

UNIVERSIDAD VERITAS

FACULTAD DE IMAGEN

ESCUELA DE CINE Y TELEVISIÓN

El montaje y su doble

Una estética del montaje post-cinematográfico a partir del cortometraje paródico-experimental *El Vergel de los Sueños Húmedos*

Tutor del proyecto de graduación:

Luis Chaves Campos

Andrés Heidenreich Brenes

Estudiante: David Loynaz Ortiz

San José, Costa Rica

Marzo, 2021.

Trabajo final de graduación para optar por el grado de licenciatura en Cine y Televisión

Muchas gracias a mi familia por hacer esto posible.

Índice

Carta de Intención.....	6
Plan de Investigación.....	8
Ensayo Analítico.....	12
1. Estructura del ensayo.....	13
1.1 Tema.....	14
1.2 Premisa.....	14
1.3 Justificación.....	15
1.4 Problema.....	16
1.5 Objetivos.....	17
Objetivo general.....	17
Objetivos específicos.....	17
1.6 Delimitaciones.....	18
Delimitaciones Técnicas.....	19
Delimitaciones Conceptuales.....	20
1.7 Esquema del ensayo.....	22
Introducción.....	22
El montaje y su estética.....	22
Lo post-cinematográfico y posibles paradigmas.....	22
El andamiaje paródico y objetos videosféricos adyacentes.....	22

Una estética del montaje en el “El Vergel de los sueños húmedos”.....	23
2. Marco Teórico.....	23
2.1 Introducción.....	24
2.2 El montaje y su estética.....	29
La Estética del Montaje: primera parte.....	30
Introducción.....	30
Desde Vincent Amiel.....	32
La estética del montaje: segunda parte.....	40
Agregados.....	40
Montaje Narrativo o estética del Desglose.....	42
Montaje Significativo: correspondencias y discurso.....	43
Materia Prima.....	45
Figuras Retóricas Del Montaje.....	46
Metáfora.....	46
Imagen sugestiva o la sinécdoque.....	47
Gradación y repetición.....	48
Cuarto Periodo.....	50
2.3 Lo post-cinematográfico y posibles paradigmas.....	53
Capitalismo, desplazamientos e imágenes.....	54
El cine y Antonin Artaud.....	59
¿Un cine montaje de la crueldad?.....	64

Lo post-cinematográfico.....	66
Un cine que se manifiesta a sí mismo en plena luz del día o nuevas definiciones de un medio.....	70
Un paisaje de posibilidades.....	71
Una imagen metabólica.....	74
2.4 El andamiaje paródico y objetos adyacentes.....	77
Parodia y auto denigración.....	78
Mondomanila: cine lumpen-tropical.....	83
Trash Humpers: Transgresión y emancipación.....	89
Parodia: pulsión creativa.....	94
3. Marco Referencial.....	100
La Estética del Montaje, Vincent Amiel.....	101
Capitalismo y esquizofrenia, Gilles Deleuze y Félix Guattari.....	101
This is your brain on cinema: Antonin Artaud, Gregory Flaxman.....	101
La persistencia del cine en lo post cinematográfico, Francesco Casetti.....	102
Parodia y Marginalidad, Joao Luiz Vieria y Robert Stam.....	102
Mondomanila, Khavn.....	102
The Feel-Bad Film, Nikolaj Lübecker.....	102
Parody and the contemporary imagination, Thomas R. Frosch.....	103
4. Marco Metodológico.....	104
4.1 Propuesta Creativa.....	105

4.2 Implementación de recursos.....	106
5. Análisis de resultados y conclusiones.....	108
5.1 Una estética del montaje en el vergel de los sueños húmedos.....	109
Montaje Heteróclito o <i>una cierta noción de lo polifónico</i>	114
Montaje Rizomático: <i>infraestructuras esquizoides</i>	118
Montaje post-narrativo o <i>un cierto efecto de continuidad</i>	122
Entre un fragmento y el otro: <i>asociaciones</i>	125
El Ruido o <i>la saturación como compuesto estético</i>	127
Metafragmentación: <i>paroxismo de artificialidad</i>	129
5.2 Un intento de <i>conclusividad</i>	133
Referencia Bibliográfica.....	136
Referencia Videográfica.....	138
Anexos.....	138
Carta de aprobación filológica.....	139
.....	140
Guion no académico/Texto.....	140
El Vergel de los sueños húmedos.....	142

Carta de Intención

Disertar sobre el montaje como un objeto de estudio por sí mismo. Distanciado tanto de sus coordenadas dramáticas como de sus simulacros de continuación. Hay un paralelismo sobre

esta situacionalidad de intención entre la práctica sobre el objeto audiovisual y el despliegue teórico de este. Ambos me permiten un espacio vacío dentro del cual elaborar y manufacturar el montaje. Ambas nociones habitan la misma constelación de sentido. Constelación de lo periférico, de los límites, del desborde y el abismo. Si se quiere, es un compuesto de la caída. Es el corpus teórico de la derrota. Me interesa esa noción de montaje como horizonte. *El Vergel de los Sueños Húmedos* exhala, me parece, esa exacerbación del horizonte; esa saturación del sentido. El montaje fue una exploración plástica sobre las imágenes. El ensayo es una exploración plástica sobre el montaje. El trabajo nace como una necesidad de extensión/ramificación sobre la categorización *Montaje de Correspondencias* (Amiel, 2005, p. 122). Me interesa analizar esta estética del montaje en un contexto *post-cinematográfico*.

La conceptualización de este se desarrollará a partir de compendios teóricos que entretejan nociones de significancia sobre la articulación de las imágenes-movimiento dentro del propio objeto audiovisual. Textualidades circunscritas que sirvan como catalizadores y estadios de potencia. Los textos seleccionados para dar forma a este andamiaje teórico emanan del propio universo del objeto audiovisual. En otras palabras, las influencias conceptuales que están circunscrita a la videografía *El Vergel de los Sueños Húmedos* son, además, los dispositivos epistemológicos desde los cuales abordo y disertó sobre el montaje de este. Al fin y al cabo, mis intenciones son conceptuar una estética del montaje como extensión del pensamiento de Vincent Amiel a partir de un contexto teórico correlacionado con las lógicas del universo literario del objeto audiovisual. Extender sobre el montaje abierto o la técnica del collage me dará un lugar para explorar configuraciones post-narrativas; estructuras estéticas que trabajen a partir de la saturación, de lo rizomático y la parodia —como catalizador creativo—.

El montaje, en este caso, no trabajaría como funcionario de la lógica de lo representado sino como comentador de la representación en sí misma. La representación y lo representado

estarán, simultáneamente, reverberando efectos entre sí. La finalidad de este ensayo es reflexionar sobre la vehiculización de esta representación y no tanto lo presentado. Los modos, los puntos de fuga y la forma de esta representación.

Plan de Investigación

	Nombre	Descripción	Objetivo
CINE	La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1, Gilles Deleuze	Este estudio no es una historia del cine, sino un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos tal como aparecen en el cine. Se considera aquí un primer tipo de imagen, la imagen-movimiento, con sus variedades principales, imagen-percepción, imagen-afección, imagen-acción, y los signos (no-lingüísticos) que las caracterizan.	Construir a partir del desarrollo que nos proporciona el autor una definición clara del medio en que en primera instancia estamos trabajando. Haciendo hincapié en el tercer capítulo “Montaje”.
CINE	The Lumière Galaxy, Francesco Casetti	Francesco Casetti cree que las nuevas tecnologías de los medios están produciendo una nueva era emocionante en la estética del cine.	De este libro tomaré principalmente las reflexiones del capítulo “La persistencia del cine en la era Post-Cinematográfica”. Analizar el cine

		Ya sea que experimentemos el cine en el cine, en nuestros dispositivos portátiles, en galerías y museos, a bordo y en vuelo, o en las nubes en los bits que descargamos, el cine continúa alterando nuestros hábitos y excitando nuestra imaginación.	como un dispositivo que se desplaza más allá de la sala de proyección. Entender el cine como una identidad abierta. Reflexiones que me darán insumos para poder ahondar en el contexto del cortometraje <i>El Vergel De Los Sueños Húmedos</i> .
CINE	This Is Your Brain on Cinema: ANTONIN ARTAUD, Gregory Flaxman	El autor analiza la crítica cinematográfica de Antonin Artaud y desarrolla un cine de la crueldad.	El libro me proporciona un posible esquema del pensamiento cinematográfico. Esto es una referencia al esquema que voy a desarrollar.
MONTAJE	Estética del cine, espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje. Jacques Aumont	La presente obra ofrece un panorama completo sobre la teoría y la estética del cine según sus más recientes enfoques, de manera que las últimas investigaciones sobre el tema acaban enamorándose de una evolución histórica de los distintos momentos y corrientes que han ido configurando la teoría general del cine.	Investigar en el texto, el cine como estética, enmarcando principalmente los acercamientos que realiza el autor hacia el montaje.

MONTAJE	Teoría del montaje cinematográfico, teoría y análisis. Sánchez Biosca	El montaje no es solo una fase técnica de la elaboración de una película, sino también el principio estético que define la actividad del cine frente a otras formas artísticas. Este libro repasa los distintos ámbitos del lenguaje cinematográfico con un afán didáctico y de investigación: composición plástica de la imagen, profundidad de campo, dirección de actores, leyes de la continuidad clásica, principios del montaje intelectual	Profundizar en el montaje como estética y definir mediante el texto las distintas escuelas que se dan de esta práctica. Además, se rescata el montaje como lo más propio del arte cinematográfico en su propia <i>impropiedad</i> . Asimismo, se destaca el manejo del autor de conceptos pertenecientes al campo del psicoanálisis.
MONTAJE	Estética del montaje. Vincent Amiel.	El montaje es un principio creativo, una manera de concebir las películas asociando imágenes, disponiéndose en un determinado orden y creando rupturas o continuidades inesperadas. El objetivo de este libro es doble: por una parte propone un recorrido por las diferentes formas de montaje presentes a lo largo de la historia; por otra, ofrece un análisis de esta técnica esencial, poniendo de relieve la dimensión fragmentaria que el cine comparte con otros campos de creación artística de nuestro tiempo.	Ahondar en el tema del montaje como estética, buscando otras miradas más contemporáneas. Interesa, además, la taxonomía que realiza el autor de “tipos de montaje”. Aprovechando su calificación para aplicarse en la praxis que el ensayo analítico ahondará.
CINE	The Feel-Bad Film, Nikolaj Lübecker	En los últimos años algunos de los directores de cine de arte europeos y estadounidenses más reconocidos han realizado películas que sitúan al espectador en una situación de intenso malestar: Feel-Bad Films. Estas películas manipulan sistemáticamente al espectador. Como resultado, han sido criticados por ser amorales, nihilistas, políticamente irresponsables y antihumanistas.	Brindar al cortometraje y al montaje de este un contexto filosófico-discursivo a partir de las reflexiones de Nikolaj Lübecker sobre la transgresión como dos actos. El primero como tragedia y el segundo como farsa. Luego, ahondar en el análisis discursivo de Trash Humpers como un metraje transgresión-farsa.

PARODIA	Soundings: An Interdisciplinary Journal, PARODY AND THE CONTEMPORA RY IMAGINATION, THOMAS R. FROSCH	El artículo hace un análisis de la parodia como paradigma del objeto artístico contemporáneo.	Analizar la parodia más allá de su condición categórico-literaria y practicarla como potencia creativa autónoma de su mecanismo parasitario original.

Ensayo Analítico

1. ESTRUCTURA DEL ENSAYO

1.1 TEMA

El montaje post-cinematográfico en un audiovisual paródico-experimental

1.2 PREMISA

Las posibilidades del montaje post-cinematográfico desde una estética paródico-experimental permiten una articulación y tratamiento de las imágenes en aras de la *multiplicidad*, la *saturación* y la *ruptura*.

1.3 JUSTIFICACIÓN

El análisis estético es una obra abierta. Se encuentra permanentemente en un estado de reinscripción. Abordar el montaje como un compuesto estético permite elaborar sobre un objeto abierto. El *cuarto periodo del montaje* (Amiel, 2005, p. 188), principalmente, es un compuesto escurridizo, complejo y de múltiples formas. En este proyecto se intentará delinear uno de sus rastros.

Aproximarse a la estética del montaje desde lo post-cinematográfico permite abrir líneas de pensamiento que abordan al montaje como un objeto pensado dentro de un contexto en constante amplitud, resignificación y transfiguración. Los abordajes del cortometraje *El Vergel De Los Sueños Húmedos* en cuanto a un proceso ajerárquico de estructuración me permitieron trabajar el proyecto desde la inventiva, el juego y la experimentación plástica de las imágenes a partir del paradigma teórico en que se suscribe. El cortometraje mencionado con anterioridad es un objeto residual y el propio montaje tiene que excretar esta estética del residuo. El montaje del proyecto es una especie de liberación del montaje. *Es una ridícula parcela de libertad e impotencia.*

El ensayo diserta sobre el montaje como un compuesto teórico. Las referencias para el proyecto final vienen principalmente de nociones conceptuales, teóricas y textuales. *Esta literatura del montaje* abre un espacio para abordar un objeto audiovisual más allá de su condición escópica. La aplicación de cuerpos teóricos sobre cuerpos audiovisuales como catalizadores de imágenes me parece fascinante por la colisión de medios, dispositivos y el propio residuo de esta colisión. Por ejemplo, si el proyecto aborda el retrato de una especie de *esquizo-devenir* (Deleuze y Guattari, 2020), el montaje será, por consiguiente, un *esquizo-montaje*. Reflejará esta condición en su devenir estético. Entonces, espero generar un aporte a las disertaciones sobre el montaje a partir de la ampliación de una teoría estética y el

entretnejimiento de un andamiaje textual en uno audiovisual con la finalidad de incentivar reflexiones sobre la propia práctica.

1.4 PROBLEMA

¿Cuáles son las posibles definiciones, prácticas y limitaciones de una estética del montaje post-cinematográfico desde el cortometraje costarricense paródico-experimental *El Vergel De Los Sueños Húmedos*?

1.5 OBJETIVOS

Objetivo general

Desarrollar una estética del montaje a partir del cortometraje costarricense paródico-experimental *El Vergel De Los Sueños Húmedos* dentro de un contexto post-cinematográfico.

Objetivos específicos

1. Analizar la estética del montaje a partir de las reflexiones ensayísticas de Vincent Amiel.
2. Determinar lo post-cinematográfico como contextualidad del objeto audiovisual contemporáneo.
3. Identificar el componente paródico como potencia creativa y posibles paradigmas dentro del objeto audiovisual.
4. Conceptuar una estética del montaje a partir del cortometraje costarricense *El Vergel de los Sueños Húmedos*.

