Babá y los 40 ladrones* (*Ali Baba and the Forty Thieves*, 1944) o *La reina de Cobra* (*Cobra Woman*, 1944), Jack Smith creó un universo entre la ironía y la fascinación por el artificio de Hollywood que reflejaría tanto en los filmes que realizó –el primero en 1952, titulado *Buzzards Over Baghdad*– como en sus fotografías y performances. De hecho, la mayoría del trabajo fotográfico de Jack Smith asemeja escenas de películas que nunca se rodaron. De alguna manera, estas coloridas composiciones fotográficas avanzaban su peculiar forma de negar la propia película o la necesidad de la misma.

No obstante, su inquietud por el medio cinematográfico se acentúa gracias a sus colaboraciones con Ken Jacobs y Bob Fleischner. Así, con la cámara de 16mm de Jacobs y en las localizaciones del film *Star Spangled to Death*, Smith realiza en 1961 el cortometraje *Scotch Tape*, una especie de musical de inspiración exótico-caribeña –al estilo de los protagonizados por la actriz Carmen Miranda– rodado prácticamente en un solo plano cenital. Se trata de una pieza breve apenas desarrollada pero que mostró a su autor las múltiples posibilidades que ofrecía la película cinematográfica: “un lugar donde es posible hacer bufonadas, posar, realizar fantasías, sin ser visto mientras uno se entrega (los escenarios de una película están protegidos, lugares exclusivos donde alguien que no pertenece puede ir)”⁸². También era una forma de sublimar las escenas que hasta ese momento sólo había podido componer en sus fotografías, añadiéndoles vida y movimiento a sus retablos epicúreos. Ya en *Scotch Tape*, a pesar de su concisión, se percibe el tono festivo y jubiloso que veremos en sus películas posteriores y cierta tendencia al disfraz y al exceso como reivindicación de la «excentricidad» frente a la «normalidad».

Sin embargo, su oportunidad real como cineasta no llegaría hasta el verano de 1962. Con excedente de película en blanco y negro obsoleta, Jack Smith rodaría durante 8 fines de semana consecutivos en la azotea

⁸² SMITH, Jack, “The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez”, *Film Culture*, N°27, Invierno 1962-63, pp. 30-31.

del Windsor Theatre de Manhattan el que sería su film más emblemático y el que marcaría su destino como cineasta, *Flaming Creatures*. Rodeado de colaboradores habituales –que ya habían formado parte de sus trabajos en el campo de la performance y la fotografía–, Smith creó con ellos su propio *star-system* en oposición al de Hollywood, en el que primaría la rareza y la diferencia. A nombres propios como la artista y amiga Marian Zazeela o la fundadora del Living Theatre Judith Malina, se unieron también la *drag-queen* Francis Francine –que más tarde aparecería en *Lonesome Cowboys* (1968) de Andy Warhol– o el travesti René Rivera, que Smith rebautizaría como Mario Montez –en referencia a su actriz fetiche– y lo convertiría en uno de los iconos gays más importantes de los años 60. Este círculo de conocidos y colaboradores trabajó de manera desinteresada en el film, cuya grabación fue tan caótica y orgiástica como la propia película.

El resultado de tan sugerente rodaje se estrenó el 29 de abril de 1963 en el Bleecker Street Cinema de Nueva York y causó sensación entre los asistentes. El crítico literario y teórico Sylvère Lotringer describe la experiencia como “una flameante parodia de lo que la vida podría ser si las cosas no fueran reprimidas. Era una [subversiva] parodia de Hollywood, y Hollywood era América”⁸³. El cineasta experimental Tony Conrad define la proyección de *Flaming Creatures* para amigos y colaboradores como “centelleante, maravillosa, arrebatadora, retozona, exquisita, una experiencia feliz”⁸⁴. Uno de los más entusiastas con la película fue el cineasta y crítico Jonas Mekas, que alabó la valentía y osadía del film de Jack Smith en publicaciones como *Village Voice* y *Film Culture* –que el propio Mekas editaba y en la que Smith había publicado alguno de sus ensayos sobre cine. A finales del mismo año, Mekas organizó varias proyecciones de la película en Estados Unidos y Europa, todas ellas perseguidas por la polémica a consecuencia de los desnudos –femeninos y masculinos– y los temas tabú que toca la cinta. Hasta que, en marzo de 1964, la policía de Nueva York irrumpió en una de las proyecciones, arrestó a Mekas y a Ken Jacobs –proyccionista ese día– y confiscó la película.

A partir de aquel momento, *Flaming Creatures* se convirtió en una causa

⁸³ LOTRINGER, Sylvère en el documental de JORDAN, Mary, “Jack Smith and the Destruction of Atlantis”, [DVD], 2006, Arthouse Films 012, 00:31.47. Disponible en <<http://www.thethird-eye.co.uk/jack-smith-and-the-destruction-of-atlantis/>> [Consulta 30/08/2016]

⁸⁴ CONRAD, Tony en JORDAN, Mary, “Jack Smith and the Destruction of Atlantis”, op. cit., 00:28.16.

para Jonas Mekas contra la censura y a favor de la libertad creativa. Sin embargo, para su autor, aquello despojó a la película de todo lo demás:

“Empecé haciendo una comedia acerca de todo aquello que pensé que era divertido [...] Las primeras audiencias se reían desde el principio hasta el final. Pero entonces aquellas publicaciones empezaron –y se convirtió en una cosa sexual. Convirtió la película en una edición de revista porno [...] A continuación, fertilizó Hollywood [...] Cuando babearon sus bocas sobre la película ya no hubo más risas. Se hizo un silencio mortal sobre el auditorio”⁸⁵.

Para Jack Smith fue un punto de inflexión. El autor de *Flaming Creatures* comenzó una agria polémica con Mekas que condicionó todo su trabajo posterior. Smith acusaba al crítico de haberle arrebatado su película, que Mekas convirtió en una causa, y de haber propiciado el escándalo para darse notoriedad. Pero sobre todo, y esto es lo importante, contribuyó a que Jack Smith no volviera a dar forma definitiva a ninguna de sus obras cinematográficas posteriores –así nadie podría apropiarse de ellas o confiscarlas. Una filmografía que pasaría a ser volátil, incompleta, difícil de apresar. De hecho, su siguiente trabajo, *Normal Love*, rodada el mismo año (1963), sufriría tantos montajes como exhibiciones –algunas ediciones llegaron a ser en vivo. Incluso fue utilizada para acompañar sus performances durante los años posteriores. Cine inacabado en su expresión más definitiva. Una decisión creativa acogida de forma desigual por el entorno *underground*, según argumenta el fotógrafo y artista Uzi Parnes, colaborador habitual de Smith:

“A pesar de que la idea fue aceptada en los círculos del teatro *underground*, fue vista como herética dentro del movimiento del cine *underground* que, incluso más que la comunidad de Hollywood, creía en la cualidad sagrada de la película acabada. La creencia de Smith de que la película no tiene por qué quedarse nunca atascada en una forma estática fue en parte consecuencia de su distanciamiento con Jonas Mekas quien, aunque seguía admirando el trabajo de Smith, sintió que este concepto era una amenaza

⁸⁵ SMITH, Jack en “Uncle Fishbook and the Sacred Baby Poo Poo of Art”, Entrevistado por Sylvère Lotringer, *Semiotext(e)*, Vol. 3, N°2, 1978, p. 192. Disponible en <<https://www.douban.com/group/topic/9054354/>> [Consulta 30/08/2016]

para el arte de Smith”⁸⁶.

Pero Jack Smith no iba a dejar que le arrebataran otra película. Que *Normal Love* o, su siguiente trabajo, *No President* (1967) fueran films mu- tables, sin un montaje definitivo y cerrado, le garantizaba su condición de obra volátil, difícil de atrapar por los “ladrones del arte”, como empezó a denominar al entorno de críticos, coleccionistas y demás satélites. Y es que el enfoque de Smith sobre su trabajo no era sólo una confrontación y parodia de los cánones cinematográficos de Hollywood, sino también un re- vulsivo contra la tendencia comercial que acusaba el arte en los años 60 y posteriores. Figuras como Andy Warhol, con el que Jack Smith colaboró en varias de sus películas, habían hecho de la reproducción y venta de obras un fin en sí mismo. Smith rechazaba esta idea y criminalizaba el coleccio- nismo de arte como una perversión del sistema capitalista.

“La gente que colecciona también son siempre criminales. Porque cualquiera que quiera coleccionar el arte de otra persona... hay algo equivocado en eso. No es realmente normal querer coleccionar arte. Es una cosa muy anormal porque eso está perdiendo el sentido del arte. Y cuando pierdes ese sentido, tú simplemente te conviertes en un coleccionista y en un ladrón. Esa idea de arte y robar defi- nitivamente van juntas”⁸⁷.

Un punto de vista que le valió infinidad de críticas de sus coetáneos, pero “Smith estaba resuelto en su determinación a resistir el aspecto mer- cenario de un sistema que trabajaba horas extras para de-sexualizar y des-politizar, para transformar todo en beneficio. Smith invirtió en una «es- trategia de fracaso», mediante la cual se negó a crear una obra terminada –un producto– para que no fuera prohibido o expropiado o capturado por la voraz langosta, símbolo de todos los explotadores”⁸⁸. Su negación a crear obras acabadas le valió la etiqueta de artista autodestructivo, de la que el cineasta era más que consciente:

⁸⁶ PARNES, Uzi, “Jack Smith. Legendary Filmmaker, Theatrical Genius, and Exotic Art Consultant”, 1999, p.5. Disponible en <<http://www.uziny.com/>> [Consulta 30/08/2016]

⁸⁷ SMITH, Jack en JORDAN, Mary, “Jack Smith and the Destruction of Atlantis”, op. cit., 01:18:39.

⁸⁸ VEREVIS, Constantine, “Moldy Art: The exotic world of Jack Smith”, *Studies in Documentary Film*, Vol. 4, Nº 2, 2010, p. 181.

“Mucha gente dice que quiero destruirme a mí mismo. Pero eso es lo que obtendrías si una gran cantidad de personas que sólo pueden comprender el capitalismo miraran mi comportamiento y la única conclusión a la que pudieran llegar es que yo estoy destruyéndome a mi mismo”⁸⁹.

Lo cierto es que Jack Smith tuvo éxito en su propósito, aunque eso afectó sobremanera a su reconocimiento posterior. Sin embargo, como aprecia Gary Morris en su artículo retrospectivo, “su personalidad teatral le aseguró un alcance mucho más amplio. Warhol se apropió del concepto de «superstar» y del falso estudio de Hollywood, y Susan Sontag hizo una famosa defensa de *Flaming Creatures*. Nan Goldin, Laurie Anderson, Robert Wilson, y John Waters están entre los que acreditan la singular visión de Smith como el inspirador de su propio arte”⁹⁰.



2.3.1. LAS MÚLTIPLES COMBINACIONES DE *NORMAL LOVE*

Normal Love, como ya hemos avanzado, es el film que Jack Smith rodó justo a continuación de *Flaming Creatures* y cuyo proceso de producción estuvo muy influido por todo el escándalo que rodeó a esta película. Parece ser que tras la expectación generada, *Normal Love* iba a ser una continuación de la fiesta, del tono e ideas desarrolladas en el film anterior. Con este propósito, y dado que ya contaban con admiradores y entusiastas dispuestos a financiar y ayudar en lo necesario, Smith decidió marchar al campo, en concreto a Connecticut, para rodar exteriores con película en color. Un verdadero lujo que no pudo permitirse en la primera cinta y que acercaría esta propuesta a su trabajo fotográfico. Así describe la importancia de este cambio la autora Isla Leaver-Yap:

⁸⁹ SMITH, Jack en JORDAN, Mary, “Jack Smith and the Destruction of Atlantis”, op. cit., 01:17:14.