1.6 DELIMITACIONES

Delimitaciones Técnicas

SJO, Costa Rica

De 20 a 30 minutos

Dirección: Daniel Fallas y David Loynaz

Producción: Ana Lucia Mayorga

Edición: David Loynaz

Software:

Adobe Premiere

Adobe After Effects

DaVinci

Equipo de trabajo:

Computadora personalizada para procesos de postproducción en la oficina de Camarote Films.

Discos duros externos propiedad del editor.

Delimitaciones Conceptuales

El proyecto se desarrolla a partir de una cartografía de sentido que permita el cohabitar de parcelas intertextuales. Desea producir delineaciones teóricas desde campos con distintos relieves y topologías. Un trazo de este tipo, un trazo abierto propiamente, permitirá explorar en el contenido las propias segregaciones de lo indeterminado, lo fragmentario y lo rizomático expuestas tanto en el marco teórico como en el análisis de resultados y conclusiones. El ensayo, que ahonda en un posible límite de las lógicas de la representación post-cinematográfica, se articulará a partir de ciertos puntos, líneas de fuga y espacios en potencia, que en lugar de desarrollar un mundo afirmativo, cerrado en sí mismo, será un espacio propositivo, instando al lector a continuar, en caso de estar habitado por la voluntad de hacerlo, el proceso investigativo y ahondar en un campo —como el de la representación como fuga— en un estado de permanente autoinvención.

Dicho esto, se demarcará a continuación el mapa epistémico a desarrollar, delimitando sus rutas, sus flujos y sus espacios fugaces. Para ahondar en los posibles límites de las estéticas de la representación post-cinematográfica, voy a desarrollar —primeramente— en las tres macrocategorías del montaje, realizando un despliegue, principalmente, en el montaje por correspondencias. A continuación, se hará una breve reflexión sobre lo post-cinematográfico, pues aquí lo que más interesa es el aspecto más concreto de este. La noción de lo cinemático como un discurso cerrado sobre sí mismo y el devenir de lo post-cinemático como un discurso abierto, fragmentado, diferente en sí, pues es este trozo de características las que van a permitir pensar el montaje de correspondencias como una estructura estética que sea capaz de realizar un despliegue de lo post-cinemático. Los capítulos de *Capitalismo, esquizofrenia e imágenes* y *El cine y Antonin Artaud* se van a limitar específicamente a ahondar en compuestos teóricos

que permitan pensar lo post-cinemático desde distintos dispositivos literario-filosóficos y que proponga al lector pensar el montaje de correspondencias como un posible devenir de estos.

En el campo de lo paródico me interesa ahondar en la parodia en sí misma. Sin embargo, antes de esto, me es necesario explorar la parodia como fenómeno, como productor de sentido y constructo formal, para finalmente, despojar a la misma de su condición satelital, y pensarla como un medio, motor o impulso creativo/estético para el tratamiento plástico del propio montaje. En la parodia me voy a vehicular específicamente a partir de distintos fenómenos como: la parodia en la imagen cinematográfica brasileña, efectos de lo paródico en Mondomanila —cine lumpen-tropical filipino—, la parodia como farsa a partir de Trash Humpers y, finalmente, la parodia como impulso creativo.

La definición de estos límites planea dar al lector un cierto trazo teórico para, develar con mayor palpabilidad el flujo intertextual y sus intenciones, además de hacer saber cuáles son esos bordes, esos abismos, esos puntos límites del presente ensayo. Límites que instan a expandirse, a modificarse, a desplazarse.

1.7 ESQUEMA DEL ENSAYO

Una estética del montaje a partir del cortometraje costarricense paródico-experimental
El Vergel De Los Sueños Húmedos dentro de un contexto post-cinematográfico.

Introducción

El montaje y su estética

La estética del montaje: *primera parte*

La estética del montaje: *segunda parte*

Lo post-cinematográfico y posibles paradigmas

Capitalismo, desplazamientos e imágenes

El cine y Artaud: crítica cinematográfica (*entrada a la sala de cine*)

Lo post-cinematográfico (*salida de la sala de cine a través del cine*)

El andamiaje paródico y objetos videosféricos adyacentes

Parodia y auto denigración

Mondomanila: cine lumpen-tropical

Trash Humpers: emancipación y ~~transgresión~~

Parodia: impulso creativo

Una estética del montaje en el “El Vergel de los sueños húmedos”.

El vergel de los sueños húmedos

Montaje Heteróclito

Montaje Rizomático

Montaje post-narrativo

Asociaciones

El Ruido

Meta-fragmentación

Un intento de conclusividad

2. MARCO TEÓRICO

2.1 INTRODUCCIÓN

El montaje como técnica y recurso artístico cubre un espectro teórico amplio, variable y en constante transformación, como bien diserta Sánchez Biosca, algunos de los tratamientos y líneas teóricas en los que se bifurca la técnica:

(...) Los experimentos poéticos y lingüísticos de la escuela de la OPOIAZ, los intentos de formalización militante fraguados por los cineastas soviéticos de las primeras generaciones, el impulso antinaturalista algo ambiguo de las teorías conocidas como formativas (...) (Biosca, 1991, p. 13)

Sin embargo, a principios del siglo XX, los primeros pensadores, de estas corrientes estéticas, no eran montajistas en profesión. Aunque el cine como lenguaje nace en paralelo al montaje como medio expresivo, sus pioneros conceptuales eran directores y teóricos de la época. Biosca lo desarrolla en el siguiente fragmento textual:

El nacimiento de lo que se ha dado en llamar la 'especificidad' del cine se hace reiterada y exactamente coincidir con el surgimiento del principio de montaje o, si el lector prefiere formularlo así, la consideración autónoma del cine, desprendida de sus herencias resumidas por el cómodo adjetivo de teatral, es paralela y se define por el nacimiento, desarrollo y complejización de las técnicas de montaje. (Biosca, 1991, p. 27)

Entre los primeros desarrolladores formales del discurso, D.W. Griffith, desde la producción norteamericana, construye empíricamente, el dinamismo de una cámara que se

moviliza a través del espacio, a partir del corte, haciendo hincapié en los elementos dramáticos que conforman la narrativa. Traslapando al espectador dentro de la acción y corporizando dramáticamente. Instalándose como uno de los pioneros conceptuales y prácticos más importantes de su tiempo. Reconocido por pensadores de la imagen en movimiento contemporáneos como Jean Mitry quien reflexiona al respecto que:

(...) Cualquiera que sea el respeto que podamos tener por los pioneros de los primeros tiempos, no es menos cierto que el cine realmente consciente de sus posibilidades artísticas, el cine mismo, no apareció hasta 1915. Vino al mundo con “El Nacimiento de una nación”. (Mitry, 1967, p. 34)

Al otro lado del espectro cinematográfico en ascendencia, teóricos y realizadores soviéticos, se embaucan en la búsqueda de un lenguaje que genere significado más allá de la narrativa. Cine de propaganda para el régimen leninista con valores de producción y aportes al campo del montaje y la sucesión de signos inmanentes en el desarrollo del séptimo arte.

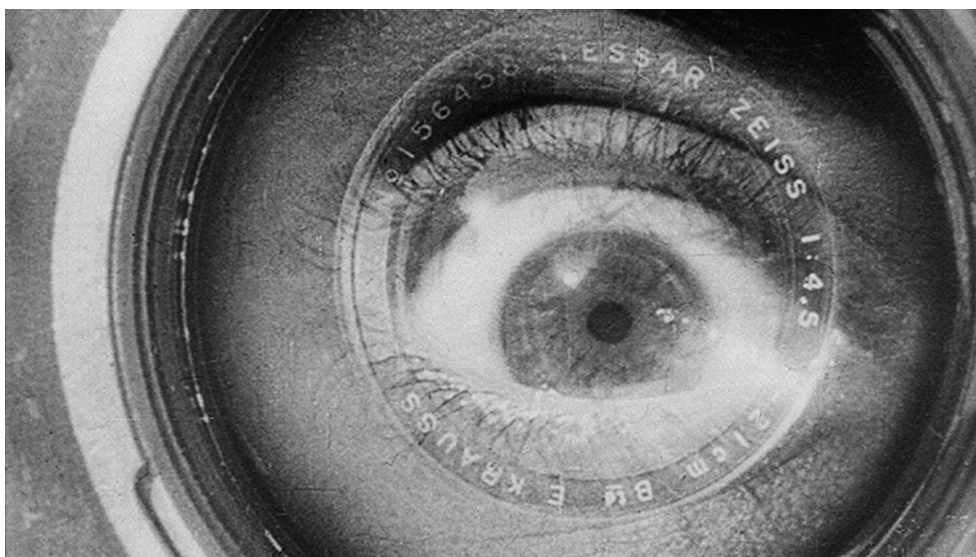
El montaje dialéctico o intelectual es uno de los corpus teóricos más densos en el campo convergiendo en un crisol de múltiples posibilidades narrativas:

Aunque la correspondencia entre todos estos fenómenos no sea rigurosa, las páginas de estas revistas —particularmente de los Cahiers du cinéma— demuestran que el estudio del dispositivo fílmico, los debates colectivos en torno al montaje, el inicio de las traducciones sistemáticas de la extensa y caótica obra de Serguei Mijailovich Eisenstein, unido a otros autores de la Rusia soviética, y la defensa de las escrituras fílmicas modernas y deconstructoras no podían coincidir por puro azar. (Biosca, 1991, p. 39)

Sin embargo, en la práctica, el montaje dialéctico, se populariza y se sintetiza a partir de dos imágenes, que se contraponen, construyendo un tercer sentido para el espectador. Eisenstein esclarece: “Desde mi punto de vista, el montaje no es una idea compuesta de fragmentos colocados uno detrás de otro, sino una idea que nace del enfrentamiento entre dos fragmentos independientes”. (Eisenstein, 1924, p. 15)

El director soviético (antes dramaturgo del Theater Proletariat), a partir del Acorazado Potemkin o Oktubre, pone a prueba la praxis de sus célebres escritos. Textos de una sintaxis poco diáfana que encauzan al lector en una teoría sobre el montaje constituida a partir de figuras literarias, materiales (producto de su militancia política) y musicales. Impregnando la práctica del montaje con las vestiduras de la materialidad de su tiempo.

Dziga Vertov, paralelamente, en una relación conflictual con Eisenstein, aborda el montaje como una técnica que debe ser develada (a partir de yuxtaposiciones, ritmos acelerados, cortes abruptos, etc.). Buscando en él el desocultamiento de la ilusión cinematográfica. Incursionando en un cine de “la objetividad”. Exponiendo los artificios y engranajes de ese “simulacro de la realidad”.



Vértov, D. (1927), *El hombre de la cámara*, [cinta cinematográfica], Unión Soviética

Hago hincapié en la multiplicidad de caminos estéticos que toma el montaje como instrumento expresivo en su desarrollo primitivo —la figura que lo ejerce y su ambigüedad—. Partiendo de la línea en que los primeros pensadores más célebres de la historia de la edición eran realizadores y no específicamente montajistas según Brownlow y otros historiadores del periodo que se trata propiamente:

El montaje, del mismo modo que otros aspectos técnicos, se consolidó como una profesión estable alrededor de 1918. Sorprendentemente, la mayor parte de los montadores trabajaban sin moviolas consideradas hoy esenciales. Montaban a mano (...) (Brownlow, 1968, p. 67)

Es aquí donde los parámetros se hacen difusos. Donde la industria intenta amoldar el rol técnico del editor. Utilizándolo como una figura representante del poder de la casa productora en pugna contra las imágenes y los comunes excesos del realizador. Aun así, en la actualidad, subyaciendo a los moldes preconcebidos mercadologicamente, el editor como

cuerpo y ejercicio creativo oscila entre la técnica y el arte. Posicionándose a sí mismo en un vaivén de posibilidades definidas por las necesidades y las dinámicas productivas de cada película en particular.

Este ensayo plantea hacer un recorrido expositivo sobre la historia del montaje como estética. A partir de Vincent Amiel en su libro “La Estética del Montaje” se indaga en la función expresiva de este engranaje cinematográfico tratando de sostenerlo en definiciones ondulatorias sin poder coagular teóricamente su totalidad. Debido a la riqueza y ambigüedad de un tema que habita entre las contradicciones de sus pensadores y los puntos de encuentro.

A continuación se abordarán distintos paradigmas del audiovisual desde un punto de determinación post-cinematográfico. Analizando las parcelas teóricas sobre el contexto de la imagen, el complejo filosófico/textual del cortometraje y el andamiaje audiovisual que le constituye.

A partir de aquí, se explorará el texto de V. Amiel como un dispositivo hermenéutico para pensar en *El Vergel de Los sueños Húmedos* como objeto estético. Conjugando entre la visualidad y la textualidad de un proyecto que pareciera estar todo el tiempo escapándose de sí mismo.

2.2 EL MONTAJE Y SU ESTÉTICA

La Estética del Montaje: primera parte

Introducción

Busco un ritmo exacto entre un encuadre y el siguiente. Es un tema de oído: El montaje es el momento en que la película tiene relación con el oído. [...] Se trata de una forma, al igual que en el caso del director de orquesta, al interpretar una pieza de música, con “rubato” o sin él. Es un tema de ritmo, algo que para mí es lo esencial: a saber, el latido. (Bazin, 1967, p. 47)

Conocer la práctica del montaje implica conocer cuáles son los relatos que nos determinan y la forma en que nos mentimos a nosotros mismos. Más allá del texto, el montaje, es el conjunto de una totalidad final. Es el artificio simbólico que permea lentamente el caos de las imágenes. Articulando definiciones, para así, hacer de aquella masa amorfa, de ese celuloide, de ese videograma, una historia, un conflicto, un protagonista, un sentido.

El montaje, como nosotros, es aquella práctica constructora de sentido, capaz de abarcar y determinar la realidad (creada por el autor, por ese ojo que corta) para hacer de ella un relato. Su capacidad de mosaico, de enmarcación, lo posiciona como una herramienta de múltiples aperturas y dilataciones, atravesada, por una microfísica del poder, dónde habita aquel que muestra, y aquel que ve.

Pero el montaje no solo construye la realidad a partir de la selección y la creación. Se podría decir, que este “primer tipo” de realidad, asociada directamente al producto audiovisual en sí es, además, en su propia proyección y distribución, donde esa *organicidad capturada*, permea al espectador, construyendo en sí mismo, un “segundo tipo de realidad” tan artificial como la primera, pero que terminará por afectar la materia, mediante las propias determinaciones e identificaciones, que se impondrán en el espectador. Es este espectador el

que se encargará de conducir el discurso fílmico al campo de la materia a partir de su propia perspectiva sobre la realidad que se le plantea, y de sí mismo, como sujeto, determinadas anteriormente, por el producto audiovisual.