⁹⁰ MORRIS, Gary, “Raging and Flaming: Jack Smith in Retrospect”, *Bright Lights Film Journal*, 1 de julio de 2000. <<http://brightlightsfilm.com/raging-flaming-jack-smith-retrospect/#.V7X3p64agpk>> [Consulta 30/08/2016]

“Mientras *Flaming Creatures* fue rodada en blanco y negro, el color exuberante de *Normal Love* indica un retorno a las cualidades vibrantes y pictóricas de las primeras fotografías cinematográficas de Smith, haciéndose eco de la estética empleada por el artista en sus primeras películas, *Buzzards Over Baghdad* y *Scotch Tape*. En *Normal Love*, presenta una serie de registros cromáticos que demarcan las distintas escenas. El significado del color, usado aquí como un principio ordenador y el elemento central del estado de ánimo impresionista de la película, es subrayado por la terminología que ha llegado póstumamente para describir estas aproximadamente siete secuencias”⁹¹.

Una afirmación que de entrada explica que, sin bien *Normal Love* no tenía una estructura clara, sí existía un concepto genérico sobre la división de secuencias en función del color, de la estética, lo que no implica una lógica o progresión narrativa. En realidad, el cineasta rehuía la posibilidad de una trama o narración predeterminada que le obligara a una lógica lineal en su trabajo en favor de la textura, el color y el tono. Pero no cabe entender este aspecto como una perspectiva frívola del arte cinematográfico. Muy al contrario, para Smith lo fundamental era la imagen fílmica por encima de tramas, ficciones y demás convenciones del cine comercial. Entre ellas, los diálogos y el sonido ambiente –del que prescinde también en *Normal Love*. Su preocupación está más relacionada con la especificidad del medio cine en confrontación con otras artes y con el uso que de él se está haciendo:

“[...] he tomado como punto de partida ese momento antes de la llegada del sonido. (El arte del cine mudo nunca fue perfeccionado y eso es lo yo he estado haciendo los últimos 20 años). La historia se representa pictóricamente y, basándose en la psicología, algo así como la lógica de los sueños se despliega”⁹².

Esta apreciación revela que Jack Smith tenía un concepto del cine mucho

⁹¹ LEAVER-YAP, Isla, “What Is *Normal Love*?”, *Walker Art Center*, 2015. <<http://www.walkerart.org/collections/publications/art-expanded/what-is-normal-love/>> [Consulta 18/08/2016]

⁹² SMITH, Jack en una carta a Heiner Ross incluida en HOBBERMAN, Jim y Edward Leffingwell (eds.), *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Nueva York-Londres, High Risk, 1997, pp. 149-150.

más meditado y no dejado a la improvisación, a la casualidad o al caos, como apuntaban algunos de sus críticos. Resulta interesante, no sólo la apreciación histórica sobre cómo la llegada del sonido detuvo la evolución del cine de las imágenes, justo cuando la cámara comenzaba a tener mayor independencia técnica y el medio estaba evolucionando hacia una identidad propia, sino también su noción “pictórica” de una narración basada en la “psicología”. Una apreciación que nos descubre un grado mayor de complejidad en la puesta en escena y en el cuidado por los detalles. Además, el paralelismo que establece con el mundo onírico como referente lo emparenta con cineastas como Maya Deren o Jean Cocteau.

Y ciertamente, las imágenes que nos han llegado de *Normal Love* no se sabe muy bien si pertenecen a un sueño o a una pesadilla. Sin embargo, es una obra que nos permite imaginar, rellenar espacios, y adentrarnos en el mundo dionisíaco, cáustico y de exotismo paródico que poblaba el sugerente universo visual de este cineasta. Un derroche de colorido con escenas sin diálogos que funcionan de manera independiente y casi inconexa. Y Hollywood está más presente que nunca: el cine de los monstruos de serie B con la momia, el hombre lobo, el vampiro, la mujer serpiente o la sirena desfilan por los fotogramas de la película, eso sí, reinterpretados por Jack Smith –propenso a los excesos– y en la piel de sus habituales –Mario Montez, Francis Francine, Beverly Grant, Tiny Tim e incluso una sucinta aparición de Andy Warhol. Los personajes circulan por el metraje como en un colorido sueño donde lo extraño es la norma. Un trabajo excepcional que, según Leaver-Yap, se “revela en la sensualidad por encima del sentido, sin ceñirse a una lógica narrativa o incluso a su propia conservación y posteridad. Y aunque las inflexiones exóticas, violentas, anhelantes y extranjeras de *Normal Love* son los pilares del cine de Hollywood de la época, en Smith estos símbolos fueron aprovechados como emblemas de una rareza interior, que margina lo corriente, tradicional y general, y prioriza lo anómalo y fantástico”⁹³.

Normal Love supone además toda una exaltación no tanto del desarrollo de un film como del proceso de creación como parte integrante de la obra. Es decir, la película no sólo como medio para conseguir algo sino también como experiencia, como actividad a considerar. Una idea que atenúa el valor de un resultado final frente a una estimable práctica. Sin embargo,

⁹³ LEAVER-YAP, Isla, “What Is *Normal Love*?”, loc. cit.

este planteamiento, unido a su negativa a concederle una forma definitiva a la película, le granjeó la incompreensión de aquellos que esperaban una continuación de *Flaming Creatures*, cuando es obvio que *Normal Love* no es una continuación sino una reacción a su secuestro. Y esa reacción se traduce en las múltiples versiones y montajes que tuvo este film, hasta inaugurar la modalidad de *Live Screenings* o, lo que es lo mismo, que parte del trabajo de su director continuaba durante la proyección.

Por un lado, *Normal Love* se convirtió en un instrumento para las necesidades que Jack Smith tuviera en sus performances, bien como contrapunto o acompañamiento. Pero, con el tiempo, la película adquirió la condición de trabajo mutable con la reinscripción constante de su autoría. El propio Smith advertía esta deriva:

“Desde *Flaming Creatures*, he estado envuelto en un método de trabajo que debería llamarse «PELÍCULA EN VIVO». Parte del trabajo continúa durante la proyección misma”⁹⁴.

Cuando Jack Smith se refiere a la «PELÍCULA EN VIVO» está hablando de la edición del film al tiempo que se proyecta:

“Su visión de un mundo ideal de constante cambio y placer sin duda representó su peculiar, tal vez único, hábito de reedición de algunos de sus trabajos mientras se estaban proyectando. Según el archivista/ restaurador Jerry Tartaglia, Smith desarrolló una técnica a la velocidad del rayo para retirar un carrete de recogida durante la proyección y sustituir secciones enteras antes de ser succionadas por otro carrete y por la pantalla de cine”⁹⁵.

Además de cambiar la secuencia, Smith repetía secciones dentro de la misma actuación –pensemos que en algunos pases de *Normal Love* había una performance en directo creando la sensación de una escena dentro de otra escena–, lo que unido a la repetición musical en vivo podía ofrecer la sensación de bucle, de efecto *looping*. Para el historiador P. Adams Sitney: “El objeto cinematográfico de Smith pierde la integridad absoluta y deviene

⁹⁴ SMITH, Jack en HOBBERMAN, Jim y Edward Leffingwell (eds.), *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, op. cit., pp. 149-150.

⁹⁵ MORRIS, Gary, “Raging and Flaming: Jack Smith in Retrospect”, loc. cit.

parte privilegiada de la obra dialéctica que es la performance⁹⁶, aunque es precisamente su intervencionismo en la edición el que aporta a todo el proceso la vivacidad que desata.

Sin embargo, todo el desarrollo de la edición continua es percibido como una forma de autodestrucción por autores como Jim Hoberman⁹⁷, cuando las múltiples vidas de *Normal Love* dan la impresión de ser más “una expresión de intervención creativa, mediación y flujo”⁹⁸. Todos estos conceptos son también profundamente derenianos. No obstante, Hoberman ofrece la clave para entender la praxis de Smith, al menos así lo traduce Leaver-Yap:

“La síntesis de Hoberman sobre la práctica del artista está claramente en concordancia con las necesidades materiales de *Normal Love*: «El artista se aseguró de que simplemente no sea posible tener a ‘Jack Smith’ sin Jack Smith»⁹⁹. En otras palabras, el cuerpo del cineasta y su película se convierten en inseparables a través del modo de proyección elegido por Smith para *Normal Love*, que se basó en su presencia para empalmar, editar, y alimentar la película”¹⁰⁰.

El propósito del cine inacabado de Jack Smith deriva hacia una conclusión atípica: que el cuerpo del cineasta y su película se convierten en inseparables. No existe uno sin el otro. Es la autoría llevada al extremo. Seguramente porque “por medio de un exceso de subjetividad, la estrategia de Smith era proporcionar la garantía de una objetividad –una especie de «verdad documental»– pero que paradójicamente era el de una etnografía personal. [...] la obra de su vida se convirtió en la búsqueda de una forma satisfactoria de contar (de recoger y mostrar) su propia existencia incierta”¹⁰¹.

⁹⁶ ADAMS SITNEY, P. en PARNES, Uzi, “Jack Smith. Legendary Filmmaker, Theatrical Genius, and Exotic Art Consultant”, op. cit., p. 5.

⁹⁷ HOBERMAN, Jim, “Jack Smith and his Secret Flix”, American Museum of the Moving Image, 1997, p. 34.

⁹⁸ LEAVER-YAP, Isla, “What Is *Normal Love*?”, loc. cit.

⁹⁹ HOBERMAN, Jim, “Jack in the Box”, Artforum International, 1 de septiembre de 2011, p. 95, en LEAVER-YAP, Isla, “What Is *Normal Love*?”, loc. cit.

¹⁰⁰ LEAVER-YAP, Isla, “What Is *Normal Love*?”, loc. cit.

¹⁰¹ VEREVIS, Constantine, “Moldy Art: The exotic world of Jack Smith”, op. cit., p. 181.

Normal Love fue restaurada en 1997 –ocho años después del fallecimiento de Jack Smith– por un colaborador habitual del controvertido artista, el también cineasta experimental Jerry Tartaglia. No sabemos si la decisión habría sido del agrado de su autor, que como hemos explicado se resistió cuanto pudo a darle una forma definitiva. Tampoco está claro que el orden y el tipo de montaje que se ha dispuesto, pese al respeto al director y sus pautas, ofrezcan la pieza cinematográfica tal y como el autor la habría concebido, que como ya hemos visto en ningún momento fue concretada, aunque gracias a esta iniciativa podemos rescatar instantes de aquella experiencia. Puede entenderse al verla¹⁰² que Jack Smith la usara como contrapunto en sus performances, como elemento para el diálogo artístico entre ambas disciplinas, y que su laxa disposición ofreciera múltiples combinaciones, ninguna de ellas necesariamente la óptima o definitiva.

Frente a un sistema que requiere de una obra terminada, con un orden establecido e inamovible que permita duplicarla y venderla al público, Jack Smith contraatacaba con el film volátil, el de las múltiples combinaciones con sus correspondientes e ilimitadas lecturas, revelando lo etéreo del medio cinematográfico y su permanente coqueteo con el tiempo, su cualidad mutable: ¿quién puede negarle al medio cinematográfico este atributo? Jack Smith, al editar la película al tiempo que la proyectaba, se convierte en parte y forma de la mediación en el proceso comunicativo cinematográfico –por no hablar de que todo en la exhibición giraba en torno a su persona y biografía–. De esa forma, su experiencia con el proyecto incompleto e indefinido resulta mucho más valiosa de lo que pueda aparentar a priori. Película y artista, obra y autor, se entremezclan y difuminan frente al receptor. Un público que puede hallar sugerencias y respuestas completamente distintas en cada proyección.

¹⁰² Una versión corta de *Normal Love* (57 min.) está disponible en Ubu a través de Vimeo: <http://www.ubu.com/film/smith-jack_normal.html> [Consulta 28/08/2016]



2.4. LA BÚSQUEDA POÉTICA DE PIER PAOLO PASOLINI.

En 1962, el director italiano Pier Paolo Pasolini y Orson Welles coinciden en un proyecto, el medimetroraje *La Ricotta*¹⁰³, una de las piezas que componen la película colectiva titulada *Ro.Go.Pa.G.* (1963) –en relación a las iniciales de los directores que participan en ella: Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini y Ugo Gregoretti–. En el film de Pasolini, Welles interpreta a un director que es al mismo tiempo su álgter ego y el del propio Pasolini. De este feliz encuentro surge una interesante pieza que se aleja de sus primeras propuestas fílmicas, *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962), más emparentadas con el neorrealismo al tiempo que evidencian un “desfase entre sus obras literarias y cinematográficas”¹⁰⁴. Para Alberto Moravia este desfase se atenúa por primera vez en *La Ricotta*:

“El episodio de Pasolini tiene la complejidad, el nerviosismo, la riqueza de tono y variedad de niveles de sus poemas; incluso se podría definir como un pequeño poema de imágenes cinematográficas.”¹⁰⁵

No podemos saber a ciencia cierta en qué medida Orson Welles pudo influir en el cambio de registro de Pasolini con esta película mucho más experimental, aunque no cuesta imaginar un intensa conversación entre ambos sobre teoría fílmica –Welles venía de reinterpretar completamente a Kafka con *El proceso* (1962) y ya llevaba años con *Don Quijote* a cuestas–, hablando de los límites del medio o de cómo trasladar lo poético, sus estructuras y dinámicas, al cine. Orson Welles había hecho todo un alegato hacia la relación entre el cine y la poesía unos años antes con motivo del estreno de su película *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958):

¹⁰³ Disponible íntegro en <<https://www.youtube.com/watch?v=pMNZLBBuZFY>> [Consulta 28/08/2016]

¹⁰⁴ GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, *Pier Paolo Pasolini: Los Apuntes como forma poética*, Santander, Shangrila-Textos Aparte, 2015, p. 10.

¹⁰⁵ MORAVIA, Alberto, “Un film a episodi. L’uomo medio sotto il bisturi”, *L’Espresso*, 3 marzo 1963.

“Una película nunca es realmente buena a menos que la cámara sea un ojo en la cabeza de un poeta. [...] Sin poetas, el vocabulario de la película sería demasiado limitado para resultar verdaderamente atractivo al público. [...] Si el cine nunca hubiera sido moldeado por la poesía, habría permanecido nada más que como una curiosidad mecánica, ocasionalmente a la vista como una ballena de peluche.”¹⁰⁶

Si hubo o no conversación sobre el futuro y la naturaleza del cine entre los dos célebres directores forma parte de la historiografía especulativa, pero es obvio que sus posturas eran bastante próximas y, a partir de aquel momento, la trayectoria de Pasolini daría un giro de 180 grados. Sus siguientes proyectos estarían más en la línea de la película ensayo, del esbozo cinematográfico-poético y de una modalidad que el director italiano descubrió por pura casualidad mientras rodaba un documental sobre la India: los *Appunti* (anotaciones o apuntes).

Tras rodar *La Ricotta*, su siguiente proyecto sería el film ensayo *La rabbia* (1963) al que seguiría la película encuesta *Comizi d'amore* (1964), ninguna de ellas cine de ficción y dudosos documentales. Una tendencia que mantendría a lo largo de los años 60 con títulos como *Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo* (1965), antecedente directo de sus películas *Appunti: Appunti per un film sull'India* (1968), *Appunti per un'Orestiade africana* (1970) y *Appunti per un romanzo dell'immondezza* (1970). Desde su encuentro con Welles, Pasolini utilizó el medio cinematográfico de forma mucho más experimental, como hacía con su propia poesía, dando lugar a una modalidad de film como anotaciones previas a un «posible» proyecto de ficción, entendiendo «posible» como un propósito viable o no. Pero vayamos por partes puesto que de una evolución se trata.

Puede que el formato «Apuntes» se concretara en *Appunti per un film sull'India*, pero el germen puede datarse mucho antes en su filmografía: *La rabbia*. Dirigido a medias con el periodista y dibujante Giovannino Guareschi, con el propósito de dar dos puntos de vista diametralmente opuestos sobre un mismo tema, este film ha sido etiquetado desde siempre como un documental pero sus resultados van mucho más allá, al menos la parte que

¹⁰⁶ WELLES, Orson, “Ribbon of Dreams”, *International Film Annual*, 1958. <<http://www.wellesnet.com/orson-welles-on-wide-screen-processes/>> [Consulta 15/08/2016]

corresponde a Pasolini, una original película ensayo con narración en off en la que el director analiza los conflictos sociales del mundo contemporáneo. Para tal fin, utiliza material ajeno, pues se trata de un proyecto de compilación en el que Pasolini se sirve de la Moviola como único instrumento –si excluimos las voces en off– para profundizar en las Revoluciones cubana y húngara, los conflictos de clase y la muerte de Marilyn Monroe, entre otros temas. Pese a que Pasolini no descubre el film-ensayo, sí que podríamos decir que irrumpe en el género con una modalidad que mezcla lo ideológico y lo poético –un aspecto en el que desde luego es una película precursora, y no será la última. “*La rabbia* es matriz, campo de experimentación, y también algo que abandonar”¹⁰⁷.

En su siguiente proyecto, *Comizi d’amore* (1964), Pasolini tampoco regresa a la ficción y propone una especie de película encuesta sobre el sexo que pretendía dividir en dos partes –opiniones del pueblo y opiniones de los expertos en la materia– pero que acabó dejando en una sola y reduciendo la otra parte –los expertos– a la mínima expresión, seguramente contagiado por la vivacidad de la propuesta y los entrevistados. Se trata de un film valioso y en el que, como escribe González García, “está sucediendo algo quizás inesperado para el propio Pasolini: se trata de la importancia creciente de su propia presencia física, en cuerpo y voz, en la película”¹⁰⁸. Un descubrimiento para Pasolini que extenderá a sus *Appunti* y alguno de sus futuros films de ficción. Pasolini, como Welles y Deren, también se convierte en parte de las imágenes que crea como director –autorreferente–, pero aquí y en sus *Appunti* es el propio cineasta quien habla y se muestra en las imágenes, sin disfraz –tan sólo el poético e ideológico. Lo que podríamos entender por su «yo poético».

Antes de imbuirse en el rodaje de *El evangelio según San Mateo (Il vangelo secondo Matteo*, 1964), Pasolini aún tuvo tiempo de probar un nuevo formato experimental en *Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo*, “un trabajo de localizaciones guiado por la idea de cómo debería ser la película de ficción resultante”¹⁰⁹. *Sopralluoghi* se elaboró a partir del material que había rodado Pasolini para documentarse, sin intención de

¹⁰⁷ GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, *Pier Paolo Pasolini: Los Apuntes como forma poética*, op. cit., p. 47.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁹ GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, *Pier Paolo Pasolini: Los Apuntes como forma poética*, op. cit., p. 68.

editarlos con posterioridad. Sin embargo, un inesperado encargo del productor¹¹⁰ se resolvió en este interesante hallazgo. El crítico Edoardo Bruno destacaba en su día sobre este film:

“[...] la novedad estilística de *Sopralluoghi* consiste justo en este saber utilizar las técnicas del *cinema vérité* –la entrevista, la sorpresa, la improvisación– reinsertándolas en el más vasto arco de un tejido narrativo acabado en la dimensión de un ensayo histórico, modernamente vivo, extraordinariamente eficaz”¹¹¹

Pero además de un «ensayo histórico», como bien dice el crítico, ya que se trata de un viaje al pasado desde el presente –algo que también se dará en los *Appunti*–, *Sopralluoghi in Palestina* tiene una estructura narrativa basada en la búsqueda, desde un planteamiento inicial sobre una conjetura que se irá desgranando hasta una conclusión. Esta estructura es el precedente más directo a sus films anotaciones, sólo que en *Sopralluoghi*, al darse a posteriori, la ausencia de intención inicial limita el resultado.

Como vemos, en las tres películas consecutivas Pasolini perfila un género más experimental que lo acerca a su lado literario, a suprimir ese desfase que observaba el director italiano entre sus obras. Y lo hace del lado del ensayo-fílmico ideológico, histórico, autorreferente y, sobre todo, poético. Y eso sin haber llegado aún a su modelo de *Appunti* que romperá esa barrera.

Su primera experiencia deliberada, con todo el bagaje que hemos visto, surge gracias a un encargo de la televisión italiana de hacer un documental sobre la India. Pasolini acepta pero deja claro que él no sabe hacer documentales ni le interesa, que su película será como *Sopralluoghi in Palestina*, un film sobre localizaciones para una película que piensa hacer sobre la India. Él la denomina «film da farsi» –que significa «película por hacerse»– y mezclará ficción con imágenes documentales para narrar una historia sobre el folclore hindú. El resultado será *Appunti per un film sull'India* (1968), en el que utilizará muchos de los planteamientos previamente analizados:

¹¹⁰ Alfredo Bini le pidió a Pasolini que editara las imágenes grabadas en Palestina para convencer a los inversores sobre la necesidad de rodar *El evangelio según San Mateo*.

¹¹¹ BRUNO, Edoardo, “Del cinema di tendenza”, *Filmcritica*, N°158, junio 1965, pp. 330-331, en GONZÁLEZ GARCÍA, op. cit., p. 59.

la entrevista, las reflexiones en su propia voz, el presente en busca del pasado, la crónica de una búsqueda... Todo ello en un formato nuevo, más abierto y sin atarse a un género, y dejando en el aire la posibilidad de una futura película –que nunca llegaría a realizarse.

La sensación general que ofrece la cinta es, precisamente, el de unas anotaciones con una clara implicación e interés en la hipótesis que plantea y que trata de resolver en esta pseudo-documentación previa a la película jamás rodada, pero en un tono contingente y eventual, nunca cerrado.

Tras *Appunti per un film sull'India*, y estimulado por los hallazgos, Pasolini se dispuso a continuar sus anotaciones en formato visual para posibles películas con *Apuntes para una Orestíada africana* (1970), film que a continuación analizaré más detenidamente por ser la más perfecta de sus *Appunti* y representativa de su propósito. Desgraciadamente, dada la pobre acogida que tuvieron ambas películas, Pasolini no pudo llevar mucho más allá su experimentación, dejando inacabada su tercera tentativa: *Appunti per un romanzo sull'immondezza* (1970), donde proyectaba una película sobre la basura.

En cualquier caso, lo que es cierto es que si en 1962, cuando se disponía a rodar *La Ricotta*, "Pasolini reconoce un cierto desfase entre sus obras literarias y cinematográficas, a finales de los años sesenta está elaborando un modelo de «non finito» que las acerca"¹¹². Y es que el cineasta ya había desarrollado el estilo «non finito» en sus libros *Alí de los ojos azules* –con escritos que abarcan 15 años de su labor literaria, de 1950 a 1965– y *La divina mimesis* – que comenzó en 1963 y no se publicaría hasta 1975, tras su muerte. Todas ellas repletas de textos y poemas inacabados, esbozados o deliberadamente abiertos. Y es que la forma literaria que más tiende hacia lo inacabado, sin duda, es la poesía, y Pasolini trató de acercar este género al cine, logrando de camino hallazgos sorprendentes.

Pero en la meta de Pasolini estaba el público. Como Orson Welles, el director italiano busca una audiencia popular, no para lograr la fama o la posteridad, sino como fin último de toda creación poética: ser completada por el destinatario y, de esa forma, pertenecerle. González García presta atención a este aspecto:

¹¹² GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, *Pier Paolo Pasolini: Los Apuntes como forma poética*, op. cit., p. 10.