El montaje es tanto capaz de catalizar el pensamiento crítico como de condicionar mediante la sugestión. De ese rol paterno, simbólico, que lo constituye, se despliegan los distintos dispositivos de exposición y articulación. Donde lo discursivo dialoga con lo narrativo; con lo emocional. Nuestra capacidad como manufacturadores de lo Real consiste en el uso y sus intenciones. Entendiendo que cuando se escribe “Lo Real” hacemos referencia no solo al contradictorio mundo de Nanook El Esquimal de Robert Flaherty (escribiendo, en este caso, una referencia paradigmática a lo documental) como también a la totalidad suturada de una ficción. Reconociendo, parafraseando a Lacan, el cine como una manufactura de identidades o, más atinado, identificaciones. Colocando desde este lugar al dispositivo y objeto audiovisual como un instrumento que configura y permea lo real desde el campo de lo artífice.

Aunque, no se debe por esto, antagónicamente, colocar al documental como exento de lo artificial. Mientras que el montaje tiene distintos tratamientos para los distintos tipos de narración (en este caso, primordialmente, la distinción inicial, entre lo documental y lo ficcional) ambas esferas pertenecen al campo de la construcción. Donde lo Real es, o seleccionado, o creado, a partir de un ojo, que subjetivamente, hila el entramado.

El montaje vendría a hacer ese hilaje final. Esa última sutura de grandeza que nos permitirá acceder y comprender la realidad mediante la semántica de sus imágenes y sus relaciones.

¿Es una técnica? ¿Es un arte? ¿Dónde radican sus límites entre lo tecnocrático y la creatividad? Andrey Tarkovsky veía en el montaje un medio de expresión y el momento preciso para estructurar la película en una realidad. En una totalidad. El montaje, será eso del cine, que le es más propio. La articulación de imágenes y sucesión de signos. Es en este proceso donde

se construye un lenguaje cinematográfico. De igual manera, esto repercutió en los primeros escritos teóricos sobre la imagen en movimiento.

Realizadores desde Hollywood hasta la Unión Soviética debatían y construían las bases de lo que vendría a ser el cine contemporáneo. El eco de sus textos, pero sobre todo la estela de sus prácticas, radica, hoy por hoy, en las bases de las formas que relatamos mediante las imágenes y su corte.

En la actualidad, sin embargo, los dogmatismos y lo partidario, se diluyen, en un crisol de múltiples posibilidades. Donde los narradores del siglo XXI pueden entrecruzar estéticas de todo tipo. Buscando ese punto de encuentro, donde el montaje analítico del cine clásico norteamericano, colisiona, con el montaje intelectual de Eisenstein. El tratamiento del cine contemporáneo, con respecto al montaje y su estética, ha sabido utilizar múltiples técnicas narrativas que a inicio del siglo XX se consideraban contrapuestas ideológicamente entre sí. Entonces, hablar del montaje, como una estética tal cual en la actualidad, implica reconocer los primeros artificios y cuerpos teóricos (como los célebres escritos de Pudovkin), ya no como conjuntos textuales herméticos, sino como su posibilidad de converger, de amalgama y diálogo, buscando en el fondo, más allá de toda técnica, de toda conceptualización, esa sorpresa, del espectador, de observar cómo es víctima, del *fantaseo dirigido*.

Desde Vincent Amiel

“Concebir las películas asociando imágenes”

Esclarecedora definición que nos ofrece Vincent Amiel sobre el montaje. Llevándolo más allá de la técnica. Abordando al mismo como un principio creativo; un modo de pensar. Ese lenguaje de la modernidad, del imago y el sujeto moderno, donde nuestras miradas,

entrenadas a la sucesión, pareciera ser, que habitan este lugar, en movimiento, ese significante, que siempre tiene prisa.

Esta operación de concebir las imágenes es a lo que se dedica primordialmente el libro de Amiel. El teórico de cine francés desarrolla el texto fijado a esta “cosa mentale”. Tiene la intención de develar la dimensión fragmentaria del montaje como estética y su comparación con muchas otras artes, que en los últimos dos siglos, han desarrollado la línea conceptual de lo arqueológico (partes, restos, desechos que remiten a un todo ausente). Amiel invita a “relacionar el montaje en particular con los sistemas contemporáneos de fragmentación que marcan nuestra cultura y visión del mundo” (Amiel, 2005, p. 5).

Es el montaje la técnica que por excelencia, nos dice Amiel, puede explicar el valor ambivalente del cine como artífice y documental. Introduciendo, taxonómicamente, el *desglose*. La primera estética histórica que trabaja el autor. Remitiéndose al cine de D.W. Griffith y todo el despliegue industrial norteamericano que se configura a partir de este. Principalmente, para entender el desglose, hay que entender las necesidades de un cine como mercado y mercancía. El desglose era este procedimiento artístico técnico por el cual los autores (aunque el término realmente no se acuñó hasta mediados del siglo XX) construyen la película a partir de planos cortos y concretos que atañaba las necesidades narrativas del producto. Es esta una de las primeras voluntades de representación del mundo mediante el cine, ya no como un lenguaje que registra la realidad, sino que la construye.

El desglose trabajado, como se menciona anteriormente, por el realizador, permitía al productor tener un listado fijo de los planos a filmar. Ahorrando recursos y tiempo. Entonces, a partir de una visión productivista de la materia, el artista, subyacente, articula y asocia imágenes que antes no se creían posibles.

Sin embargo, al montajista, en última instancia, se le reducían sus caminos estético-creativos para responder a las órdenes del desglose desarrollado con anterioridad. Enfocándose,

principalmente, en la eficacia del *raccord* narrativo y no tanto en una apertura formal que catalice su potencia artística. Como bien lo especifica Vincent Amiel, presentándonos de paso, la figura del editor contrapuesta a la del montador:

Por su parte el editor se sitúa en otro contexto. Se supone que debe dominar la estructura misma de la película respecto al guión, al proyecto del director y a las reacciones de unos y otros al visionar los Rushes. Se trata en este caso de la construcción global de la película, ya no del éxito de sus articulaciones... (Amiel, 2005, p. 14)

El desglose, entonces, vendría a ser la guía técnica para que el montajista despliegue la película sobre la moviola. Evitando cualquier tipo de inferencia. Los directores (desde el modelo normativo de producción relacionado a la época) desglosaron las imágenes en relación con una historia directa que debe ser contada. De esta manera, se puede afirmar, que el montaje como desglose, es intrínseco a la acción narrativa. Una acción, además, construida, planificada y desarrollada, con anterioridad. Robert Parrish cuenta lo siguiente a propósito de Ford: “Además, tenía por costumbre decir a los montadores tras terminar el rodaje de sus películas: «¡Sobre todo, no trabajen, estropearán mi obra!»” (Robert Parrish, 1980, p. 54).

Al final, la estética del desglose se reduce al montaje de planos desde una articulación narrativa. Proponiendo una lógica de continuidad al espectador de la totalidad que se le plantea. Una totalidad de encajes, donde cada plano, está construido a partir del siguiente. Emulando una maquinaria visual de concatenación donde los cortes se hagan invisibles al espectador a partir de una sucesión fluida, lazos muy estrechos, relaciones obvias donde lo que se busca es más el seguimiento del relato fílmico que su mutilación. Finalmente, Amiel, escribe al respecto que: “Efectivamente, el desglose presupone que el autor y el espectador tengan en mente la misma representación del mundo.” (Amiel, 2005, p. 23),

¿Qué otra herramienta tenemos para abordar la articulación de un conjunto que vaya más allá de la estética continúa solidificada por el modelo norteamericano de principios del siglo XX? Vincent A. nos propone el collage: “En todo caso, constituye el fin de un procedimiento basado en un principio de fragmentación y reconstrucción.” (Amiel, 2005, p. 21).

En el collage, las imágenes chocan entre sí. Hay un estado de pugna. Es un espacio visual que permite la colisión de cuerpos significantes. De este choque derivan sentidos que el espectador puede intelectualizar o vivenciar dependiendo del tratamiento. Un ejemplo sería los contrastes entre grandes planos generales y primerísimos primeros planos de los rostros durante la famosa escena de las escaleras de Odessa en *El Acorazado Potemkin*.



Eisenstein S., 1925, La escalera de Odessa, fotograma

La estética del collage consiste en descolocar al espectador, redirigir la mirada del sentido y cuestionar al propio producto audiovisual. Es así como el montaje adquiere un carácter interrogativo. Desde este lugar, el editor, puede narrar la película, mientras que, simultáneamente, la descompone. Amiel comenta al respecto: “Es un Pánico, una Masacre y no una acción cualquiera que se desarrolla y pasa... Brutalidad.” (Amiel, 2005, p. 24).

Niega su ser para el relato y se constituye hacia un tipo de “movimiento esencial” ¿Que podría ser este *movimiento esencial*? Se pueden tomar las categorías del libro El sentido del cine (Eisenstein, 1924) para referirse a la organicidad de la imagen y cómo aprender a agudizar la mirada:

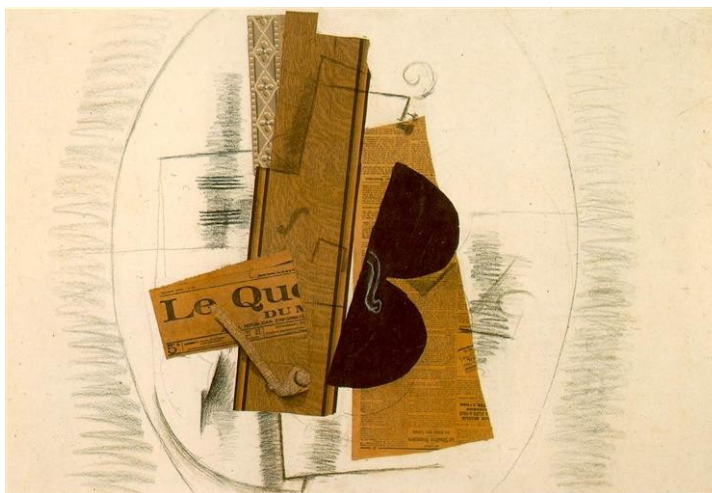
- I. Métrico
- II. Tonal
- III. Rítmico
- IV. Armónico
- V. Intelectual

Las afecciones de las imágenes-ruptura se podrían concebir desde la categoría Armónica hasta la Intelectual. Mientras que las primeras tres son entes singulares las últimas dos tienen una condición compuesta. El collage tiene la capacidad de articular tanto una categoría Armónica del montaje como la Intelectual. Sin embargo, es solamente mediante la Intelectual o Sobretonal, donde se implica este sentido de colisión, de choque, con una finalidad concreta: desplegar un tercer signo-imagen mediante la yuxtaposición de dos signos a priori. Aun así, el collage como potencia, excede esta misma condición categórica.

El collage estructura los planos, sin invisibilizar el montaje, si no, todo lo contrario, estimular al espectador, con la fantasía discontinua, de un filme que oscila dialécticamente (si se quiere) entre la composición y la descomposición. Amiel escribe al respecto que:

La sucesión de estos planos no nace entonces de un desglose previo, sino ya del pegado de instantes, de ademanes, de actitudes o bien de situaciones cuyo vínculo es subterráneo e hipotético. (Amiel, 2005, p. 13)

Donde hay un juego estrecho con la incertidumbre, la interrupción y lo imprevisible. El collage o pegado se compara en otras ramas artísticas con Picasso, Braque y los pintores surrealistas en su capacidad estética de provocar asociaciones en conflicto. A partir de aquí, Amiel comenta que “El montaje obedece a dos lógicas que a veces se oponen y a veces se complementan” (Amiel, 2005, p. 23).



Braque G., 1913, Lo cotidiano, cubismo sintético, collage

Así, puede verse como en *Faces* (Cassavetes, 1968) la cronología de los sucesos es lineal en el sentido de que cada noche preside a la siguiente. Sin embargo, en el órgano vestigial de las escenas, el montaje pareciera seguir otro tipo de latencia más relacionado al movimiento de las imágenes per se, que al desarrollo rígido, de los sucesos.

La yuxtaposición de ruidos e imágenes dialogando o colisionando directamente entre sí es otra de las variantes en cuanto al tratamiento de la imagen en movimiento dentro del collage. Autores como Godard, Vertov o Mandico, más recientemente, deciden representar en su cine la fisura de la representación. El artificio. Buscando en la cinematografía, un distanciamiento de su propia ilusión, develando los engranajes, la manufactura de su práctica.

Por ejemplo: Jean Luc Goddard mediante sus cortes abruptos (hoy muy utilizados por cineastas contemporáneos como Lars Von Trier, uno de los fundadores del Dogma 95), Dziga Vértov con el trucaje de la imagen y la asociaciones turbulentas (célebre secuencia de su película *The Man With the Movie Camera* (Vértov, 1927), donde se intercalan los planos de una mujer parpadeando y las persianas de un edificio urbano), mientras que Bertrand Mandico, utiliza el blanco y negro, y la sobre saturación, para diferenciar los universos eróticos de sus protagonistas en *Wild Boys* (Mandico, 2017). Es así como Vincent Amiel describe el collage como “uno de los retos de una representación del mundo que desafía los modelos tradicionales.” (Amiel, 2005, p. 25).

Hay una infinidad de variaciones posibles en ambos abordajes. Mientras que una propone el despliegue infinito de una historia y sus posibilidades, la otra, te incita, al amplio arco de posibilidades, situadas alrededor de la resignificación de esta historia.

En ambos tratamientos tenemos una oscilación entre lógicas de continuidad y lógicas de ruptura. Amiel establece tres estéticas del montaje a partir de este punto:

- I. Montaje Narrativo (contribuye a contar historias)
- II. Montaje Discursivo (establece relaciones de sentido)
- III. Montaje de correspondencias (provoca emociones puntuales)

Mientras que el primero tiene el procedimiento estético dominante del desglose, los últimos dos, utilizan el injerto y el collage respectivamente, para estimular el cuerpo escópico del espectador.

Se podría decir que mientras el desglose tiene como faro una configuración relacional con su espectador de seducción, el collage tiene una de provocación.

Tipo de montaje	Articulación de los planos	Relación entre los planos	Principio de ensamblaje	Principio de trasmisión	Representación del mundo	Procedimiento estético dominante
Montaje narrativo	Continuo	Articulación	Racords necesarios	Transparencia (mimética)	Un mundo evidente	Desglose
Montaje discursivo	Discontinuo	Confrontación	Elecciones inteligibles	Demostración	Un mundo por construir	Injerto
Montaje de correspondencias	Discontinuo	En eco	Conexiones aleatorias	Sugestión	Un mundo por percibir	Collage

Amiel V., 2005, cuadro de texto explicativo, la estética del montaje

La estética del montaje: segunda parte

Agregados

En la *Analítica de lo bello*, Kant nos explica que la cualidad estética concierne a la capacidad para ser afectados de una manera no objetiva sino subjetiva ante una representación. (Hanza, 2008, p. 11)

Antes de intentar desarrollar una estética del montaje de lo post-cinematográfico, es necesario analizar la estética del montaje como antecedente. El objeto montaje que nos infiere a continuación puede ser aproximado desde múltiples aristas. Se encuentran autores que hacen un tratamiento del montaje desde la lógica y nos esclarecen una lógica del montaje como A. Laffay en su libro *Lógica del cine: creación y espectáculo* (Laffay, 1966). Sin embargo, para este presente texto se abordará el montaje como objeto estético partiendo principalmente de las disertaciones de Vincent Amiel en su libro *La Estética del Montaje*.