“Los apuntes cinematográficos realizados (*Appunti per un film sull’India* y *Apuntes para una Orestíada africana*) están elaborados como obras a la vez acabadas y como obras que se refieren a algo por hacer. Requieren del destinatario un tipo de colaboración intensa, porque en ellos se produce una fuerte tensión entre dos sistemas de signos distintos: palabras e imágenes.”¹¹³

Y es que la tensión creativa en estas películas se da entre signos: la palabra, representada en la voz del autor y referida a lo narrativo, y las imágenes, tomadas de la realidad. Ambas buscan combinarse y obtener con ello una tercera vía: la ansiada poesía fílmica. Esta forma de apuntes, como habíamos avanzado, recuperan un «yo poético», con la voz y la presencia física, el poeta en primera persona, y lo confronta con la realidad. Un modelo que lo emparenta con el desarrollado por Maya Deren pero que difiere en un aspecto muy importante: a Deren la realidad como tal no le interesa, sólo la realidad que la cámara es capaz de crear –junto con la imaginación–, mientras que Pasolini se enfrenta a la realidad histórica del presente, incluso con una mirada al pasado. Y lo hace buscando también una acción en el destinatario como lo haría la poesía, que equipara la libertad del autor y la del espectador en un proceso que “se manifiesta como tal a través de la fórmula de un «film da farsi», que incide sobre lo inconcluso, sobre lo efímero a pesar de su acabamiento interno y que reenvía a las constantes de la obra poética”¹¹⁴.



2.4.1. LA COARTADA DE APUNTES PARA UNA ORESTÍADA AFRICANA

Esta vez sin esperar el encargo de nadie, Pasolini viajó a África con la expresa intención de rodar unos “Apuntes” para una adaptación de la *Orestíada* de Esquilo. Parece lógico, después de dirigir las otras dos tragedias

¹¹³ GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, *Pier Paolo Pasolini: Los Apuntes como forma poética*, op. cit., p. 17.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 146.

míticas del teatro griego, *Edipo Rey* (1967) y *Medea* (1969), que el cineasta italiano quisiera completar la trilogía. Pero su propuesta iba a ser aún menos convencional que en los casos anteriores: la rodaría en África, con protagonistas africanos no profesionales –algo, por otro lado, habitual en su cine– y estaría ambientada en la época actual. Para Pasolini, la “*Orestíada* sintetiza la historia de África de estos últimos cien años: es decir, el paso casi brusco y divino de un estado salvaje a un estado civil democrático”¹¹⁵. Con esta intención, y cargado con una cámara de 16mm, Pasolini recorrerá Tanzania y Uganda en busca de localizaciones y rostros para su film. El resultado de todo este material grabado, más algunas imágenes de archivo, conformarán la película *Apuntes para una Orestíada africana* (1970), lo más cerca que nunca estuvo Pasolini de rodar la obra de Esquilo.

La primera imagen de este film no es otra cosa que un reflejo, pero a diferencia del dualismo no dualista de Maya Deren, tan sólo vemos la imagen proyectada del director y su voz en off que nos introduce:

“Me estoy viendo con la cámara en el escaparate de un comercio de una ciudad africana. Evidentemente he venido a rodar. ¿Pero a rodar qué? No un documental ni una película, he venido a rodar unos apuntes para una película sobre la *Orestíada* de Esquilo, ambientada en el África actual, en el África moderna”¹¹⁶.

El propio Pasolini nos aclara que *Apuntes para una Orestíada africana* no es ni una película ni un documental, sólo anotaciones para un film que piensa hacer. Sin embargo, el cineasta elige para iniciar este viaje su reflejo en un escaparate cualquiera de una ciudad africana moderna, una sutil advertencia sobre la naturaleza subjetiva de lo que vamos a ver. Según Sarah Nooter, “Pasolini sabe mejor que nadie que su propia visión de África va a ser inevitablemente filtrada a través de una lente de distorsión que no se puede eliminar”¹¹⁷.

¹¹⁵ ROHDIE, Sam, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, Suffolk, British Film Institute, 1995, p. 87.

¹¹⁶ PASOLINI, Pier Paolo en PASOLINI, Pier Paolo, “Appunti per un’Orestíada africana”, [Video], 1970, 00:01:02. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=MAwavKCTahQ>> [Consulta 30/08/2016]

¹¹⁷ NOOTER, Sarah, “The Loss of Telos: Pasolini, Fugard and the Oresteia”, *Deep Classics: Rethinking Classical Reception*, Shane Butler (ed.), Nueva York-Londres, Bloomsbury Publishing, 2016, p. 147.

Ese reflejo distorsionado evidencia que el cineasta es consciente de que el proyecto parte de una visión personal e idílica y se dispone a confrontarlo con la realidad y las consecuentes frustraciones que eso puede suponer. Se trata de nuevo de la crónica de una búsqueda basada en una hipótesis que tendrá que confrontar:

“La novedad está en que ahora la búsqueda no enfrenta al poeta con la realidad que encuentra en el viaje directamente, solo con la defensa de su bagaje cultural e ideológico, sino que se realiza a través de una disculpa muy concreta: se trata de una investigación para una película que debería hacerse, y es el argumento de esa película el filtro a través del que mirar esa realidad, el medio para enfrentarse con ella, condensando en él ese bagaje cultural e ideológico del que el poeta dispone”¹¹⁸.

El argumento de la película, el texto de Esquilo, como él mismo con su bagaje cultural e ideológico, no es más que otro filtro con el que mirar la realidad. Porque a Pasolini “no le interesa confrontar el texto con el lenguaje cinematográfico, sino con la realidad”¹¹⁹. Así tenemos tres elementos sobre los que, de entrada, se estructura *Apuntes para una Orestíada africana*: el contexto de la África moderna (de finales de los años 60), el propósito –la obra de Esquilo– y la mirada subjetiva –ideología y bagaje cultural del director. Sin embargo, en algún punto del rodaje, Pasolini debió volverse pesimista con el proyecto o entendió que no podía ser tan subjetivo porque hábilmente incorpora al film un cuarto elemento: la opinión de los expertos. Un recurso que no es nuevo en Pasolini, ya quiso utilizarlo en *Comizi d’amore*, y que aquí viene representado por un grupo de estudiantes africanos en Roma. Un subterfugio que puede parecer algo didáctico y sin relevancia pero que oculta una jugada enormemente inteligente por parte del director.

Al parecer, a su vuelta a Italia, Pasolini decide mostrar el material grabado –posibles localizaciones y un casting improvisado entre los rostros anónimos que filma a su paso–, acompañado de toda una serie de reflexio-

¹¹⁸ GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, *Pier Paolo Pasolini: Los Apuntes como forma poética*, op. cit., p. 72.

¹¹⁹ ARAÚJO, Celeste, “Appunti per un ‘Orestide africana”, *Blogs&Docs*, 01/02/2009. <<http://www.blogsandocs.com/?p=331>> [Consulta 16/08/2016]

nes sobre cómo debería ser la película, a un nutrido grupo de estudiantes universitarios procedentes de África pero afincados en Italia. ¿La finalidad? Que sus voces otorguen “viabilidad” al proyecto o no. Todo este ejercicio y sus respuestas también forman parte de este film de apuntes.

De entrada, y a un nivel formal, Pasolini invierte el proceso origen-destino, emisor-receptor, autor-espectador para nutrir esa obra naciente, a través de las opiniones de un público tan poco objetivo con la materia como lo pueda ser él mismo. El director italiano consigue evidenciar con este experimento fílmico la calle de doble dirección que ofrece este formato cinematográfico. El autor en su papel de emisor propone el objeto fílmico convenientemente incompleto, dejando los pertinentes «espacios en blanco» que un espectador subjetivo –podría querer decir que todos los son– debe rellenar, para después incorporar a éste en el proceso interrogándole sobre la percepción y personal interpretación del objeto en cuestión. De esta forma, el proceso no sólo se vuelve más enriquecedor sino que podría determinar de forma decisiva el objeto final, en caso de que este hubiera existido. Y si no, siempre queda el proceso en sí, que a la vista de los resultados se acerca bastante a las reivindicaciones sociales, políticas o artísticas que el autor pretende, y que permiten al espectador externo –aquel que no es preguntado– completar ese espacio que deja la película inacabada, la *Orestíada africana*. Así, Pasolini no sólo invierte el proceso sino que puede que el resultado sea más exitoso que la propia película que proyectaba.

Esta propuesta cuestiona la unidireccionalidad del proceso cinematográfico, abriendo un nuevo camino gracias a liberarse del yugo de lo concluso en el cine en favor de los films apuntes que se abren sin dificultad a la retroalimentación y a cuestionar las posiciones inamovibles del emisor y el receptor en el proceso cinematográfico –cuando el origen puede ser destino y el destino, origen. Sólo por esto, ya valdría la pena el ejercicio y su incorporación a la película. Pero el propósito de Pasolini va más allá. En realidad, parece que todo ha sido perfectamente planificado para llegar a una conclusión mucho más lúcida. Filippo Carlà apunta en ese sentido cuando escribe que:

“En general, los estudiantes africanos parecen poco convencidos por el proyecto de Pasolini, pero sus entrevistas se insertan en la película de todos modos, tal vez por el pesimismo que Pasolini había desarrollado sobre la pro-

babilidad de una verdadera democracia africana, más que como una pretensión del derecho del intelectual a elaborar interpretaciones y teorías”¹²⁰.

Efectivamente, resulta más que sospechosa la susceptibilidad de los estudiantes y su inclusión en este proyecto. Pero la clave sobre este asunto la ofrece Celeste Araújo en un excelente artículo sobre la película al observar que:

“Los estudiantes cuestionan el planteamiento de Pasolini, tanto porque el cineasta ve África como un todo unitario y no como un continente de múltiples culturas, como por el hecho de usar un texto europeo para hablar de la historia de África. De esta manera el filme parece afirmar que la única posibilidad de filmar una adaptación de la *Orestíada* de Esquilo ambientada en el África poscolonial pasa por integrar la crítica de su propósito. De ahí que la verdadera *Orestíada Africana* de Pasolini sean estos apuntes fílmicos más que el filme a que se refieren estas notas, un filme imaginado que nunca se llegó a realizar”¹²¹.

En el propósito de este film y su posterior renuncia no hay tanto de película boceto o preparación como la nítida evidencia de ser un film irrealizable, sólo concebible de esta forma: como propuesta o anhelo sujeto a enormes contradicciones. De nuevo, como en Welles, hay algo de película en el Limbo de los films soñados. Eso sí, sueños (propósitos) susceptibles de crítica o contradicción. Ofreciendo a los estudiantes africanos residentes en Roma este material inconexo y algo absurdo, obtiene en su confrontación la respuesta que en el fondo busca: la imposibilidad de rodarla como él la concibe. Los estudiantes (receptores en el interior de la película) no le ayudan a crearla, más bien a deconstruirla. De esa forma, la no-película queda en el Limbo. Pasolini nos ofrece el método para hacer una película que no puede hacerse: un ensayo fílmico que no elude la crítica frontal al proyecto y con ella la justificación de su existencia o extinción.

¹²⁰ CARLÀ, Filippo: “Pasolini, Aristotle and Freud: Filmed drama between psychoanalysis and ‘Neoclassicism’”, *Hellas On Screen, Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Vol. 45, Irene Berti y Marta García Morcillo (eds), Stuggart, HABES, 2008, cita 65, p. 99.

¹²¹ ARAÚJO, Celeste, “Appunti per un ‘Orestiade africana’”, loc. cit.

Los estudiantes legitiman no sólo la ausencia de la película soñada (*Orestíada africana*) sino también la presencia de la propia *Anotaciones para una Orestíada africana*, que en sí misma es todo un logro. Dentro de este film está la razón por la que no puede ser acometido de otra forma. La única opción para esta película es proyectarla como un reflejo –Pasolini mirando un escaparate que es el África moderna– y confrontarla con la realidad, no sólo la auténtica África, también sus voces: los estudiantes, improvisadas autoridades en la materia, que deciden la viabilidad o no de ese reflejo de Pasolini. Un interesante ejercicio que por sí sólo ya justificaría este nuevo formato hallado, los *Appunti*.