El montaje habita el mundo de la técnica y el discurso. Es tanto un proceso plástico como recetario o repetitivo. Es el despliegue de signos en sucesión en un complejo o totalidad que denominaremos “duración” a partir del esquema de Guilles Deleuze en sus estudios sobre la imagen en movimiento desde dos libros de Bergson —*Materia y memoria* (Bergson, 1896) y *Evolución creadora* (Bergson, 1907) —.

Y esta es la tercera tesis de Bergson, siempre en la *evolución creadora*. Si se intentara presentarla con una fórmula brutal, se podría decir: además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del Todo o de un todo. (Deleuze, 2005, p. 22)

Los encuadres o fotogramas son la unidad atómica de este complejo denominado la imagen-cine. Los planos son el movimiento, unidad molecular, que relaciona los encuadres a la duración total. El montajista, en tanto en su función de trabajar con estas imágenes, sería el arquitecto de este todo. El montaje es la determinación del todo. Al montajista, a quien le acabo de atribuir la condición de arquitecto, le voy a despojar de esta, pues este arquitecto puede tener una condición que implique algún tipo de control creador sobre la yuxtaposición y superposición de estas imágenes. Esta inferencia es problemática dentro del esquema deleuziano debido a la forma en que él mismo denomina al sujeto como un punto de indeterminación. El punto de indeterminación es la confluencia de conmociones y agenciamientos maquínicos variables sobre un cúmulo receptor concreto. En todo caso, y para entrar a la materia que nos concierne, no hay un yo conciencia que ilumina sobre las cosas, al contrario, somos una pantalla oscura, un centro indeterminado, receptivo, que reacciona a partir de estas recepciones: la percepción, la afección y la acción. El montajista ya no como arquitecto sino como punto indeterminado, centro vacío, que responde relacionamente a partir de un conjunto de imágenes que se construyen a sí mismas. La figura del montajista es aquel que distribuye y organiza estas imágenes en relación con un punto o varios puntos privilegiados. Este despliegue potenciado de la materia imagen es aquello a lo que vamos a denominar montaje.

Esta vez, en lugar de difundirse y propagarse en todos los sentidos, en todas las direcciones, sin resistencia y sin pérdida, la línea o imagen de luz tropieza con un obstáculo, es decir, con una opacidad que va a reflejarla. A la imagen reflejada por una imagen viviente se le denominará, precisamente, percepción. Y estos dos aspectos son estrictamente complementarios: la imagen especial, la imagen viviente, es indisolublemente centro de indeterminación o pantalla negra. (Martin, 2021)

Montaje Narrativo o estética del Desglose

El montaje narrativo se puede asociar en sus orígenes a la obra de D.W. Griffith en su atractivo esquema del montaje de la continuidad. Es ante todo un montaje que se despliega a partir de la lógica narración/acción. En este caso, y para desarrollar la estructura de lo privilegiado, en el montaje por continuidad, el punto privilegiado sería la narrativa, el universo dramático y la acción. El montaje en este caso está subordinado a la lógica literaria y dramática de la obra. La palabra “subordinado” en este espacio de sentido es clave, pues también nos permitirá una cualidad de comparación ante el Montaje Significativo. Al dar esta implicación se infiere un montaje que está desplazado de su protagonismo. No es el montaje por sí mismo, es el montaje para la estructura lógica de la acción dramática. El montaje por continuidad sería uno (no el único ciertamente) de los precursores teóricos del montaje de atracciones desarrollado por el conjunto de cineastas en la Escuela de Moscú.

... de una escena a otra o de un plano a otro, hay una continuidad espacial o temporal. La acción se desarrolla, pese al cambio de marco, en una unidad dietética ubicable. Así, tanto con efectos de montaje como con decisiones en las decisiones escenográficas el director produce efectos de continuidad o discontinuidad. (Amiel, 2005, p. 30)

Contrapuesta puesta a esta categoría del montaje, y anteriormente mencionada, se encuentra el Montaje Significativo.

Montaje Significativo: correspondencias y discurso

El montaje significativo, se podría decir, habita una categoría más sensitiva (desde las correspondencias) o lingüística (a partir del complejo discursivo). Mientras que el montaje narrativo trabaja a partir de la lógica dramática, tanto el montaje por correspondencias como el montaje discursivo, trabaja a partir de una lógica significativa o sensitiva. Construye relaciones de significado a partir de la contraposición y yuxtaposición. Esta generación o fábrica de sentido no necesariamente es explícita. Puede involucrar juegos semánticos a partir de fricciones visuales que no remitan a un “sentido común”. En el montaje significativo, el audiovisual, es articulado por el montaje a priori. Puede no haber líneas de significado dietéticas, dramáticas o actorales. La acción y la continuidad puede ser interrumpida o corrupta. Estas fracturas en la coherencia o cohesión dramática permiten desplazar el protagonismo del componente narrativo por un componente discursivo, reflexivo o provocador.

Esta parcela del montaje puede ser utilizada a partir de múltiples tratamientos y finalidades. Es muy popular en la publicidad por su capacidad de construir significado en menos de sesenta segundos a partir de una sucesión de signos adecuada. Sin embargo, y para el presente proyecto, su otra aplicación práctica es aquella que más interesa. Es la articulación de un montaje significativo no tanto para producir un discurso, sino para producir un texto. En este sentido podríamos hablar de un *texto-metraje*.

Mientras que el Montaje Significativo Sólido o Montaje Discursivo —utilizado comúnmente en el montaje de productos audiovisuales con fines publicitarios— parte de una asociación de signos universales para crear un concepto cerrado, preciso y cohesivo, el Montaje Significativo Líquido o Montaje por correspondencias parte de una sucesión de signos para crear un concepto abierto, indeterminado y fragmentario.

Está siempre expropiado, expulsado de sí por sí mismo; en una palabra, llamado a autodestruirse. Ese otro del libro que, sin embargo, no le es ajeno, es el texto. (Muñoz González, 2016, p. 43)

El texto-metraje o el Montaje Significativo Líquido entonces parte del mismo tratamiento de ensamblaje que el Montaje Significativo Sólido. Este será el Montaje Significativo. La diferencia radica en la finalidad semántica. Donde uno aboga por el factor de la precisión, la construcción o reducción del factor hermenéutico o posibilidades angostas de sentido el otro se estructura a partir del factor de la inventiva, de la destrucción y construcción de sentidos, de un espaciamiento del significado.

Sin embargo, aquello que prevalecerá en los dos tipos de Montaje Significativo, es la construcción de un mundo donde ya no basta dejarse llevar por la lógica continuidad/discontinuidad. También podríamos asociar el Montaje Narrativo como **montaje afirmativo** y el Montaje Significativo como **montaje propositivo**.

Y esto porque aquí la “respiración” del montaje se constituye tanto por la inspiración (lo que las imágenes y sus signos nos permiten tomar o conservar) como a su vez por la expiración (lo que abren las rupturas, lo que sueltan, o lo que abandonan)... ...Hay una específica libertad de sentido que se da en la apertura del montaje, por su personal implicación en las correspondencias sugeridas. (Amiel, 2005, p. 146)

Tenemos planos que se limitan a un mero sugerir correspondencias, abriendo por una parte su sentido y permitiendo extender por otra su horizonte hasta el infinito.

La materia prima del montaje por correspondencias es el fragmento. Es la unidad molecular del espectro de la cinemática. El fragmento vendría a ser por lo tanto el plano. Dentro de esta misma lógica podríamos afirmar que el fotograma o el instante vendría a ser la unidad atómica de la imagen en movimiento. El plano es para Vincent Amiel una unidad representante por sí misma. Contiene un valor cualitativo semántico que le sostiene independientemente del resto. Entonces, si entiende el fragmento como unidad representativa, se puede afirmar que el montajista es aquel que articula estas unidades representativas en función de un todo.

El montajista, por lo tanto, monta a partir de las correspondencias de fragmentos representativos, donde la articulación de estos fragmentos como materia prima es ante todo la configuración de ese todo final, ese todo que se proyecta.

¿Pero qué es ese todo? Ese todo es un discurso sobre el mundo. Es el despliegue de una cosmovisión. La obra final como discurso sobre el mundo permite el desarrollo y la representación de un conjunto infinito de mundos posibles que simultáneamente remiten a uno solo, el mundo. Un montaje Significativo Líquido es un **discurso o representación sobre el mundo**, a partir de un mundo, un mundo abierto, de abducción semántica, de permanente resignificación, un mundo que está todo el tiempo diferenciándose de sí mismo.

El mejor ejemplo de esta estética determinada es el montaje por una lógica collage que **deconstruye** y **disecciona** simultáneamente. La película ya no se cohesiona a partir de un efecto anecdótico sino a partir de un **efecto de conmoción**. La conmoción es ante todo una conmoción visual y semántica. En donde se le está proporcionando al ojo un despliegue de afecciones. Afecciones constituidas a partir de la correspondencia de fragmentos y no el desglose dramático per se. Ante esta excitación permanente de movimientos y afecciones se manifiesta de igual forma en el montaje collage la imagen congelada. Esta como un instrumento

de fisura que trabaja sobre la impotencia del movimiento. La imagen congelada es ante todo la última forma de fisura dentro de las operaciones del montaje collage. Al haber exacerbado todo movimiento posible, el último gesto, que es ante todo un gesto de impotencia, será aquel que ya no produzca movimientos sino que los detenga. Que sostenga la duración dentro de la quietud. Esta quietud vendría a ser un resto. Una última exhalación de un movimiento posible.

La imagen congelada es también una forma de ruptura, incluso la más pura de todas las posibles: ya no es el tema o la representación los que se ven así interrumpidos, sino el propio movimiento de las imágenes, y por qué no, de la proyección. (Amiel, 2005, p. 92)

Sin embargo es importante recalcar que ambos polos del montaje, en la mayoría de los casos, operan simultáneamente sobre una obra a partir de intensidades. No es necesario que un metraje se solidifique en un solo polo. Al contrario, hay un juego disruptivo y sumamente enriquecedor, en el juego o el desplazamiento de polos e intensidades de montaje.

Figuras Retóricas Del Montaje

Metáfora

La metáfora es una de las figuras retóricas más fundamentales para la historia de la *techne* del montaje. Sus inicios se pueden rastrear al montaje de atracciones de Sergei Eisenstein. Se constituye a partir de una yuxtaposición de dos unidades significativas o fragmentos. Donde hay un plano o signo portador de un primer punto de comparación y un segundo plano que le sucede al portador del punto a comparar. La metáfora en el montaje permite el despliegue de un tercer significado a partir de una contraposición de premisas visuales. Recuerda al montaje de atracciones por su estructura dialéctica. Aunque su cualidad

dialéctica en un sentido preciso del término es cuestionable, se entiende la idea general. Vincent Amiel propone el siguiente ejemplo a continuación:

En Eisenstein los Kulaks (aquellos campesinos propietarios de su tierra que la propaganda estalinista estaba en trance de eliminar, respaldada al efecto, entre otras cosas, por la totalidad del cine soviético), eran comparados con los cerdos. (Amiel, 2005, p. 95)

La publicidad, nuevamente, es uno de los más grandes usuarios del instrumento de la metáfora. Al permitir asociar sus productos con espacios que apelen a esferas del placer o la identificación. Esto permite, mediante una representación precisa, desplegar en el espectador nuevas unidades de sentido entre el producto que venden y aquello a que lo asocian. Sin necesidad de ahondar en aspectos más descriptivos del producto la publicidad se vuelve eficaz a partir de imágenes o construcción de vínculos de sentido universales.

Imagen sugestiva o la sinécdoque

Siempre que una imagen es un emisor auxiliar de un significado que está más allá de sí misma es una imagen sugestiva. La sinécdoque es la posibilidad de dar a entender una situacionalidad sin develarla explícitamente. Por ejemplo, un neumático girando en el aire para sugerir un automóvil volcado o un personaje que solo se representa desde fragmentos donde estos detalles sugieren el eco de su presencia. La imagen sugestiva es un híbrido entre estética del montaje y estética de la puesta en escena, pues suele implicar una elaboración previa.

La noción de este paradigma que pertenece con más precisión al montaje es la forma en que se podrían articular estas imágenes para dar a sugerir conclusiones posibles. Por

ejemplo, en el acorazado Potemkin donde tenemos un signo antecesor del médico lanzado por la borda y un signo sucesor de sus significativos lentes colgando de una cuerda. Mediante esta imagen se sugiere sin mostrar la anulación dramática del médico a partir de la no-representación de su cuerpo.



Eisenstein S., 1926, Acorazado Potemkin, fotograma

Gradación y repetición

Estas dos figuras retóricas del montaje no remiten a un mismo espectro, pero se despliegan mediante una práctica conjugable. La gradación trabaja a partir de la repetición, sin embargo, no toda repetición es una gradación. La gradación se basa en la reutilización de un plano o encuadre donde los componentes en la escena varíen gradualmente y permite la construcción de un significado principalmente con incidencia temporal. Hay un devenir en el tiempo y la escena reacciona retroactivamente a este devenir mostrándose afectada a partir de las mutaciones provocadas por él mismo.



Welles O., 1941, El ciudadano Kane, fotogramas

La repetición dentro de otro ámbito puede estar implicada en múltiples significaciones dependiendo de las intenciones del montajista y el propio realizador. La repetición puede tanto acentuar una acción como descontextualizar. Producir efectos que destacan un gesto dramático o que descoloquen a un objeto o fragmento. También puede evocar sensaciones de uniformidad, estancamiento o rutina.



Eisenstein S., 1926, Acorazado Potemkin, fotograma

La secuencia de la expulsión por la borda del doctor en el acorazado Potemkin acentúa la caída y la alarga a partir de su repetición. Mientras que Eisenstein pudo haber elegido el plano que mejor se acentuará a su gusto y haber descartado las otras tomas, este decide repetir la caída, alargándola y dotándola de un efecto dramático; de un hincapié narrativo.