Al final de la cinta, la voz de Pasolini dice: “no hay conclusión definitiva, queda en suspenso”¹²², lo que según Carlà “subraya la ausencia de una conclusión, pero la sitúa en una perspectiva «pedagógica», sugiriendo que para Pasolini las preguntas eran más importantes que las respuestas. Creo que en el parecer pesimista de Pasolini las preguntas son más importantes que las respuestas simplemente porque no deja respuestas”¹²³. De esa forma, carece de importancia si la película está realmente sin terminar o si Pasolini había estado planeando una forma abierta, una especie de «non finito», desde el primer momento. ¿O puede que debamos buscar en otra parte la respuesta? Quizá en otro film del propio Pasolini:

“En el final de su película inmediatamente posterior a ésta –*El Decamerón* (1971)–, el Giotto, o un discípulo adelantado de él, interpretado por el propio Pasolini, mira a cámara y pregunta: «¿Para qué realizar una obra cuando es tan bello soñarla solamente?» Quizá allí esté la respuesta que puede explicar el porqué no realizó nunca el proyecto que disparó este film. Porque ya lo había soñado y ese sueño se llama *La Orestíada Africana*”¹²⁴.

¹²² PASOLINI, Pier Paolo en PASOLINI, Pier Paolo, “Appunti per un’Orestíada africana”, op. cit., 01:09:00.

¹²³ CARLÀ, Filippo: “Pasolini, Aristotle and Freud: Filmed drama between psychoanalysis and ‘Neoclassicism’”, op. cit., cita 59, p. 99.

¹²⁴ TOIBERO, Emilio, “Lo viejo y lo nuevo”, 06/06/2014. <<http://emiliotoibero.blogspot.com.es/2014/06/la-orestiada-africana-de-p-p-pasolini.html>> [Consulta 16/08/2016]



2.5. EL NIHILISMO ACTIVO DE ABBAS KIAROSTAMI

Con motivo del centenario del medio cinematográfico, el director iraní Abbas Kiarostami escribió un texto titulado precisamente “An Unfinished Cinema” (Un cine inacabado), que haría público en el Odéon Cinema de Paris en 1995. En este texto, Kiarostami expresa un deseo, una creencia pero también lo que él siente como una necesidad:

“Creo en un tipo de cine que da mayores posibilidades y tiempo a su audiencia. Un cine medio creado, un cine sin terminar que alcanza la terminación a través del espíritu creativo de la audiencia, por lo que resulta en cientos de películas. Pertenece a los miembros de esa audiencia y corresponde a su mundo”¹²⁵.

Kiarostami pone el acento en el papel activo de la audiencia como responsable última de “terminar” la película y la multiplicidad de lecturas que este cine podría ofrecer. Se trata de apelar al público como ente creativo. Una “audiencia” a la que hay que respetar “como un elemento inteligente y constructivo”¹²⁶, no “como el dueño absoluto”¹²⁷. Kiarostami matiza así su perspectiva, al considerar al público como individuos –“cada miembro de la audiencia”– y no como masa homogénea que se apropia del medio, en claro reproche al cine comercial que para él tiene una evidente debilidad:

“Las historias sin fallos que funcionan perfectamente tienen un defecto importante: trabajan demasiado bien para permitir que el público intervenga. [...] sin embargo, una historia también requiere huecos, espacios vacíos, como en un crucigrama, huecos que corresponde a la audiencia

¹²⁵ KIAROSTAMI, Abbas, “An Unfinished Cinema”, Paris, 1995. <http://www.dvdbeaver.com/film/articles/an_unfinished_cinema.htm> [Consulta 21/08/2016]

¹²⁶ *Ibíd.*

¹²⁷ *Ibíd.*

llenar”¹²⁸.

El cine narrativo convencional instaurado impide a la audiencia tener un papel más activo en el proceso cinematográfico. En este sentido, Abbas Kiarostami utiliza la idea del cine inacabado de una forma tan reivindicativa como el resto de autores previamente analizados, incluso con un carácter de denuncia más evidente contra el adocenamiento del público y su conversión en masa inarticulada y no-pensante. Y concluye su texto de 1995 con un anhelo:

“Durante cien años el cine ha pertenecido al cineasta. Esperemos que ahora haya llegado el momento de que impliquemos a la audiencia en su segundo siglo”¹²⁹.

Una tarea que parece dirigida a todos los cineastas por responsabilidad no sólo con la audiencia sino también con el medio. De cualquier otra forma, nos enfrentamos a 100 años más de un cine estancado en un modelo narrativo heredado que no busca ni intenta explorar su propia naturaleza. Y es que el cine de Abbas Kiarostami es narrativo –esto es, cuenta historias– pero demuestra que en su narratividad el cine también posee sus especificidades. Y éstas no tienen tanto que ver con lo que efectivamente se ve en la pantalla sino con aquello que no se evidencia a la mirada del espectador.

Desde sus inicios, el cine de Abbas Kiarostami ha recibido todo tipo de adjetivos: minimalista, contemplativo, redundante, tedioso... hasta ser etiquetado por muchos como la representación de un cine de autor elitista sólo apto para paladares adiestrados en exotismos y arideces, cuando lo cierto es que estas valoraciones parten de un claro prejuicio hacia una propuesta cinematográfica que rompe ciertos esquemas preestablecidos para la supervivencia de determinado tipo de cine: el que incluye al espectador en el proceso.

Puede que estas películas, en algún momento de su filmografía, hayan adquirido un aspecto minimalista –*Shirin* (2008), en la que más adelante profundizaremos, es el caso más extremo–; o que en su afán por construir realidades más allá de la pantalla haya abusado del plano general (o paisajístico); e incluso repita estructuras dentro de una misma película en pos

¹²⁸ KIAROSTAMI, Abbas, “An Unfinished Cinema”, loc. cit.

¹²⁹ *Ibid.*

de una redundancia intencionada. Sin embargo, todas ellas son legítimas estrategias para despertar a un espectador pasivo, acostumbrado a un cine que le conduce paso a paso a través del relato y no le permite ni establecer sus propias conclusiones.

Para empezar, Kiarostami rompe con el carácter centrípeto de la imagen cinematográfica –que prioriza el centro a los márgenes–, una característica que los films heredaron de la pintura, a favor de una cualidad centrífuga –que se aleja de ese centro o tiende a alejarse–. En los films de Abbas Kiarostami, el «cuadro» no contiene toda la información sobre la historia que se narra. Muy al contrario, el director deja fuera del encuadre elementos clave a los que la imagen remite. Y no sólo se trata de objetos o escenarios esenciales en la configuración del relato, también personajes –a quienes escuchamos pero nunca vemos–, exigiendo al espectador que imagine su aspecto y presencia –son algunas de sus «presencias ausentes». Para Ángel Quintana esta estrategia demuestra el carácter centrífugo del cine de Kiarostami:

“Kiarostami deja de mostrarnos numerosos personajes claves para la comprensión del relato [...] para construir el universo de las imágenes a partir de las marcas de lo visible, forzando la actividad mental del espectador”¹³⁰.

Ese escatimar, esa retirada de elementos esenciales en la narración demanda, es más, exige del espectador que esté dispuesto a acabar la película, a convertirse en cómplice y co-creador de la misma. Para tal fin, Kiarostami establece “un continuo juego entre lo visible y lo invisible en el que el propio espectador debe completar la composición de la imagen”¹³¹. El propio director explica así esta particular característica de su trabajo:

“En el cine lo habitual es mostrar algo, pero mi objetivo es más bien ver hasta dónde podemos llegar en el cine sin tener que realmente mostrar las cosas, hasta dónde podemos apelar a la imaginación del espectador. Deberíamos ser capaces de imaginar lo que sucede más allá de lo que

¹³⁰ QUINTANA, Ángel, *Fábulas de lo visible, El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003, p. 61.

¹³¹ PÉREZ-CARASA, Luz, “Aprendiendo a mirar. Una reflexión sobre *Ten* de Abbas Kiarostami”, *Frame*, N°6, Febrero 2010, p. 9.

físicamente se muestra, puesto que de hecho lo que puede mostrar no es sino un ángulo de la realidad”¹³².

Ante la imposibilidad de mostrar todo lo que la realidad es o representa, el cineasta tiene la obligación de “apelar a la imaginación del espectador”. Hacer que éste construya sus propias realidades personales y subjetivas a partir de los fragmentos de realidad que un film ofrece. “Porque la imagen por la cual, cada vez, cada uno abre un mundo y se precede a sí mismo en él, esa imagen no viene dada [...]: hay que hacerla, cortarla y montarla”¹³³, así define el filósofo Jean-Luc Nancy la noción de «evidencia», ese momento en el que nuestra imaginación construye imágenes a partir del juego entre lo visible y lo invisible, lo que conoce y lo que no.

Más de uno podría argumentar que todo cine apela a la imaginación del espectador y que éste puede construir realidades a partir de sus imágenes. Sin embargo, el matiz es que el cine inacabado de Kiarostami obliga a esta circunstancia como un fin en sí mismo, apela a nuestra responsabilidad como copartícipes y co-creadores en la construcción de un relato fílmico. Un aspecto que en el cine convencional sólo sucede de manera indirecta y no premeditada –muy al contrario, se trata de discursos muy cerrados que marginan deliberadamente el papel del espectador.

Alberto Elena, estudioso del llamado cine periférico y gran entendedor del trabajo de Abbas Kiarostami, del que ha publicado numerosos artículos y libros, argumenta que este posicionamiento del director iraní al obligar al espectador a participar en su obra y definir ésta como incompleta tiene otras implicaciones: a saber, “acercarse al misterio inaprehensible de la poesía”¹³⁴. Kiarostami antes que cineasta fue fotógrafo y poeta, y no cuesta encontrar parte de esa formación en sus planteamientos cinematográficos. “Si se quisiera explicar a Kiarostami con una sola idea, no erraríamos demasiado diciendo que durante toda su carrera ha estado ensayando un equivalente cinematográfico de la poesía modernista iraní”¹³⁵. De nuevo,

¹³² KIAROSTAMI, Abbas en “One of Your Scenes is Missing”, Entrevistado por Peter Lennon, *The Guardian*, 15 de septiembre de 2000, en PÉREZ-CARASA, Luz, “Aprendiendo a mirar. Una reflexión sobre *Ten* de Abbas Kiarostami”, op. cit., p. 9.

¹³³ NANCY, Jean-Luc, *La evidencia del filme: Abbas Kiarostami*, op. cit., p. 52.

¹³⁴ ELENA, Alberto: “Reeducar la mirada: El cine de Abbas Kiarostami”, *Abbas Kiarostami*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 5.

¹³⁵ CHESHIRE, Godfrey: “How to read Kiarostami”, p.11, en ELENA, Alberto: “Reeducar la mirada: El cine de Abbas Kiarostami”, op. cit., p. 8.

una vez más –tras el ejemplo de Maya Deren y Pier Paolo Pasolini– comprobamos cómo el intento de establecer una correspondencia entre el film y la poesía se traduce en cine inacabado; por la necesaria apertura que requiere el género poético y por la experimentación e implicación del posible receptor que le son inherentes.