Otras figuras mencionadas en el texto son la antítesis, la elipsis, el anacoluto, la acumulación, etcétera. Sin embargo, más allá de enumerar una lista de catálogo sobre cada una de estas posibles figuras retóricas y sus definiciones. Lo que me interesa es la figura retórica en sí como un concepto que da la posibilidad de articularse en el montaje. Figuras que juegan tanto con la imagología de lo representado como con sus significaciones. Esto permite al montaje su estructuración desde un posible lenguaje. Es a partir de estas figuras que el montaje puede desarrollar un estilo autónomo y comentar la película desde el corte, la acción y el intervalo.

Cuarto Periodo

Vincent Amiel reflexiona en sus últimos capítulos sobre el montaje virtual o la transición a lo binario. Esta reflexión me resulta de suma importancia para la estética de lo post-cinematográfico por entretejer el campo y las reglas de juego del montaje digital. Es, ante todo, el contexto técnico desde el cual se despliega el mismo. La digitalización del cine pareciera tener dos vertientes de pensamiento: La vertiente tecnocéntrica aborda el cuarto periodo o la digitalización del cine como un progreso tecnológico en aras de una industrialización que abarata el coste de producción en ciertas áreas. Esto no implica que el cine industrial sea necesariamente menos demandante en cuanto a presupuesto. Simplemente indica que el presupuesto se puede destinar a otras parcelas de la producción. También la democratización de la tecnología implica una mayor accesibilidad a los recursos necesarios para poder grabar y montar un objeto/producto audiovisual.

Sin embargo, la digitalización posee de igual manera una estética, una plástica de las imágenes. Viene a acelerar exponencialmente los procesos de montaje. Por lo menos la labor más manual de este. Viene a *disolver la manufactura del montaje*. Entonces la duración y la

forma en que se concibe la duración alcanza otra esfera del sentido. Esta es la del corte fácil, de lo pragmático y económico. De igual manera la digitalización permite un mayor control del montajista sobre las imágenes. Inclusive, un exceso de control. El montaje numérico es aquel realizado sobre imágenes sintetizadas, transcodificadas. El montaje proyecta sobre esta potencialidad el vacío holográfico. La imagen perdió su condición de lo tangible en aras de una espacialidad potenciada. El montajista trabaja directamente sobre imágenes fantasmáticas, sobre metáforas de ecuaciones programáticas, sobre computaciones, y este suelo infinitesimalmente posible, se sostiene el articulador, capaz de intervenir, mutar, exacerbar, trastocar, transgredir o fisurar este fantasma que se le plantea. El montaje se traslada al abanico y sus intervalos. Montar sobre la virtualidad es hoy en día una cuestión de control, de resistencia, ante el erotismo de lo imposible.

Entre las imágenes, como también en el interior de cada una de ellas, el montaje virtual invita a una combinación infinita, allí donde la práctica tradicional solo permitía cortes o, a lo sumo, ajustes. (Amiel, 2005, p. 196)

Esta imagen virtual trasciende sus constituciones de articulación y correspondencia para habitar el espacio de la simultaneidad. El montaje se traslada al monitor, a la consola de videojuego, al *scroll down* de nuestras miradas. El montaje de un universo post-cinematográfico es en cierto modo el surgir en “en la pantalla el potencial del mundo y no, en cambio, la experiencia de un tema” (Amiel, 2005, p. 198). Es el fragmento y la contraposición permanente de signos a partir de un modo, de un montaje-collage, donde al “mezclar en exceso los referentes, pierde al mismo tiempo, de algún modo, las virtudes de la confrontación” (Amiel, 2005, p. 199).

2.3 LO POST-CINEMATOGRAFICO Y

POSIBLES PARADIGMAS

Capitalismo, desplazamientos e imágenes

Guilles Deleuze y Félix Guattari escriben a finales de los sesenta e inicios de los setenta un compendio de dos volúmenes titulado *Capitalismo y Esquizofrenia*. El trabajo reúne un conjunto de proposiciones filosóficas entrelazadas por el poder, el lenguaje y el deseo. El proyecto es ciertamente un “hijo de su época”. Emergiendo en el tumultuoso periodo de las revueltas del mayo del 68 descritas por Deleuze como una aparición de lo real. Eludiendo el conflicto filosófico discursivo de la izquierda psicoanalítica sobre la aparente carencia de un símbolo o significado universal con respecto a ese hecho histórico preciso. *Capitalismo y Esquizofrenia*, además, es contemporáneo a las disgregaciones de Michael Foucault sobre el poder y el conocimiento. Los autores convivían en un espectro epistemológico y esto les permitió un enriquecido proceso de diálogo y lectura.

Aun así, más allá de su circunstancia —y habitando el plano de las posibilidades— el conjunto de volúmenes es un sistema ético que permite pensar al mundo desde la *diferencia*. Es dentro de la contemporaneidad del pensamiento de estos dos autores que abordo a continuación este ensayo. Tratando los textos como un conjunto artificialmente cerrado para la invención de un acto poético.

Deleuze y Guattari piensan el capitalismo como un proceso de civilización y capital. Lo comparan con el binomio barbaridad-despotismo del periodo Feudal, o el primitivo-territorial, como un periodo prefeudal. Esta constelación de sentido se estructura mediante lo que denominan “la máquina social”. La máquina social es una red de sistemas artificialmente cerrados entendidos como máquinas deseantes que se despliegan a partir de conmociones en un universo maquínico. En el Anti Edipo tenemos al sujeto estructurado como máquina deseante que desea la maquinación y simultáneamente máquina el deseo. El inconsciente, sería

por lo tanto, una fábrica de deseo. Este deseo está correlacionado a un sistema rizomático molecular. Donde lo molecular remite a puntos o líneas de fuga (microaparatos de pensamiento) mientras que lo molar implica un macrosistema o un macroaparato de pensamiento. Es el Anti Edipo ciertamente una crítica al psicoanálisis y sus excesos interpretativos sobre la imagología del inconsciente. Es donde el inconsciente se retira de su noción dramática o teatral para situarse en el encuadre de la multiplicidad, de la circunstancialidad. En relación con lo anterior, Deleuze y Guattari, contrastan que: *el inconsciente no está jugando todo el tiempo con mamá y papá, sino con razas, tribus, continentes, historia y geografía, siempre algún marco social* (Marks, 1998, p. 91).

Dentro de esta noción del inconsciente es donde el aparato capitalista retoma el protagonismo como un sistema que opera y produce el deseo. Esto no quiere decir que las otras formas de la máquina social estuvieran desacopladas de deseo. Sin embargo, esta tercera forma pareciera estar circunscrita sobre él mismo. Es el deseo del deseo y su permanente exacerbación. Dentro de este universo maquínico no hay una *máquina deseante/objeto deseado*. La propia condición de lo maquínico implica que aquello que la máquina deseante desea es otra máquina deseante que se ajusta al deseo mediante un sistema de acople. Un encaje mediante *inputs* y *outputs*. Por ejemplo está la *máquina-cine*. Esta máquina desea ser vista mientras que la *máquina-ojo* desea ver.

Esta violenta conmoción de la máquina deseante produce lo que irían a denominar *Lo Esquizofrénico*. Entendiendo lo esquizofrénico más como “un proceso que una entidad” (Deleuze y Guattari, 2020). Lo esquizofrénico abre un espacio para pensar el esquizoanálisis en contra puesta con el psicoanálisis y su postulación del complejo de Edipo como un significante trascendental.

Dentro de este campo que posiciona centralmente a un individuo que ama aquello que le domina, Deleuze y Guattari, proponen una desindividualización del sujeto. Una

descomposición de lo identitario por el conjunto o la multiplicidad. Sin embargo, la máquina capital pareciera estar todo el tiempo reconquistando esa multiplicidad. Mientras que en el compuesto de la máquina social primitivo-territorial había una territorialización-territorio, en el compuesto despótico-barbárico se desplaza hacia la territorialización-escritura, y esta misma, es desplazada en la máquina capital-civilización, hacia una territorialización-desterritorialización. Esta territorialidad viene al caso para develar el límite de la máquina capital-civilización como un desplazamiento permanente de este. El límite está todo el tiempo desplazándose a sí mismo. La última máquina busca la **exacerbación de flujos esquizofrénicos desterritorializados**.

Esta esquizofrenia que describen no es una condición clínico-patológica. Esta esquizofrenia se asemeja más a una representación del flujo característico del capital sobre sus componentes. Un flujo esquizofrénico sería, pues, un flujo híper desterritorializado. Sin embargo, esta estructura se puede también configurar como una ética. Ética que empieza a reverberar sobre el pensamiento de escritores posteriores como Nick Land y el aceleracionismo. La ética del destituir a la máquina-capital desde adentro. En Deleuze y Guattari la cuestión no es que seamos flujos esquizofrénicos y debemos dejar de serlo. Es completamente lo contrario. No lo somos lo suficiente. Es la esquizofrenia como un proceso creativo. Citando a Brian Massumi mediante John Marks en su libro “Gilles Deleuze”: *La esquizofrenia es una ruptura hacia el equilibrio inestable de la autoinvención continua* (Marks, 1998, p. 97).

Siempre hay espacio para más perversión y más artificio. Lo esquizofrénico pareciera ser aquello que siempre está por venir. Es el sujeto molecular donde *todo lo sólido se disuelve en el aire*. El desplazamiento permanente de complejos identitarios permite conmocionar un estado de inestabilidad y descomposición. En este sentido, somos todos esquizofrénicos, pero al mismo tiempo lo esquizofrénico siempre está por venir. Somos

esquizofrénicos porque nos encontramos acoplados con un sistema que busca todo el tiempo dismantelar lo denso y volverlo a entregar a partir de nuevas configuraciones. Entonces, podríamos decir que lo propio de la máquina social capital-civilización no es plenamente la desterritorialización. Es más bien la intercalación permanente entre la desterritorialización y la reterritorialización. Un paradigma es el aceleramiento exponencial de la caída de sistemas de pensamiento universal como la ley y el orden en aras de una tecnificación del poder y un aparato meritocrático. El lugar de la esquizofrenia por venir pareciera ser el optar por acelerar esta intercalación hasta el punto en que ambos puntos de partida y encalle se disuelvan en el intervalo. Es como si viéramos un círculo desplazarse entre puntos en el espacio y aceleramos la velocidad de desplazamiento hasta el punto en que sólo percibamos el intervalo. El punto en movimiento. La esquizofrenia por venir, dotándola de esta condición mesiánica, es una esquizofrenia que optará por el intervalo. El punto medio entre dos espacios privilegiados.

El concepto de lo maquínico permite una nueva forma de habitar la realidad. Lo maquínico implica el predominio de las partes, de los fragmentos, de las piezas. El maquinismo es la destitución de la totalidad por lo parcelario, la meseta y el bit. Es el armatoste de un *acoplado* que se emancipa por sí mismo. No hay una pieza final o total. En todo caso, la totalidad se encuentra en el fragmento, en la pieza o utileria. La potencia de la totalidad está contenida en ese bit.

El concepto de maquínico es, por tanto, una forma de responder a una nueva forma de mirar el mundo; una nueva realidad. Vivimos en un mundo de fragmentos, escombros, 'ladrillos que se han hecho añicos', pero ya no creemos que estos fragmentos puedan usarse para reconstruir un todo: vivimos en un mundo caído. (Marks, 1998, p. 99)

¿Y la imagen? La imagen emerge como un estado de potencia indeterminada del deseo por el deseo a partir de su metástasis. La imagen es la disolución del dualismo-resistencia objeto/sujeto por un compuesto maquínico. La imagen de lo esquizofrénico, sin embargo, pareciera extrapolar su flujo hacia una destitución permanente de la territorialización del deseo. Una *esquizo-estética* sería en todo caso una estética de lo *rizomático*. La estética del rizoma transfiere un sistema raíz jerárquico de coordenadas espacio-temporales de pensamiento, por un sistema de múltiple trazado por líneas y puntos de fuga. Es el método de la descentralización, del fragmento y el intervalo —donde todo el tiempo se está llegando a algo y ese algo siempre se nos escapa—.

El cine y Antonin Artaud

“En el cine somos todos... [falta el texto] —y crueles” (Flaxman, 2017, p. 66).

Antonin Artaud, “Respuesta a un cuestionario”.

“Esos encuentros más oscuros, en cámara lenta, con todo lo que se esconde debajo de las cosas, las imágenes —aplastadas, pisoteadas, debilitadas o densas— de todo lo que pulula en las profundidades más bajas de la mente” (Flaxman, 2017, p. 66).

Antonin Artaud

Poetiza Antonin Artaud en referencia al teatro de la crueldad y parecería ser que esta misma metáfora empieza a habitar sus promesas hacia lo cinematográfico. El pensamiento de Artaud sobre el verdadero cine radica principalmente en la potencia maquínica de las imágenes. Es pensar lo subcutáneo del relato y del pensamiento puro. Percibir el aliento de un cine que está más allá de lo *cinematográfico*. Entonces la cuestión se desliza de los fotogramas hacia las rutas nerviosas de nuestros cuerpos. Los signos en sucesión secuestran la percepción y, en pleno síndrome de Estocolmo, nos entregamos a las determinaciones de aquello que creímos inocente espectáculo.

Cuando se escribe sobre Antonin Artaud es inevitable no pensar que el tema está inmediatamente circunscrito al teatro. Artaud es pionero de un teatro transgresor y visceral mediante un concepto que denomina “teatro de la crueldad”: *Un teatro que pulveriza y recombina los estados de la mente y la razón*.

Sin embargo, no es común pensar a Artaud con respecto a la crítica cinematográfica y es justamente por eso que se da este ensayo, basado principalmente en las reflexiones de

Gregory Flaxman, en su capítulo “El cerebro está en la pantalla” del libro “Filosofía Cinematográfica”.

Artaud, erotizado por el nuevo medio, busca en sus textos un verdadero cine. Estableciendo que aún no hemos abordado las posibilidades de este. Por lo tanto la crítica cinematográfica de Artaud acapara todas las posibles divergencias de aquel cine que le era contemporáneo y pareciera descomponer cada una de ellas. Entonces, la definición del verdadero cine en Artaud es una definición ante todo negativa. Una definición que se construye a partir de todo aquello que no es, pues todas sus posibles manifestaciones parecían para Artaud tomar atributos de otras artes ignorando la substancia del cine en sí que es la *imagen-movimiento*. Por ejemplo, rechaza la corriente del cine abstracto o avant-garde por su búsqueda de un pensamiento puro mediante las imágenes ignorando la forma en que el cine “exhala materia”. El cine, pareciera, no puede relegarse a un pensamiento absoluto, ya que es un medio que necesita trabajar directamente con la materia, con los objetos, con el cuerpo de lo sensible. De igual manera, rechaza el cine psicológico o dramático por su incoherente necesidad de hacer del cine un lenguaje, por su necesidad de traducir mediante la alquimia de la cámara, la literatura, a las imágenes en movimiento. Es usar el cine para desplegar historias. Para Artaud el cine va más allá del lenguaje, es más bien, justamente *aquello* de lo que el lenguaje habla. El cine tiene la labor de develar la esencia del lenguaje. Aquello que le excede y justifica la existencia de las palabras. Un cine que en vez de apropiarse de otros medios artísticos construye a partir de aquello que lo substancia: las imágenes-movimiento.

El cine trasciende para Artaud el estadio psicológico del teatro para poner en escena un arte que es inmanente, inmediato y convulsivo. Es un arte que afecta mediante lo instantáneo, apelando a las sutiles vibraciones del cerebro, habitando los nervios y colapsando el simulacro del distanciamiento. La imagen se emancipa de la representación hacia la reproducción y provoca en nosotros, espectadores, un no lugar, que nos es impropio y simultáneamente nos

apropia, donde, mientras mantenga la mirada, mantenga el video, habitaré la propia substancia de mi visión.

Sin embargo, estas propiedades impresionantes del cine, la forma en que captura el pensamiento por así decirlo, son asimismo aquello que hace a Artaud distanciarse del medio eventualmente. Es como si él mismo hubiera sido parte de un culto devocional y, por razones circunstanciales, tiene que atravesar la materia viscosa de la decepción, para caer en cuenta de que aquello de lo que escribía estaba simultáneamente escribiéndole a él. Artaud escribe: “Todos fuimos al cine en búsqueda de un misterio cuya fatalidad nunca logramos explicar” (Flaxman, 2017, p. 79). El rechaza el cine por las mismas razones que lo admiraba: El cine entra, encanta y cautiva el cuerpo-pensamiento.

Entonces pareciera ser que Artaud está todo el tiempo intentando describir la experiencia cinematográfica y simultáneamente induciéndonos que esta experiencia cinematográfica aún no ha llegado realmente. También se podría entender esta divergencia como un espacio de procesos. Tenemos inicialmente un Artaud cautivado por las posibilidades del nuevo medio y sucesivamente otro Artaud, desencantando, que reflexiona y piensa el aparato imagen-movimiento en sí, más allá de algún género, técnica o tratamiento. Es este segundo Artaud sobre el que voy a desarrollar a continuación.

Al escribir sobre la crítica cinematográfica Gregory Flaxman argumenta que “el cine, para Artaud, desata vibraciones, conmociones e incluso una especie de violencia sobre sus espectadores” (Flaxman, 2017, p. 68). Donde pareciera que Artaud está abriendo paso a un nuevo diálogo entre la filosofía y el cine. Este diálogo se puede dirigir hacia la filosofía Barroca y el problema de la libertad. Las ideas de Spinoza y Leibniz, desarrolla Flaxman, abordan el mismo conflicto que Artaud pareciera estar intentando desarrollar con respecto a la imagen en movimiento y aquel que observa. El contexto filosófico del Barroco es en parte heredero del clásico dualismo de la mente y el cuerpo —*res cogitans* y *res extensiva*— y aunque las ideas

no son precisamente las mismas, podríamos (aunque no deberíamos) intentar conjugarlas en una sola para el presente ensayo. En resumen, se puede decir que hay una distinción irreductible entre el cuerpo material y las ideas inmateriales (distinción heredera del dualismo) y que ambos filósofos, Spinoza y Leibniz, logran acoplar a partir de la correlación. En otras palabras la distinción entre materia e idea están fundacionalmente en correspondencia y es la propia autonomía de mente y cuerpo la que lo permite.

Ahora, si el sistema del cuerpo material está sujeto al divino mecanismo, el sistema de las ideas inmateriales sería también correspondiente a esta misma lógica. En otras palabras, el mecanismo que dicta la lógica de los cuerpos materiales afecta directamente la lógica que rige el pensamiento, por lo tanto autómatas. Lo inmaterial, el alma, está sujeto o predeterminado por la misma lógica que dicta a los cuerpos materiales y está por lo tanto correlacionado al mismo. Entonces, ¿el alma podría calificar cómo algo aparte de la naturaleza? ¿El espíritu autómatas leibniziano está realmente sujeto a algún tipo de libertad? ¿Como el alma o individuo podría tener libertad o autonomía si está sujeta a las mismas leyes de la naturaleza determinada por la mecánica divina?

Ahora, un respiro. Una pausa para no apresurarse demasiado. Un par de palabras que espacien una conclusión de la otra. Se simplificará con el peligro de traicionarnos. Se podría decir que en la filosofía Barroca hay un espíritu autómatas, que es autómatas, debido a que está regido por las mismas mecánicas que rigen el mundo; mecánicas que nos trascienden, pues el alma está dada en el mundo —en lo material— y no es independiente este, por lo que podríamos concluir que el alma, al estar correlacionada con lo material, se rige a partir de aquello que rige lo material, o el mundo. Entonces, si las cosas se dan más allá de mi control, ¿cómo puedo decir que existe realmente la libertad cuando estoy determinado por la misma lógica que determina al mundo? Artaud, a continuación, lo que hace es básicamente desplazar la idea de lo material por la imagen en movimiento, por el cine. Pareciera decirnos que los cuerpos

materiales que forman mi percepción —que están correlacionados con la lógica de mi percepción— en el cine son desplazados por cuerpos virtuales. Desde aquí atravesamos un ligamen argumental hacia la siguiente tesis:

La sucesión de las imágenes en movimiento introduce un automatismo que desplaza la percepción natural del espectador por una percepción mecánica. Entonces, y evocando improvisadamente a Deleuze, el autómatas espiritual interrumpe la lógica sensorial-motora que estereotípicamente define la percepción y la acción por su propia lógica afectiva de la inacción.

Artaud se hace la pregunta: ¿Qué es esto que piensa dentro de mí? Es aquí donde podemos hablar sobre el cine como el acto del encanto, de lo hipnótico, del delirio, del desfase o del mero desplazamiento, pues cuando pienso sobre el cine pareciera que estoy todo el tiempo pensando sobre aquello otro que está dentro de mí. El cine habita las redes del *pharmacos* y capta, o captura, mi atención. Es la morfina subcutánea que me invade para poder permanecer en este simulacro de movimiento.

Hay una contraposición de la quietud de mi cuerpo ante la movilidad de las imágenes. Hay una delegación del movimiento a la virtualidad y el cuerpo material permanece inerte, pasivo, ante la afección de aquello que se le proyecta, aquello que no le pertenece.

Es este lugar del deshabitado un espacio de encanto, “un encanto oscuro”, por decirlo en sus palabras. Me es muy difícil discernir si el cine del que se habla es el cine del que Artaud hablaba. Sí, trayendo el tema inicial a la mesa, el verdadero cine es un gesto verdaderamente posible. Artaud, ante todo, en su crítica sobre lo cinematográfico, pareciera dilucidar un presentimiento del cine de la crueldad: un cine que *pulveriza y recombina los estados de la mente y la razón*.

No hay mucho más que hacer a las inducciones de shock producidas por las imágenes sobre nuestro cerebro. No nos queda de otra más que habitar la impresionabilidad, la sensación y el pensamiento-cinema. En otras palabras: Familiarizarse con el *cerebro prostético*.

Reconocer esta prótesis perceptiva: un dispositivo que desplaza y vehiculiza nuestra conciencia. El cine es, ante todo, un gesto de crueldad y lo queremos.

¿Un cine montaje de la crueldad?

Francois Trauffot realiza un compilado de artículos con autoría de André Bazin póstumo a su fallecimiento titulado “El cine de la crueldad” donde hay una disertación variada a través de cineastas como Hitckcock, Buñuel, Stroheim, Carl T. Dreyer, Kurosawa, entre otras figuras protagónicas de la historia del cine. El título viene del mismo Bazin en uno de sus artículos, sin embargo, aunque las reflexiones de uno de los pioneros de la célebre revista *Cahiers Du Cinéma* son en suma interesantes para todo aquel que tenga el deseo de explorar la forma de la crueldad, para el presente ensayo, interesa más la búsqueda del propio Artaud desarrollada con anterioridad que la abducción del término “crueldad” para referirse, me parece, principalmente a la representación de esta crueldad. A diferencia de la dramaturgia y literatura del propio Artaud que se focaliza en la crueldad como un dispositivo de efectos estéticos o *sensoriales*— para ser más preciso— y no necesariamente en la imagen más directa o literal de la crueldad. El interés de este ensayo es acoplar esta lógica de efectos sensoriales y desplazarla levemente hacia efectos estéticos. Efectos desarrollados tanto en la literatura de Artaud como en su teatro: efectos de **conmoción**, de **ruptura** y **transgresión**. Para concluir con el retorno a Artaud, inclusive una de las películas abordadas en el propio compendio de Bazin es *Juana De Arco* de C. T. Dreyer. Metraje en el cual el propio Artaud participó como un actor secundario. Este es contemporáneo a sus críticas donde él mismo aclara que aquel cine que buscaba aún no se ha desplegado en su realidad. Por lo tanto, podríamos considerar que el propio Artaud no consideraba a Juana de Arco como un paradigma de aquella necesidad cinemática inconclusa.

Lo post-cinematográfico

Discreto y alerta, [el asistente] abre las fauces de
las sombras inmediatamente después de su llegada; y las abre un poco ...
No sé si es por miedo a que la luz exterior perturbe o
herir la oscuridad sagrada, o que la oscuridad acumulada en la habitación,
habiendo encontrado una pequeña abertura, se extendería hacia el vestíbulo,
obstaculizaría una revisión cuidadosa de los boletos, se derramaría en la calle y
en breve inundaría toda la ciudad (Casetti, 2015, p. 204).

Antonello Gerbi

El capítulo “La persistencia del cine en lo post cinematográfico” de Francesco Casetti inicia con una reflexión sobre la dicotomía entre la luz y la oscuridad a partir del libro “Iniciación a las delicias del cine” de Antonello Gerbi. Nos narra la entrada del asistente a la sala, la conjugación entre el interior y el exterior y las relaciones de fuerza que se tensan desde la luz a la oscuridad. El espacio escenográfico entreteje un estado de suspensión. La suspensión de un rito dado ante la noche, ante la ausencia —una pantalla oscura que retiene brevemente la infinitud del mundo—.

El libro, escrito en 1926 le da cuerpo y aliento a un rito que parece desintegrarse con los años. Se percibe al ir al cine en la actualidad ese gesto de lo fantasmático, ese eco del pasado, que reverbera la sala con un cuentito que se nos hizo demasiado largo. Hoy habitamos los restos de un público en pánico ante la llegada de un tren. Esos restos, esa reverberación de un susto que se amalgama entre la historia, entreteje las fibras de nuestra mirada, que busca todo el tiempo, volver a soñar.

Ronald Barthes es también citado por Francesco Casetti sobre la oscuridad, como antesala de lo imposible, me place entenderlo. Es en Barthes donde esta oscuridad toma una

dimensión íntima, privada o erótica. La oscuridad como un habitáculo de cercanías. Donde el otro me respira, me roza y me comparte, nos compartimos, nos diluimos en la proyección. Es una negación colectiva del individuo como tal para transfigurarse en tales. Frente a frente, ante todo, ante las proyecciones de mí yo ideal, de mis deseos y mis ganas, mis ganas inexplicables, de hacerme relato, relato de alguien más, y de hacérmelo propio. El placer de sumergirme en el abismo de lo que pareciera ser movimiento. No puedo evitar evocar la letra de Frente a Frente de Jeannette:

Queda, qué poco queda
De nuestro amor apenas queda nada
Apenas ni palabras
Quedan
Queda solo el silencio
Que hace estallar la noche fría y larga
La noche que no acaba
Solo eso queda
Solo quedan las ganas de llorar
Al ver que nuestro amor se aleja
Frente a frente bajamos la mirada
Pues ya no queda nada de qué hablar
Nada
Solo quedan las ganas de llorar
Al ver que nuestro amor se aleja
Frente a frente bajamos la mirada
Pues ya no queda nada de qué hablar

Nada

Queda poca ternura

Y alguna vez haciendo una locura

Un beso y a la fuerza

Queda

Queda un gesto amable

Para no hacer la vida insoportable

Y así ahogar las penas

(Jeannete, 1981, Frente a frente)

Francesco Casseti parece exponer en este capítulo tres pilares fundamentales del cine que se constituyen mediante la oscuridad: el espacio hermético, la creación de un universo y la audiencia inmersa en la mirada.

No puedo evitar agregar a este esquema de lo visible una cierta construcción homogénea de lo especular. Estos tres pilares me brindan analógicamente tres ideas que me parecen, además, sintomáticas de su contexto histórico —sin afirmar que hoy en día no se den a partir de otro tipo de formalidades—: la negación de lo diferente en aras de la repetición, la construcción de un discurso cerrado sobre sí mismo y la entrega absoluta de un lector-ojo a la sugestión.

Es justamente esta oscuridad fundacional aquello que se ausenta en el efecto fílmico contemporáneo. Una película puede ser consumida más allá de la noche (o la simulación de esta). La imagen en movimiento comparte con los focos reflectantes de nuestra realidad más inmediata. El consumo de lo audiovisual se traslada a los monitores defectuosos del transporte público, a los grandes televisores LED en imponentes murallas de los centros comerciales, al patológico *scroll down* de nuestras miradas. Es invadido por la luz natural que atraviesa mi

ventana o el reflejo incómodo que se proyecta sobre el televisor. Sí se puede hablar de que en el texto de Antonello Garbe había una sacralización de la oscuridad, consecuentemente se puede decir que hoy en día hay una desacralización de esta. Diría Francesco: “Se podría decir que la desaparición de la oscuridad podría significar la disolución de la experiencia cinemática en sí” (Casetti, 2015, p. 205).

Es momento de retomar el relato sobre la llegada del tren en el Salón Indien du Grand Café y el levantamiento de un público en pánico ante la inminente llegada de lo sólido que — citando improvisadamente a Marx— *se disolvió en el aire*. Me parece que al escribir sobre lo post-cinemático estoy, hasta cierto punto, memorando un fantasma de un efecto, analizando la cola, el rastro, de su implosión. Entonces, tal vez, cuando hablo sobre cine, hablo desde una arqueología de lo cinemático, desde el estudio de un efecto histórico, de un *pairos* o acontecimiento. Este ensayo no tiene la finalidad de plantearse si el estreno de la llegada del tren en 1896 sea o no un *évènement* a partir de las definiciones desarrolladas por Alan Badiu, pero sí creo que podemos analizar el trazo histórico del cine desde múltiples abordajes y en este ensayo estoy justamente contraponiendo dos de ellos.

Tenemos la historia del cine, como génesis y como un proceso paralelamente, que sí, es causal, pero también tiene, por lo menos en los manuales más clásicos, un nacimiento concreto y una continuidad. Un desarrollo y progreso.