Elena acierta al no reducir toda la argumentación a la dialéctica entre disciplinas dispares –la poética y la cinematográfica– y ampliar el origen del cine inacabado de Kiarostami a otras influencias. De hecho, el teórico español encuentra una “impronta nietzscheana en su riguroso y perseverante cuestionamiento de toda verdad absoluta, así como en su firme apelación a la sustitución de viejos valores por otros nuevos por medio del arte”¹³⁶. Una idea que circula a través de la obra de este cineasta que permite a la incertidumbre colarse en sus imágenes, sin ofrecer nunca el relato de una realidad tajante. En todo esto ayuda también el desconcierto que suele incorporar Kiarostami a sus films al revelar los artificios cinematográficos, la presencia de la cámara o el equipo de rodaje que sorprende a un espectador que cree en las imágenes que está viendo, hasta que el director revela aspectos que lo descolocan, tales como actores hablando de las localizaciones del film o imágenes del rodaje que ayudan a restar veracidad a todo lo anteriormente expuesto. Esta técnica cuestiona la realidad a través del medio cinematográfico en términos absolutos y relativiza el alcance de su objetividad. De nuevo, como sucede con los «cineastas inacabados» previamente estudiados, hay un decidido interés en explorar la línea efectiva entre la ficción y la realidad.

A Alberto Elena tampoco se le escapa lo cerca que está la obra de Abbas Kiarostami al «pensamiento débil» de Gianni Vattimo y, por tanto, a la llamada posmodernidad. Y es que en el cine de Kiarostami hay una enorme carga de relatividad –las verdades son temporales, nunca absolutas–, no existe un discurso unívoco –abraza la multiplicidad de significados–, y es el espectador el que elige el camino –entre infinitos, puesto que no hay imposición:

“Kiarostami nos invita al baile de máscaras nietzscheano
en el que las verdades y las realidades e incluso el propio

¹³⁶ ELENA, Alberto: *Abbas Kiarostami*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 274, en PÉREZ-CARASA, Luz, “Aprendiendo a mirar. Una reflexión sobre *Ten* de Abbas Kiarostami”, op. cit., p. 11.

discurso cinematográfico quedan desenmascarados y en el que se requiere de la creatividad e imaginación del espectador activo. Podemos hablar de nihilismo en tanto que la concepción unívoca de la realidad queda desmantelada, pero éste será, al igual que lo es para Vattimo, un nihilismo activo en el que el espectador, y el humano demasiado humano, tendrán que involucrarse en la creación de estos mundos posibles”¹³⁷.

En un estudio reciente de la Universidad de Teherán, a propósito del concepto de cine inacabado de Kiarostami en el contexto de la posmodernidad, sus autores, Mohammad Jafar Yousefian Kenari y Mostafa Mokhtabad, tratan de establecer unas características inherentes a este peculiar tipo de films:

- La primera de ellas es el estilo auto-reflexivo, esto es, que el cine inacabado es una forma de arte que establece entre sus imágenes una relación dialéctica. Los autores se apoyan en las afirmaciones de Stephen Bransford de “que las películas de Kiarostami no contienen referencias a la obra de otros directores, pero incluyen un gran número de referencias a su propia obra”¹³⁸. Una película suya puede reflexionar, desmitificar, contradecir o ratificar un film suyo anterior.
- La segunda característica son las perspectivas diagramaticas. En realidad, se trata de un aspecto formal en sus películas basado en las figuras geométricas: “«diagramas» literales inscritos en el paisaje, como la famosa ruta zigzagueante en la Trilogía Koker¹³⁹, que indican la «geometría de las fuerzas de la vida y del

¹³⁷ PÉREZ-CARASA, Luz, “Aprendiendo a mirar. Una reflexión sobre *Ten* de Abbas Kiarostami”, op. cit., p. 12.

¹³⁸ BRANSFORD, Stephen, “Days in the Country: Representations of Rural Space and Place in Abbas Kiarostami’s *Life and Nothing More*, *Through the Olive Trees* and *The Wind Will Carry Us*”, *Senses of Cinema*, Diciembre 2003. <http://sensesofcinema.com/2003/abbas-kiarostami/kiarostami_rural_space_and_place/> [Consulta 22/08/2016] Citado en KENARI, Mohammad Jafar Yousefian y Mostafa Mokhtabad, “Kiarostami’s Unfinished Cinema and its Postmodern Reflections”, *The International Journal of Humanities*, Vol. 17.2, 2010, p. 27.

¹³⁹ Compuesta por los films: *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Khane-ye dust kod-jast*, 1987), *Y la vida continúa* (*Zendegi va digar hich*, 1992) y *A través de los olivos* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994).

mundo»¹⁴⁰. [...] estas fuerzas no son ni completo orden, ni caos completo, sino más bien lo que se encuentra entre estos dos polos”¹⁴¹. Los teóricos iraníes también vislumbran el cine inacabado como resultado de la tensión permanente entre conceptos, tanto estéticos como significantes.

- El tercer aspecto que destacan del cine inacabado son los intervalos narrativos, una noción que incide en el papel del espectador en el cine de Kiarostami: “El film inacabado es en realidad el producto de la yuxtaposición de subnarraciones que llaman a la audiencia a participar en el proceso de creación de significado múltiple. [...] el espectador está llamado a terminar la película en su mente, para responder a las preguntas que plantea con el resultado de que cada película es una película diferente para cada espectador diferente”¹⁴².
- Y, por último, consideran el minimalismo individual como cuarta característica de este cine incompleto que destaca por el escaso número de efectos tanto visuales como sonoros a lo largo del film: “Kiarostami ha recortado cada vez más el tamaño de sus films, que reducen así la experiencia de la realización de películas desde un esfuerzo colectivo a una forma más pura, más básica de la expresión artística”¹⁴³. Es decir, este cine inacabado no sólo reduce los elementos o recursos que conforman la película sino que su gestación también pasa de una colectividad creativa a una mayor personificación artística –tendencia que podemos observar en todos los cineastas vistos hasta ahora.

En definitiva, la trayectoria del recientemente desaparecido Abbas Kiarostami ha sido una constante experimentación sobre los límites y posibilidades del medio cinematográfico, sobre todo a partir de la intervención activa del público en la película gracias a las tensiones de las que participa lo incompleto en su cine.

¹⁴⁰ Kenari y Mokhtabad citan el artículo de Maximillian Le Cain, “Kiarostami: The Art of Living,” una reseña del documental de Pat Collins y Fergus Dally, *Kiarostami: The Art of Living* (2003), en este momento no accesible online.

¹⁴¹ KENARI, Mohammad Jafar Yousefian y Mostafa Mokhtabad, “Kiarostami’s Unfinished Cinema and its Postmodern Reflections”, op. cit., p. 28.

¹⁴² *Ibíd.*

¹⁴³ *Ibíd.*, pp. 28-29.



2.5.1. LAS «PRESENCIAS AUSENTES» DE SHIRIN

En 2007, Kiarostami participó en la película colectiva *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*. Era uno de los 33 directores convocados para este proyecto que, en su caso, dio como resultado un cortometraje de 3 minutos titulado *Where's my Romeo?*¹⁴⁴ (¿Dónde está mi Romeo?). Se trataba de una curiosa propuesta en la que Kiarostami mostraba los rostros –y sólo los rostros– de un grupo de mujeres iraníes durante la proyección de la película *Romeo y Julieta* (*Romeo and Juliet*, 1968) de Franco Zeffirelli. Aquella idea se amplió considerablemente en su siguiente largometraje, *Shirin* (2008). Esta vez con una duración de 90 minutos, la participación de 114 mujeres y la proyección de una película diferente: *Cosroes y Shirin*, adaptación de una trágica historia de amor basada en el romance persa escrito por Nizami Ganjavi. La propuesta formal es idéntica a la del cortometraje: primeros planos de los rostros, que se suceden uno a uno, iluminados por la luz de la pantalla, mostrando las reacciones expresivas a la película que se proyecta, lo que ofrece toda una serie de estados de ánimo a cargo de las mujeres protagonistas –alegría, pena, tristeza, lágrimas, sorpresa, preocupación, desinterés... Aunque el espectador de *Shirin* sólo puede tratar de imaginar el film *Cosroes y Shirin*, porque Kiarostami no permite que veamos la película que está provocando todas esas emociones en las espectadoras, sólo que la escuchemos íntegra acompañados por los primeros planos de este peculiar grupo. Es decir, nos obliga a mirarla, a imaginarla, a través de la información que ese sinfín número de rostros nos ofrece.

Este insólito film “promueve una nueva experiencia del cine, una en la que tenemos que imaginar la película ausente por nosotros mismos y al mismo tiempo negociar nuestra relación con los otros espectadores (nuestros esquivos dobles en pantalla que son diferentes a nosotros e indiferen-

¹⁴⁴ El cortometraje *Where's my Romeo?* (2007) de Abbas Kiarostami está disponible online en <http://www.dailymotion.com/video/xjpkqk_where-s-my-romeo-abbas-kiarostami_creation?GK_FACEBOOK_OG_HTML5=1> [Consulta 22/08/2016]

tes a nuestra presencia) con empatía e imaginación”¹⁴⁵.

No deja de ser curioso y significativo el espacio elegido para este experimento: la sala de un cine. Un lugar en la penumbra en el que las espectadoras se sumergen en la ficción y participan de sus emociones. Un espacio para compartir al mismo tiempo que para aislarse. Así mismo lo definía el propio Kiarostami en su documento “An Unfinished Cinema”: “[...] la oscuridad permitió a los miembros del público aislarse de los demás y estar solos. Ellos estaban con los demás y distantes de ellos”¹⁴⁶. Resulta interesante hasta qué punto estas afirmaciones se corresponden con otras realizadas unos años después por el filósofo Jacques Derrida:

“El cine [...] requiere lo colectivo, el espectáculo y la interpretación comunitarias. Pero, al mismo tiempo, existe una desvinculación fundamental: en la sala, cada espectador está solo. [...] Es lo que me hace a menudo desdichado en el teatro, y feliz en el cine: el poder de estar solo de cara al espectáculo, la desvinculación que supone la representación cinematográfica”¹⁴⁷.

Para ambos, la propia experiencia cinematográfica en una sala supone un “alejamiento” de la comunidad al tiempo que no se puede evitar compartir algo con ella. ¿Es el propio ritual cinematográfico una «presencia» que permite la «ausencia»? Una «ausencia» entendida como una «retirada» del grupo al participar de esa experiencia que supone sumergirse en el film. Kiarostami al no mostrar la película, sólo los rostros en pleno ritual, ¿no está tratando de retratar esa «presencia ausente» a través de ellos? No sería descartable esta posible interpretación –entre las múltiples que puede ofrecer el film– pues el cine post-revolucionario iraní tiene un amplio compromiso con lo que el teórico cinematográfico Negar Mottahedeh llama «presencias ausentes»¹⁴⁸, “que se nutren de la ambigüedad y la contradic-

¹⁴⁵ GRØNSTAD, Asbjørn, “Abbas Kiarostami’s *Shirin* and the Aesthetics of Ethical Intimacy”, *Film Criticism*, N° 37.2, Diciembre 2012, p. 25.

¹⁴⁶ KIAROSTAMI, Abbas, “An Unfinished Cinema”, loc. cit.

¹⁴⁷ DERRIDA, Jacques en BAECQUE, Antoine de y Thierry Jousse, “Le cinéma et ses fantômes”, *Cahiers du Cinéma*, N° 556, Abril 2001, p. 79.

¹⁴⁸ Asbjørn Grønstad cita el libro del teórico Negar Mottahedeh, *Displaced Allegories: Post-Revolutionary Iranian Cinema*, Durham, Duke University Press, 2008, en GRØNSTAD, Asbjørn, “Abbas Kiarostami’s *Shirin* and the Aesthetics of Ethical Intimacy”, op. cit., p. 26.

ción”¹⁴⁹.

Para Jean-Luc Nancy, este compromiso de Abbas Kiarostami con la tradición del cine iraní y su concepto visual tiene dos claras influencias o polos: “el polo más genuinamente persa de un arte figurativo mayor, uno de los más antiguos y los más *pregnantes* de la historia del arte mediterráneo, y el polo islámico en el que la abstención de la figuración es llevada al extremo de la tradición monoteísta. Esta doble polaridad, al llegar al cine (al mundo occidental), se cruza con otra, judeo-griega, que da otro esquema de ambivalencia en torno a la imagen: se organiza así una configuración compleja de las relaciones entre presencia y ausencia por un lado, apariencia y realidad por otro”¹⁵⁰. En otras palabras, el cine de Abbas Kiarostami se desarrolla en una especie de *tension plateau*¹⁵¹, como diría Maya Deren, entre distintas tradiciones visuales que conlleva un inevitable compromiso ético y estético con las «presencias ausentes».