Contrario a esta idea o narrativa se puede plantear que hay un cine *no histórico*. Que aquello que se dio, sin cierto grado de incertidumbre, en París a finales del siglo XIX, es un acontecimiento, singular, imposible, que produjo virulentamente, el pulular de un efecto causal, de un rito, a lo largo del siglo XX, y que si, a la distancia y con cierto grado de soberbia, pareciera un invento nuestro, de fácil trazabilidad, invención de patente, se podría afirmar que ese aparato nos está inventando todo el tiempo, nos está construyendo, amoldando, formando la mirada, formando el movimiento, nos está formando el paso.

Estoy contraponiendo ese relato continuo y conciso del cine ante un relato discontinuo, pensando en las reflexiones de Michael Foucault sobre la historicidad, y entender al cine como un acontecimiento, de un efecto concreto, virulento y finito. Hoy en día, me parece, no hacemos más que seguir un rastro difuso, que escuchar el eco, la reverberación de un fantasma, del fantasma de lo cinemático, que se diluye lentamente, en la luz, en los efectos, hiper-reflectantes de la modernidad.

Un cine que se manifiesta a sí mismo en plena luz del día o nuevas definiciones
de un medio

Esta no es una reflexión que pretenda romantizar el pasado del medio. Al contrario, veo la disolución de la oscuridad, del espacio cerrado sobre sí mismo, como una descomposición del rito en aras de un estado de apertura. La disolución de las ortodoxas configuraciones espaciales como el espacio cerrado, la creación de un universo hermético—sin intervención de lo exterior— y la atención absoluta del espectador —la entrega sin distracciones de la mirada— han sido reemplazadas por una configuración que da la posibilidad de estar siempre interpelada por todo aquello que está fuera de; que le excede.

El cine también perdió parte de su condición meramente institucional y el medio ha sido dotado de levedad: el dispositivo pierde densidad. Todo el aparato del estudio cinematográfico es desacoplado del privilegio exclusivo del dispositivo y este empieza a habitar nuestra cotidianidad. Nuestra realidad más cercana. Al perder su densidad adquiere la capacidad de relocalización.

Su liviandad le permite un estado de desconocimiento y descolocamiento. Esta fisura en el modo de producción industrial da espacio a un cine de las diferencias. El salir del estudio

implica una salida del cine mismo. La mismidad se cuestiona, se deforma, se descompone. El cine es un arte que está todo el tiempo saliendo de sí mismo.

Entonces el cine se emancipa en lo múltiple y se reconoce en esa multiplicidad. Su identidad, evocando a Derrida, se está todo el tiempo diferenciando de sí misma. El estatuto singular de una mirada, de una normatividad de ver, es desplazado por miles de miradas, y ninguna normativa de ver concreta, más allá de ver en sí, porque si algo va siempre a imperar la imagen es ser vista, es ser reconocida.

El cine es aún un objeto por ser descubierto. (Casetti, 2015, p. 215)

Sin embargo, lo post-cinematográfico no viene a referir directamente a un efecto temporal. Sería una conclusión lejana de los paradigmas actuales. Lo post-cinematográfico es un fenómeno simultáneo a lo cinematográfico. El nacimiento del cine, su cohesión y muerte están cohabitando paralelamente las esferas de la representación actuales. Dónde podemos permitirnos tanto hablar de una estética pre-cinematográfica en el cine contemporáneo como de una estética post-cinematográfica en ciertos fenómenos cinemáticos de inicios del siglo XX.

Un paisaje de posibilidades

Lo post-cinemático, ante todo, representa un espacio de pensamiento abierto sobre una imagen que habita simultáneamente el fantasma de sus configuraciones cinemáticas y un porvenir en plena autoinvención. Lo post-cinemático es la representación de una imagen-movimiento que se ha distanciado de sus modulaciones clásicas, pero al mismo tiempo le articulan ciertos destellos de estas.

El libro *Post-cinema: teorizando sobre el cine del siglo XXI* es un esclarecedor paradigma de las implicaciones problemáticas del propio concepto que este ensayo trata. Esta imagen autoinventiva de lo post-cinemático permite un campo de pensamiento-apertura en aras de la discusión, los desacuerdos y la reconceptualización. En todo caso, lo post-cinemático no vendría a ser una categoría fija y delimitada de sentido. Al contrario, vendría a ser más que todo un paisaje, una cierta espacialidad, un territorio, de exploración, resignificación y mutación. Si algo está claro es que lo post-cinemático no representa ciertamente el fin del Cine, sino una especie de continuidad, caracterizada por variaciones, de distintas intensidades.

Es en este sentido que encontramos otra ventaja del término; porque en lugar de postular una ruptura clara con el pasado, el término el post-cine nos pregunta con más fuerza que la noción de “nuevos medios”, por ejemplo, pensar en la relación (en lugar de una mera distinción) entre regímenes de medios más antiguos y más nuevos.

(Denson y Leyda, 2016)

Para el ensayo que aquí se desarrolla y el análisis de resultados finales, interesa principalmente, la noción de lo post-cinemático —desarrollada por Francesco Casetti— como esta nueva articulación del medio que opera a partir de la relocalización, la mutabilidad y la auto-inventiva. Ahora, este paisaje, esta espacialidad de lo post-cinemático, permite el despliegue de todo tipo de obras, donde cada una de estas se desarrollan a partir de gradaciones. Gradaciones de cada una de las características desarrolladas con anterioridad. Se podría decir que la gran mayoría de las representaciones videográficas contemporáneas operan a partir de una gradación baja de estas características. Donde su antecesor, lo cinematográfico, permea y articula la imagen. Este, pareciera seguir habitando la infraestructura de la mayoría de estos objetos videográficos contemporáneos —entiéndase una película blockbuster o independiente

del canon, una serie de streaming, un sketch web o una “historia” en redes sociales— donde hay un discurso, comúnmente, que según Casetti, es cerrado sobre sí mismo—aunque sea parcialmente—. Una noción de un cierto mundo homogéneo. Hay un cierto *logos* dramático.

Pareciera ser que la imagen post-cinemática a alcanzado sus mayores niveles de gradación a un nivel principalmente formal, pero las características que configuran lo cinematográfico —antes dadas en su materialidad, como las limitaciones de una sala de proyección o un estudio— como la homogeneidad, la entrega absoluta del espectador y la construcción de un mundo, parecieran estar, fantasmáticamente, representadas en el objeto audiovisual contemporáneo. Por lo tanto, la intención del análisis de resultados es poder conceptualizar una estética de los límites de las lógicas de la representación post-cinemática. En otras palabras, intentar ampliar en potencia sobre un discurso abierto, diferenciado en sí mismo y múltiple. Con esto, tal vez, poder aportar al diálogo sobre lo post-cinematográfico, pero principalmente, conceptualizar sobre el mismo en tanto definido a partir de Casetti. Entendiendo, nuevamente, que esta disertación sólo vendría a ser una parcela más de sentido sobre el diálogo inconcluso de lo post-cinematográfico. Desde el cual, su propia terminología, es perfectamente cuestionable, y el lector podrá encontrar textos al respecto si así lo quisiera.

Sin embargo, aquí estoy delimitando un mapa, una meseta de significado, desde la cual pienso desplegar y desarrollar a continuación. Aun así, de este diálogo, de esta disertación, ante todo siempre van a emerger un espacio de análisis, que permite visualizar cómo estas lógicas de la salida son un reflejo de la propia máquina-capital operando y resignificando los flujos de un medio que siempre se nos escapa.

El poscine está, pues, ligado al motor neoliberal de perpetua expansión y subsunción capitalista; desempaquetando la estética del post-cine, también esperamos fomentar nuevas y desarrollar modelos analíticos que atiendan las últimas iteraciones de capital.

(Denson y Leyda, 2016)

Una imagen metabólica

El diálogo desarrollado en el compendio literario filosófico del libro *Post-cinema: teorizando sobre el cine del siglo XXI* tiene un tratamiento de la imagen que permite la apertura del territorio de pensamiento propio de esta investigación. Solo la heterotopía del universo imagenológico post-cinemático me permite el trazo de flujos de una representación que se despliegue a partir de los dispositivos epistémicos desarrollados por Deleuze y Guattari en *Capitalismo y Esquizofrenia* y, que permita, acoplar las definiciones por negación desarrolladas por Artaud de un cierto cine que implote las lógicas visuales del discurso y la dramaturgia por un, cuerpo posible, efecto de afección per se. El mapa sin coordenadas espacio-temporales de lo post-cinemático da un lugar vacío para un devenir de multiplicidades tanto teóricas como estéticas. Es un cuerpo que se diluye, se desubjetiviza y se descentraliza a partir de la transubstanciación. Elena del Río lo elabora a continuación:

Como un cuerpo caduco que se mezcla con la suciedad para formar nuevas moléculas. y organismos vivos, el cuerpo del cine continúa mezclándose con otras tecnologías de imagen/sonido en procesos de composición/descomposición que engendran representaciones con nuevas velocidades y nuevas distribuciones de intensidades. El cine no se evapora en la nada, sino que se transmuta en un devenir que no tiene origen ni culminación. (Denson y Leyda, 2016, p. 879)

Es por lo tanto una especie de proceso metabólico permanente. En donde la imagen se puede pensar más allá de su relación tanto con un autor o con un fenómeno. La imagen es el

fenómeno en sí. No la imagen del fenómeno. Esta autonomía de la imagen, para la presente investigación, vendría a operar o producir una especie de pulsión paródica. Una parodia que, al igual que la imagen, ya no operará como una representación satelital en torno a un objeto parodiado, sino que esta va a girar en torno a sí misma. A partir de aquí, se puede concebir uno de los posibles límites de las lógicas de la representación post-cinemática justamente como eso, como una imagen que empieza a girar en torno en sí misma, ella es en sí el punto de anclaje, el centro privilegiado. Este esquema de pensamiento recuerda indudablemente a las definiciones del montaje por correspondencias. Un montaje que no gira en torno a una centralidad-discurso ni a una centralidad-narrativa. Es un montaje que gira en torno a sí mismo.

También estoy en total sincronía con tu comentario de cómo necesitamos hacer de la imagen en sí misma una agencia metabólica desconectada de la agencia humana o la conciencia. He encontrado a veces al enviar un artículo que habla de la imagen como algo que piensa, el editor quiere que cambie eso para que suene como si fuera las selecciones del director o lo que sea. Creo que es realmente molesto porque pierde totalmente el punto que tiene que ver con el proceso autónomo en qué imágenes enganchan independientemente de lo que queramos decir o no. (Denson y Leyda, 2016, p. 885)

Se hace hincapié en que esta situacionalidad de la imagen que piensa por sí misma no es un espacio categórico aislado inamovible, pues si algo caracteriza al paisaje de lo post-cinemático es justamente esa noción de espacio abierto, de espacio potencial, más que de espacio cualitativo. Sin embargo, ciertamente, alcanzar una cierta intensidad de imagen autónoma resulta un paradigma fundacional en la búsqueda de un posible límite de las lógicas

de la representación post-cinematográfica. Aun así, fijarse en ese lugar, resultaría una traición a las propias intenciones del concepto.

Aquí las definiciones de Deleuze (2014) en sus estudios sobre el cine I acerca de la imagen percepción resultan de suma importancia. Deleuze aclara que esta imagen opera a partir de polos. Tenemos un polo sólido donde la imagen gira en torno a un punto privilegiado **fuera** de sí misma y el polo gaseoso donde la imagen gira en torno a sí misma. El espacio que interesa es el de la imagen-percepción líquida o la imagen indirecta-libre. Una imagen que habite el lugar medio entre ambos polos. Una imagen que esté circunscrita en el desplazamiento, en el traslado, entre un polo y el otro. Entre un punto privilegiado externo y un circuito central.

2.4 EL ANDAMIAJE PARÓDICO Y OBJETOS

ADYACENTES

Parodia y auto denigración

“Por parodia, en primer lugar, nos referimos a un modo de discurso reflexivo que hace explícitos los procesos de intertextualidad mediante la distorsión, exageración o elaboración de un texto o cuerpo de textos preexistentes.”

Viera y Stam, 1985, p. 21

“La parodia, argumentó Hegel, surge cuando los artistas superan las convenciones y están dispuestos a disociarse del pasado.”

Viera y Stam, 1985, p. 26

Abordar la parodia desde los márgenes, desde la periferia, desde las líneas de borde. La parodia entendida como disociación, descolocamiento y resistencia. Sin embargo, dentro del contexto de lo cinematográfico, de la industria cinematográfica, esta parodia también tiene la incidencia política de la impotencia.

Este ensayo se centralizará sobre lo descentralizado, abordará el centro de los márgenes, reflexionando sobre el cine brasileño en sus distintas aristas y lo **polifónico** como símbolo de resistencia a partir de las disertaciones desarrolladas por Joao Vieira y Robert Stam en su libro *Parodia y Marginalidad*.

El cine brasileño como objeto de estudio resulta un aparato plagado de diferencias y multiplicidad. Este será el referente durante el presente ensayo debido a su prolífica y diversa producción a finales del siglo XX y las dimensiones cualitativas de sus obras.

Al disertar sobre las chanchadas brasileñas o el Novo Cinema Novo emerge una figura trastocada de múltiples formas que se podría apresuradamente categorizar como *parodia*

carnavalesca. Esta figura es el rol de lo marginal que se despliega sobre un contexto periférico como resistencia o respuesta creativa a esta marginalización. Sin embargo, y después de apresurarse, retroceder resulta lo más prudente. La parodia carnavalesca será el concepto que permitirá la estética de la marginalidad y, retroactivamente, será la estética de la marginalidad la que va a definir la parodia carnavalesca.

Es el gesto de exacerbar y corromper las estructuras de sentido establecidas, de lo que podríamos denominar el cine o el lenguaje industrial, mediante estructuras protoindustriales que asumen su impotencia material desde su apropiación mediante un receptáculo de lo polifónico y lo múltiple. Dice Joao Luiz Vieira: “el lugar de encuentro de múltiples idiomas (heteroglosia) que compiten por la ascendencia” (Viera y Stam, 1985, p. 21).

La eficacia de la parodia, si se quiere, es que permite trascender el simulacro de la resistencia, pues la parodia no se proclama a sí misma como un cine intelectual o abstracto, sino que mediante el estandarte de lo vulgar o lo popular, deconstruye aquel otro que la vehiculiza. La parodia no posee las pretensiones del “high art” como rito de resistencia ante lo “mainstream”, es más bien, un tercero que renuncia y habita justamente esa renuncia. Por eso la impotencia no es simplemente una imposibilidad material. La impotencia es una afirmación identificativa de su lugar. Genera y solidifica un reconocimiento que va más allá de las esferas industriales y más acá de las producciones cinéfilas de un corte alto.