Para retratar a esas espectadoras, en esencia «presencias ausentes», Kiarostami elige el primer plano, un recurso que no elude el carácter de intimidad que propone esa estética. Y lo hace a lo largo de toda la película –asunto bastante inusual para un film que se proyecta en salas comerciales–, aunque no se trata de una decisión gratuita –ninguna lo es en su cine. Cuanto más tiempo permanezcan los rostros en pantalla, mayor intimidad se establece con el otro espectador –nosotros. Es importante este aspecto porque *Shirin*, pese a que pueda funcionar en otros niveles críticos o sociales, necesita funcionar a un nivel emocional porque el espectador (nosotros) activo debe construir una empatía con la afectiva vida interior de las protagonistas para tornarse él, público implicado en la oscuridad de la sala de cine, «presencia ausente» que observa a las «presencias ausentes» de la gran pantalla. Ese es el juego meta-cinematográfico de la película. Al fin y cabo, Kiarostami sólo está pidiendo implicación una vez más. Ese públi-

¹⁴⁹ GRØNSTAD, Asbjørn, “Abbas Kiarostami’s *Shirin* and the Aesthetics of Ethical Intimacy”, op. cit., p. 26.

¹⁵⁰ NANCY, Jean-Luc, *La evidencia del filme: Abbas Kiarostami*, op. cit., p. 86.

¹⁵¹ Expresión que Maya Deren utilizaba en sus notas para referirse a los rituales balineses. Podríamos traducirla como «tensión estancada» o «tensión mantenida», una tensión que prolongue la vida y roce entre los opuestos –en el caso de Abbas Kiarostami, las dos tradiciones figurativas iraníes en las que intercede una tercera judeo-griega. Esa tensión creativa deriva en las «presencias ausentes» que en el director iraní tendrán un perfil estético, en su puesta en escena (primeros planos, el fuera de campo, etc...), y ético, al mostrar a los ausentes (presentes no obstante) de la sociedad civil iraní, sobre todo a las mujeres, lo femenino.

co activo que debe completar la película con las piezas que el director ha dispuesto. Elementos que, en esta ocasión, tienen un marcado vínculo con lo afectivo a través de la imagen, una idea que recuerda sobremanera el concepto de “imagen-afección” de Gilles Deleuze. Una noción algo amplia de desarrollar en este estudio, pero valga un pequeño apunte por su adecuación a la película:

“La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro... Eisenstein sugería que el primer plano no era únicamente un tipo de imagen entre otros, sino que ofrecía una lectura afectiva de todo el film. Así sucede en la imagen-afección: ella es, a la par, un tipo de imagen y una componente de todas las imágenes”¹⁵².

Kiarostami quizás ha ido al límite de lo que propone Deleuze con la “imagen-afección”. Asbjørn Grønstad reflexiona en su artículo sobre la cualidad afectiva de esta película y sus imágenes:

“[...] concentrándose exclusivamente en las reacciones emocionales de las espectadoras, el director ha diseñado un nuevo tipo de cine donde la imagen es una materialización de un estado afectivo más que el vehículo para ello. Durante la proyección de la película de ficción apenas vemos dos reacciones que sean exactamente iguales, y esta aparentemente infinita variedad de sensibilidades afectivas asombrosamente sutiles crea un repertorio expresivo rara vez visto en cualquier parte de la cultura visual contemporánea”¹⁵³.

Como podemos observar, una propuesta en apariencia tan simple que casi podría parecer que Kiarostami había renunciado a su labor de director, como si quisiera desposeer también a la película de la puesta en escena. Nada más lejos de la realidad. Como todo el cine de Kiarostami contiene grandes dosis de artificio y de cuestionamiento de la realidad objetiva. Para

¹⁵² DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 1983, Barcelona, Paidós Ibérica, 1984, p. 131.

¹⁵³ GRØNSTAD, Asbjørn, “Abbas Kiarostami’s *Shirin* and the Aesthetics of Ethical Intimacy”, op. cit., p. 33.

empezar, las mujeres de esta audiencia, en realidad, son todas conocidas actrices de cine y televisión –incluida la francesa Juliette Binoche, en un pequeño cameo o guiño hacia la audiencia occidental¹⁵⁴ que ya revela el carácter quimérico del film–; las protagonistas fueron grabadas en una pequeña habitación con tres o cuatro sillas; sólo se rodaba con una actriz o dos a la vez, lo que significa que la película ha unido los fragmentos para ofrecer la sensación de unidad entre todas ellas; al parecer, ni siquiera había una pantalla frente a las actrices y mucho menos la película mencionada (que no era un film sino una dramatización sonora); todos los efectos de audio se añadieron posteriormente, luego las actrices fueron instruidas antes de la filmación –aunque consta que después el director les dejó total la libertad para expresar sus emociones. De nuevo, Kiarostami trata de experimentar y poner a prueba los límites del medio, precisamente para evidenciarlos.

Sin embargo, estas revelaciones no cambian ni un ápice los logros cinematográficos conseguidos por la cinta. Muy al contrario los redondea. Porque *Shirin*, como un nuevo juego entre la realidad y la ficción del director de *El sabor de las cerezas*, activa múltiples connotaciones sociales, artísticas y culturales a la vez. Como *Ten* (2002), su anterior largometraje, *Shirin* se centra en lo femenino, en el papel de las mujeres en el Irán de hoy. Su escasa visibilidad en la vida pública iraní se contrarresta aquí con 90 minutos de rostros femeninos en primer plano, todos ellos mostrando emociones, en un acto contestatario que no puede ni quiere evitar su lectura reivindicativa: el acto individual al tiempo que colectivo como acto de género. Esas «presencias ausentes» que apelan a la afectividad son mujeres –ilustres damas de la interpretación– no por casualidad.

¹⁵⁴ Ya que con toda probabilidad la audiencia occidental sólo reconozca a esta actriz y no a las famosas intérpretes iraníes. Lo que le permite mostrar una vez más o dar pistas sobre el artificio.

3. CONCLUSIONES

Cuando empecé este viaje, puse mi atención en unas viejas estanterías que guardaban reliquias perdidas en forma de latas corroídas y celuloide quemado. Estas estanterías podían estar en cualquier filmoteca, sustrayendo de la luz pública sus tesoros nunca mostrados. Pensé que todo el viaje estaría impregnado de nostalgia por “lo que pudo ser y no fue”, por los delirios de un director incapaz de ceñirse a un presupuesto, por el desfile de muertes imprevistas que dieron al traste con muchos proyectos, por el sueño que cada film representaba olvidado en su estado inacabado en un rincón de esa estantería, de esa filmoteca –imaginaria, desde luego. Pero, a medida que me fui adentrando en el tema, descubrí que existía otro cine inacabado, aquel que se negaba a ser completado, que se reivindicaba en ese estado, y comprendí que mi error partía de una perspectiva unívoca, en exceso materialista y, por qué no reconocerlo, algo cerrada de miras.

Sin embargo, algunas lecturas pueden resultar decisivas. Es lo que me ocurrió en este proceso con el largo ensayo de Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*. Su perspectiva cinematográfica abarcaba lo poético, lo narrativo, lo espiritual y, desde luego, lo abierto. Sólo hacían falta las lúcidas reflexiones de Umberto Eco y los juegos lingüístico-metafísicos de Jacques Derrida para que mi planteamiento inicial diera una vuelta completa y se cargara de la energía de estos autores y de los cineastas que me fui encontrando en este nuevo camino del cine incompleto.

No están todos los que son, pero sí están algunas de las visiones más reivindicativas que han utilizado el cine inacabado como una forma de expresión y de réplica contra lo establecido. Todos ellos coinciden en acercar lo poético al cine, en transitar sin inhibiciones la línea entre realidad y ficción, en convertirse ellos mismos en parte integrante de la obra y por ende incluir al espectador en el proceso. Pero, por encima de todo, se atrevieron a soñar películas haciendo de este propósito un fin en sí mismo.

Con estos cineastas de la mano, ha sido enormemente estimulante avanzar por intrincados caminos –sobre todo para ellos que se atrevieron a recorrerlos– en busca de las formas específicas del cine a través de lo inacabado. Gracias a estos autores podemos tratar de sintetizar algunas de las características que resultan de esta confrontación entre lo inacabado y el cine, a saber:

- Que el cine no es necesariamente centrípeto, también puede ser centrífugo.
- Que el cine como proceso de comunicación entre emisor y receptor no tiene por qué ser lineal. La experimentación con el género poético, la edición continua o la película abierta apuntan en esta dirección.
- Que el cine puede ser un ensayo sin acabar o un poema abierto al público.
- Que el cine puede establecer una relación con el montaje mucho más dinámica y abierta a estímulos. Las ediciones en directo, el montaje como placentera escritura o el simple abandono de las latas pueden ofrecer una alternativa a la post-producción cerrada.
- Que el cine no es unívoco, ni debe serlo. La multiplicidad de significados siempre es más deseable.
- Que el cine no nace necesariamente para ser duplicado hasta el infinito. El autor y artista tiene derecho a no comercializar su obra si no lo desea o a exhibirla en la forma que crea más conveniente. Con los nuevos formatos y dispositivos, ya no es una excusa el componente presupuestario.
- Que el cine debe ofrecer al espectador «espacios en blanco», huecos vacíos que poder llenar con la imaginación.
- Que el cine debe dejar de dirigir la mirada del espectador para que ésta se torne libre, por traumática que la libertad pueda resultar al principio.
- Que el cine, como ningún otro arte, no puede ni debe estar regido por principios absolutos. Siempre es preferible la dialéctica entre extremos u obtener de ello una tensión creativa.
- Que el cine no tiene por qué ser sólo un medio: también puede ser una experiencia, una actividad a considerar –como un fin en sí mismo.
- Que el cine puede cuestionar el artificio de la representación.

- Que el cine puede ser un esbozo, completarse con otros objetos externos, establecer complejas dialécticas entre films, etcétera, etcétera, etcétera...

Gracias a esta confrontación entre lo inacabado y el cine obtenemos estas claves que son síntoma y camino ya trazado por estos ilustres cineastas –Orson Welles, Maya Deren, Jack Smith, Pier Paolo Pasolini y Abbas Kiarostami– en la ansiada búsqueda de los medios específicos de este arte aún por explorar. Lo que resta o se adivina puede ser objeto de un estudio más amplio, no sólo mirando al pasado sino también al futuro: ¿hacia dónde va este cine inacabado?

Desde una óptica de la recuperación, las nuevas plataformas –internet a través de YouTube, Vimeo, etc.– le están otorgando una nueva vida a estas obras marginadas por los estudios especializados. La aproximación a cualquier artista o cineasta ya no pasa sólo por sus obras más célebres terminadas. Ahora existen multitud de documentos que complementan de hecho nuestra visión sobre ese cineasta, otorgando una nueva dimensión a su obra. Añadiendo significados y lecturas sobre lo ya conocido.

Por otra parte, el nuevo receptor, el del discurso fragmentado, el que atiende a los nuevos medios tecnológicos más inmediatos, está habituado a los pequeños discursos visuales basados en la captura de la realidad. Las piezas audiovisuales que el usuario del móvil captura y envía no tienen propiamente una narración, no existe el montaje, o trata de ser completado con otras opciones como el (mensaje de) texto o los iconos significantes. Con eso, el receptor reconstruye o interpreta el mensaje visual. Digamos que es un receptor cada día más habituado a la interpretación de una serie de fragmentos visuales (complementados o no con texto o iconos) que a la narración propiamente dicha –al menos de determinadas estructuras de narración clásica herederas de literatura decimonónica.

Los nuevos dispositivos ponen al servicio del nuevo receptor (que además es un consumidor en potencia) una amplia variedad de opciones y formas de consumir esas mismas opciones. Un film ya no necesita verse de principio a fin. Existe un cursor que te permite moverte a través de la película, seleccionando determinados momentos o alterando el orden en el que se desean ver, sin prejuicio de la copia digital. Eso cambia el consumo de un film de arriba a abajo y, al mismo tiempo, abre un campo de posibili-

dades. El cine ya no se consume en una sala oscura, aislando nuestra experiencia de esa forma a la de los demás –en esto perdemos. Sin embargo, el visionado de un archivo digital es una experiencia incluso más individual y personal, permitiendo al consumidor elegir formato, condiciones, horario, duración, orden de visionado y re-visionado. El mismo material puede ofrecer experiencias totalmente distintas, algo que ya tenía el cine pero que a partir de este momento se sobredimensiona. Y esto sólo en lo que se refiere al receptor. En el caso del creador las posibilidades se multiplican, pero los retos pueden ser también mayores porque se enfrentan a una audiencia mucho más dispersa, acostumbrada a estímulos e interactividades pero adormecida por discursos más dirigidos. Aunque esto, como ya digo, sería asunto de otra tesis.

Con una mirada puesta en ese futuro incierto, toca acabar el trayecto. Ha sido un largo viaje, más sorprendente de lo que pensé al comenzar. He dejado pendiente profundizar en la labor de otros cineastas como Kenneth Anger, Joseph Cornell, Hollis Frampton o Leslie Thornton, pero quizás ese sea el resquicio, la abertura por la que volver a este proyecto inacabado que ha tratado de esgrimir algunas razones para lo incompleto en el cine como parte de su propia naturaleza, como un recurso más –de los múltiples que ya posee–, como una reivindicación de independencia, autoría, experimentación o como una invitación, una apelación a la imaginación, al desarrollo de los sentidos a través del arte. Lo que empezó con la imagen de unas latas de celuloide acumulando polvo en el sótano de una filmoteca, como un posible tributo a lo que pudo ser y no fue, ha adquirido un carácter dinámico y vigoroso –en absoluto exánime– gracias a la personalidad, talento y creatividad de unos cineastas que respetaban tanto su arte y vocación que se negaron a limitarla, encorsetarla, confinarla o restringirla, y de esa forma abrieron el medio cinematográfico a todo un mundo de posibilidades, combinaciones y caminos por recorrer.

4. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS SITNEY, P., *Visionary Film: The American Avant-garde 1943-2000*, Nueva York, Oxford University Press, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio, *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- BAZIN, André, *Orson Welles*, [E-reader versión], 1972, minicaja (Ed. digital), 2013.
- BERTHOMÉ, Jean-Pierre y François Thomas, *Orson Welles en acción*, Madrid, AKAL, 2007.
- BERTI, Irene y Marta García Morcillo (eds), *Hellas On Screen, Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Vol. 45, HABES, 2008.
- BUTLER, Shane (ed.), *Deep Classics: Rethinking Classical Reception*, Nueva York-Londres, Bloomsbury Publishing, 2016.
- CULLER, Jonathan, *Sobre la deconstrucción*, 1982, Madrid, Cátedra, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 1983.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, 1969, [Edición Electrónica] Santiago, ARCIS.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, 1962, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, *Pier Paolo Pasolini: Los Apuntes como forma poética*, Santander, Shangrila-Textos Aparte, 2015.
- HOBERMAN, Jim y Edward Leffingwell (eds.), *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Nueva York-Londres, High Risk, 1997.
- ISER, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.

- KELLER, Sarah, *Maya Deren: incomplete control*, [E- reader version], Nueva York, Columbia University Press, 2015
- NANCY, Jean-Luc, *La evidencia del filme: Abbas Kiarostami*, Madrid, Errata Naturae, 2008.
- QUINTANA, Ángel, *Fábulas de lo visible, El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003.
- RIPPY, Marguerite H., *Orson Welles and the Unfinished RKO Projects. A Postmodern Perspective*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2009.
- RODRÍGUEZ MARCIEL, Cristina, *Nancytropías. Topografías de una filosofía por venir de Jean-Luc Nancy*, Madrid, Dykinson, 2011.
- ROHDIE, Sam, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, Suffolk, British Film Institute, 1995.
- ROSENBAUM, J., *Discovering Orson Welles*, Los Ángeles, University of California Press, 2007.
- TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, 1984, Madrid, Ediciones Rialp, 1991.
- VATTIMO, Gianni, *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1991.
- VVAA, *Estética de la recepción*, 1987, José A. Mayoral (comp.), Madrid, Arco, 2015.

ARTÍCULOS

- BAECQUE, Antoine de y Thierry Jousse, “Le cinéma et ses fantômes”, *Cahiers du Cinéma*, N° 556, Abril 2001, pp. 74-85.
- DEREN Maya, “Cinematography: The Creative Use of Reality”, *Daedalus*, Invierno de 1960, pp. 150-167.
- GRØNSTAD, Asbjørn, “Abbas Kiarostami’s *Shirin* and the Aesthetics of Ethical Intimacy”, *Film Criticism*, N° 37.2, Diciembre 2012, pp. 22-37.

- KELLER, Sarah, "Frustrated Climaxes: On Maya Deren's *Meshes of the Afternoon* and *Witch's Cradle*", *Cinema Journal*, Vol. 52, N° 3, Primavera 2013, pp. 75-98.
- KENARI, Mohammad Jafar Yousefian y Mostafa Mokhtabad, "Kiarostami's Unfinished Cinema and its Postmodern Reflections", *The International Journal of Humanities*, Vol. 17.2, 2010, pp. 23-37.
- MORAVIA, Alberto, "Un film a episodi. L'uomo medio sotto il bisturi", *L'Espresso*, 03/03/1963.
- NANCY, Jean-Luc: "On Evidence, *Life and Nothing More*, by Abbas Kiarostami", *Discourse*, Vol. 21.1., Invierno, 1999, pp. 77-88.
- PÉREZ-CARASA, Luz, "Aprendiendo a mirar. Una reflexión sobre *Ten* de Abbas Kiarostami", *Frame*, N°6, Febrero 2010, pp. 1-13.
- SMITH, Jack, "The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez", *Film Culture*, N°27, Invierno 1962-63, pp. 24-35.
- VEREVIS, Constantine, "Moldy Art: The exotic world of Jack Smith", *Studies in Documentary Film*, Vol. 4, N° 2, 2010, pp. 173-186.

CATÁLOGOS

- BAUM, Kelly, Andrea Bayer y Sheena Wagstaff (coords.), *Unfinished: Thoughts Left Visible*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2016.
- HOBBERMAN, Jim, "Jack Smith and his Secret Flix", American Museum of the Moving Image, 1997.
- ELENA, Alberto: "Reeducar la mirada: El cine de Abbas Kiarostami", Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

REVISTAS

- VVAA, *Issue One: Prova (Humanities Research Forum Journal)*, Londres, Octubre de 2013, Royal College Art, pp. 10-27.

FUENTES ONLINE

- ARAÚJO, Celeste, “Appunti per un ‘Orestiade africana”, *Blogs&Docs*, 01/02/2009. <<http://www.blogsanddocs.com/?p=331>> [Consulta 16/08/2016]
- ASTRUC, Alexander, “El nacimiento de una vanguardia: la Cámara stylo”, *Cinéfagos*. <<http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/441-nacimiento-de-una-nueva-vanguardia-la-lcamera-stylor>> [Consulta 28/08/2016]
- FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, “Bicho desfolhado (Bicho deshojado)”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/bicho-desfolhado-bicho-deshojado>> [Consulta 25/06/2016]
- INFOAMÉRICA, Revista Iberoamericana de Comunicación [en línea], “Gerard Maletzke (1922-2010)”, Universidad de Málaga. <<http://www.infoamerica.org/teoria/maletzke1.htm>> [Consulta 23/06/2016]
- KIAROSTAMI, Abbas, “An Unfinished Cinema”, Paris, 1995. <http://www.dvdbeaver.com/film/articles/an_unfinished_cinema.htm> [Consulta 21/08/2016]
- LEAVER-YAP, Isla, “What Is Normal Love?”, Walker Art Center, 2015. <<http://www.walkerart.org/collections/publications/art-expanded/what-is-normal-love/>> [Consulta 18/08/2016]
- LOTRINGER, Sylvère, “Uncle Fishbook and the Sacred Baby Poo Poo of Art”, *Semiotext(e)*, Vol. 3, N°2, 1978. <<https://www.douban.com/group/topic/9054354/>> [Consulta 30/08/2016]
- MORRIS, Gary, “Raging and Flaming: Jack Smith in Retrospect”, *Bright Lights Film Journal*, 01/07/2000. <<http://brightlightsfilm.com/raging-flaming-jack-smith-retrospect/#.V7X3p64agpk>> [Consulta 30/08/2016]
- NANCY, Jean-Luc, “The Technique of the Present”. <<http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/nancy.html>> [Consulta 25/06/2016]

- NAVARRO, Vicky, “Es imposible ponerle fin a una obra de arte, ¿o no?”. <<http://lamonomagazine.com/larges/es-imposible-ponerle-fin-a-una-obra-de-arte-o-no/>> [Consulta 25/06/2016]
- PATEIRO FERNÁNDEZ, Eduardo, “La ética en el pensamiento de Gianni Vattimo”. <<http://eduardopateiro.blogspot.com.es/2008/03/la-etica-en-el-pensamiento-de-gianni.html>> [Consulta 26/06/2016]
- PARNES, Uzi, “Jack Smith. Legendary Filmmaker, Theatrical Genius, and Exotic Art Consultant”, 1999. Disponible en <<http://www.uziny.com/>> [Consulta 30/08/2016]
- STANTON, Audrey, “Don Quixote: Orson Welles’ Secret”, *Sight and Sound*, Otoño, 1988. Disponible en *Wellesnet* <<http://www.wellesnet.com/don-quixote-orson-welles-secret/>> [Consulta 29/08/2016]
- TOIBERO, Emilio, “Lo viejo y lo nuevo”, 06/06/2014. <<http://emilio-toibero.blogspot.com.es/2014/06/la-orestiada-africana-de-p-p-paso-lini.html>> [Consulta 16/08/2016]
- VILLORO, Juan, “La obra maestra inacabada”, *El Periódico de Catalunya*, 29/03/2016. <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/opinion/juan-villoro-arte-inacabado-silgo-5011357>> [Consulta 30/08/2016]
- WELLES, Orson, “Ribbon of Dreams”, *International Film Annual*, 1958. <<http://www.wellesnet.com/orson-welles-on-wide-screen-processes/>> [Consulta 15/08/2016]

MATERIAL AUDIOVISUAL

- JORDAN, Mary: “Jack Smith and the Destruction of Atlantis”, [DVD], 2006, Arthouse Films 012. Disponible en <<http://www.thethird-eye.co.uk/jack-smith-and-the-destruction-of-atlantis/>> [Consulta 30/08/2016]
- KUDLÁČEK, Martina en “In the Mirror of Maya Deren” (*Im Spiegel der Maya Deren*), [DVD], 2002, Zeitgeist Video.

- MEGAHEY, Leslie, “Con Orson Welles: Historias de una vida en el cine” (*With Orson Welles: Stories from a Life in Film*), [Video], 1990, BBC, 00:48:00.
- PASOLINI, Pier Paolo, “Appunti per un’Orestiada africana”, [Video], 1970. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=MAAw-vKCTahQ>> [Consulta 30/08/2016]
- WELLES, Orson, “Filming Othello”, [Video], 1978, 01:21:28. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=fvqeQt8aLnU>> [Consulta 29/08/2016]