Entonces, lo carnavalesco viene a representar esa imagen latinoamericana de la heteroglosia. Representa la transportación del arte hacia el juego, la mutabilidad, la rotación, el despliegue, el desplazamiento, lo lúdico y los intervalos estructurales hacia mecánicas de liberación que colocan al sujeto en un espacio esporádico de interpelaciones perpetuas que trascienden las homogéneas articulaciones narrativas de su inverso.

(...) asume la fuerza del discurso dominante, solo para desplegar esa fuerza, a través de una especie de jiu jitsu artístico, contra la dominación. (Viera y Stam, 1985, p. 22)

Mecanismos liberadores como la vestimenta (o fantasías, como se les llama sugerentemente en portugués) divorcian a los individuos de su posición ordinaria dentro de la formación social y los proyectan en una *communitas* lúdica. (Viera y Stam, 1985, p. 22)

Esta realización sólo se puede concretar a partir de un punto de tensión. Este espacio cardinal asume la posición irónica de habitar simultáneamente una cultura local y la del centro metropolitano de poder. Esta fricción permite la emergencia de cuerpos paródicos como fruto o resto de esta. La tendencia tonal estética adquiere de igual manera una fundación íntimamente condicionada a partir de la realidad bipolar de su cultura. Una realidad bipolar se manifiesta a partir de los dos polos económicos entre tanta dialéctica del dominante y el dominado. Mientras que el polo dominante no es inducido a las mecánicas discursivas más allá de su metrópolis, el polo dominado, está paralelamente encantado por las elaboradas y complejas importaciones extranjeras y desencantado por su impotencia local. Sin embargo, este desencantamiento es procesado a partir de una apropiación de esa impotencia, esa apropiación es, en el caso del cine brasileño carnavalesco, la parodia —como constitución de un reencantamiento—.

A diferencia del original, donde la fuerza de Sansón (interpretado por Víctor Mature) deriva de su cabello natural, en la parodia deriva de una peluca. (Viera y Stam, 1985, p. 28)

Sin embargo, este tipo de apropiaciones *sobrecodificadas* no son inicialmente un acto de resistencia. Al menos en las chanchadas y porno chanchadas brasileñas resultan más bien como un tipo de juego a partir de las limitaciones tecnológicas del capital productivo, pues -y principalmente antes de la digitalización tecnológica- la producción de un metraje tenía componentes económicos que les eran inaccesibles a los países protoindustrializados. Este juego daba lugar a un acto de reconocimiento a partir de la autodenigración. El cine rinde homenaje al otro a partir de todo aquello que no podía ser. El factor de la referencialidad entreteje y articula las estructuras narrativas.

El desarrollo de este juego permite una reestructuración de las formas canonizadas mientras que el espectador induce un nuevo espectro de lo posible en torno a la representación. Un espectro que se cataliza a partir de la deformación, la hipérbole, la degradación y el complemento de lo ridículo.

Empero las pioneras dinámicas del Cinema Novo hacen una negación de esta parodia para introducir en el campo de la representación un cine de la solemnidad o lo intelectual. Negando el aspecto lúdico y diáfano de las chanchadas. Adquiere una densidad dramática a partir de una fuerte subjetivización. Es un cine que reclama el peso de lo solemne a partir ya no de la referencialidad explícita sino de la metatextualidad implícita. Imperando ante todo un hermetismo de clase.

Es en la tercera fase del Cinema Novo, denominada Tropicalismo, que dialécticamente recupera el componente de lo ridículo como un aparato de resistencia que estructura los mecanismos de un cine en proceso. Sin embargo, conserva el aspecto crítico y auto reflexivo de su primera etapa. El término *antropofagia* es puesto en juego donde se asume la inevitabilidad de la intertextualidad extranjera, pero se la contrapone ante lo que podríamos denominar como propio. Es un acto de fagocitación y reciclaje del discurso dominante hacia fines nacionales. Su técnica favorita era el agresivo collage de los discursos.

El Cinema Novo no mantuvo sus estandartes manifiestos durante mucho tiempo y es a finales de la década de los sesenta que una nueva marea (subterránea) cinematográfica se arrastra entre el público. El Novo Cinema Novo o el cine Underground Brasileño critica a su antecesor y contemporáneo por inclinarse a los gustos medio burgueses y paternalistas de una sólida esfera artística en un polarizado país. El Underground Brasileño hace una continuidad del componente paródico, pero le despoja de la estilización y el relativamente “alto presupuesto” en aras de un cine de la degradación, de la no-estilización. Es un gesto líquido de lo transgresor que, si bien, no viene a desplazar las estructuras de representación canónica, se entreteje en las hebras de los márgenes y reverbera colateralmente la escena. Es una estética del resto, del desecho y el hambre. Una radicalización del tropicalismo hacia lo que podríamos denominar *tropicalismo tardío*. Enfatizando la artificialidad del proceso narrativo.

A partir de aquí se puede dilucidar una arqueología de la estética de la marginalidad desde las representaciones audiovisuales brasileñas a mediados y finales del siglo XX. Es ciertamente un proceso de diferencias y reapropiación donde tenemos el esculpir de un retrato, retrato de un punto de tensión, entre discursos representativos. Es la mutación de un reconocimiento propio a partir de lo otro y aquello que me diferencia. Es una imagen que se despliega desde la parodia, por el tropicalismo vanguardista, y se liquida en el desecho estético subterráneo que asume lo paródico, pero lo descentraliza de la interreferencialidad y radicaliza la heterotopia tropicalista. Entonces volvemos a lo marginal pero desde un lugar de desencantamiento. Entendiendo lo marginal como un punto de foco eurocéntrico. Al final y al cabo lo marginal son los puntos cardinales de un discurso dominante concreto, pero podríamos más bien dar la centralidad al sujeto y asumir esta centralidad como múltiple, como desecho subterráneo y radicalizar la identidad mediante lo cuantitativo a partir del juego, de nuestro propio y eterno *carnaval*.

Mondomanila: cine lumpen-tropical

Habría, pues, que hacer lo siguiente: instalarse en un estrato, experimentar las posibilidades que nos ofrece, buscar en él un lugar favorable, los eventuales movimientos de desterritorialización, las posibles líneas de fuga, experimentarlas, asegurar aquí y allá conjunciones de flujo, intentar segmento por segmento continuums de intensidades, tener siempre un pequeño fragmento de una nueva tierra. (Deleuze, Guattari, 2008, pp. 165-166)

Un tumulto es invadido por la marea visceral de la catástrofe. El desastre natural hace una irrupción dentro de la cotidianidad y arrastra, temerosamente, todo a su paso. Se intenta rescatar lo olvidado, tratando de compensar la irrupción, con movimiento, que por lo menos en la cercanía, pareciera contracorriente. Como si pudiéramos alejarnos de algo que siempre nos excede, nos interrumpe, nos desborda el mundo.

En el presente segmento voy a disertar sobre Mondomanila (Khavn, 2012) como un metraje que rescata el componente paródico y lo instala en un compuesto lumpen-tropical. La videografía comienza con un hombre de pie frente a la cámara, como desafiando la cuarta pared, y nos narra sobre algo que se aproxima, ese algo pareciera ser desagradable, corrosivo.



Khavn, 2012, Mondomanila, fotograma

Luego el metraje inicia mediante una secuencia musicalizada por una contraposición entre un folclore norteamericano simulando *The Americans* donde recibe intervenciones esporádicas de hardcore punk. Me hace pensar inevitablemente en el inicio de *Funny Games*. Curiosamente una película protagonizada por una familia perteneciente a la alta burguesía alemana. *Mondomanila* aquí parece ser una inversión trastocada de un mismo espectro, narrando una familia que se constituye a partir de la carencia, en relación con recursos económicos y materiales, mientras que el filme de Michael Haneke nos narra desde la comodidad de un estado de clase. No quisiera extenderme demasiado con esta analogía, pero sí voy a hacer notar que ese efecto de la inversión es de igual manera formal en ambas películas. Mientras que *Funny Games* está constituida por una fotografía estilizada, un tempo alargado y un universo homogéneo, *Mondomanila* es *Funny Games colgada de los pies*, un montaje fragmentado, ritmos acelerados, fotografía que se podría catalogar de *hiperartificial* o errática y un universo construido a partir de la heterogeneidad.

Tony de Guzman (protagonista de la película) se sienta sobre una plataforma de concreto y hace manifiesto frente a la cámara todo aquello que le molesta sobre la sociedad que le habita. El discurso en general expresa la furia de un sujeto ante las polaridades económicas, la brecha social y, que tras de eso, tras tener que soportar el peso de la represión, las instituciones determinan su sexualidad y sus hábitos.

A continuación la película se adentra en Mondomanila y nos retrata el espacio mediante cinco protagonistas. Presentándonos a cada uno de ellos mediante un montaje de ritmo rápido, colores ásperos y heterogéneos. La métrica del montaje se constituye no sólo a partir de los cortes sino también a partir del movimiento y los objetos que forman el cuadro.

Khavn de la Cruz está todo el tiempo entretejiendo un tono de tinte paródico que refleja el agitado y convulsivo estilo de vida de sus protagonistas. Incluso hay escenas que se amoldan en su totalidad a esta parodia y respiran a partir de ella. Por ejemplo, la secuencia de las cañerías acompañada por una voz anglosajona donde hay una contraposición, que podríamos llamar, satírica, entre la imagen y la voz.



Khavn, 2010, Mondomanila, fotograma

El espectro cinematográfico está todo el tiempo fisurando su propia continuidad. Múltiples lenguajes, desde el foto-relato hasta el videoclip, convergen en una marea viscosa de fuerzas tensionales. Es este ante todo un cine de las diferencias y esta diferencia va más allá de lo formal. Mondomanila también discursivamente parece proponer una ruta alterna a la manera en que registramos *lo otro*. Khavn no cae en el binario reduccionismo del bueno o el malo a la hora de retratar lo marginal. Este binario es común en las políticas liberales del retrato y la forma en que se redimen las brechas raciales mediante una equidad artificial que habita solamente la representación. La forma en cómo un personaje asociado a una minoría es construido a partir o de un villano o una figura idílica o un estereotipo. Esta moral binaria es solo un síntoma más de las políticas liberales de la inclusión. En donde para cubrir el problema del racismo, el clasismo o el anglocentrismo caucásico, se retrata al otro desde un lugar paternal, desde la compasión o el amor.

Hablando de “amor”, Mondomanila tiene un Cover de los Beatles justo antes de ver a un anciano tocar un conjunto de envases plásticos en una azotea emulando el célebre concierto de la banda inglesa en Nueva York en 1969. Sin embargo, el anciano está solo y arrítmicamente le escuchamos gritar por agua entre los golpeteos de lo que se suponía era una canción.

No sabría decir si esta referencia implica algún tipo de apoyo discursivo a lo que estoy intentando desarrollar. El tema del amor es importante porque habla de una idea que se emancipó a lo largo de finales del siglo XX y que hoy en día seguimos percibiendo el eco de su inocencia. La idea de “All you need is love”. Este abordaje de solo lo que se necesita es amor, me parece es en parte, aquello que hace de las ideas inclusivas del liberalismo un gesto de auto palmada en la espalda.

Abordar a las minorías desde un lugar de idealización o amor solo sigue perpetuando la misma actitud del apadrinamiento. La idea de que al otro hay que salvarlo desde el cariño y el cuidado. La idea de que al otro hay que amarlo antes que por ejemplo, brindarle las posibilidades materiales para poder realmente emanciparse como un otro. Teniendo en cuenta que aquello que se emancipa está siempre más allá de las categorías de la bondad o la maldad. Aquello que se emancipa no es un arquetipo de lo lindo, de lo noble o lo bueno en referencia para aquellos que eso le es bueno. Aquello que se emancipa siempre excederá estas categorías que proyectamos sobre aquello que “deberíamos” amar.

Sin embargo, y en palabras del protagonista, Mondomanila no necesita del amor de sus políticos o de un retrato eurocéntrico que romántice o embellezca su espacio en búsqueda de algún tipo de esencia pura y moral. El cine lumpen tropical de Khavn en Mondomanila es un cine que no pareciera tener el interés concreto de exportación, utilizando las tendencias y necesidades de la industria del cine independiente para narrar una historia que apele y genere emoción y ternura en el espectador. Mondomanila es un cine crudo, visceral, no romantiza la marginalidad, la expone, y no la expone procesada, filtrada para que el espectador no se asuste,

para que el espectador salga de la sala inspirado o conmovido, no, Mondomanila se expone desde el conflicto, desde sus contradicciones, desde el hacinamiento, la droga, se expone desde la parodia, que acompaña y sostiene la voluntad de nuestros protagonistas, se expone desde la sangre, las persecuciones, desde sus desplazamientos en sus propios microsystemas sociales. Mondomanila es un otro que ciertamente excede las categorías de la exportación, que habita un pequeño fragmento, de una nueva tierra.

Mondomanila implica en primer lugar una alternativa al realismo como propuesta estético-social. Del realismo, como un simulacro de resistencia. Mondomanila decide no simular el simulacro de resistencia —sino fisurar el simulacro en sí—. corromper las estructuras del saber que permiten que este simulacro se dé. Mondomanila decide narrarse a través de la parodia, de la exacerbación de la *proto* realidad que plantea, decide sostenerse mediante un chiste, es la inversión del realismo en aras de algo más, algo que todo el tiempo se nos escapa, porque a veces para entendernos mejor, hay que vernos *colgados de los pies*.

El montaje está articulado a partir de esta misma lógica. La heteroglosia como un dispositivo de edición es manifiesto en la película a partir de la *sobresaturación*, la estructura *arrítmica* y el corte como *efecto disruptivo*.

Trash Humpers: Transgresión y emancipación

Primero como tragedia y después como farsa es el axioma marxista que se desarrolla a partir de la corrección de Marx a Hegel y su idea de que la historia se repite a sí misma. Este capítulo pretende aplicar este axioma a la historia del cine de vanguardia y buscará entre sus paradigmas contemporáneos esa idea de farsa como respuesta dialéctica a la “tragedia” de las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX a partir de las disertaciones de Nikolaj Lübecker en su libro “The Feel Bad Film”.

Las principales manifestaciones artísticas de la época — o por lo menos las más célebres — tenían una implicancia política y espiritual con respecto a sus obras y estatutos. Las ideas, además, implotan en un período convulsivo tanto para el arte como para las ciencias humanísticas y la tecnología. Las fuerzas tensionales dentro del postimperialismo industrial mermaron el fervor de estas divergencias. El arte inicia una fase deconstructiva donde se empieza a plantear su rol dentro de un nuevo sistema social. Además del desarrollo investigativo por parte de un recién conceptualizado psicoanálisis que proporciona insumos creativos a sus contemporáneos artistas. La revolución bolchevique cultivaba un nuevo horizonte de posibilidades que de igual manera inyectaba esas dosis febriles del devenir. Por otra parte, un nuevo medio se estaba apenas conceptualizando: el aparato cinematográfico. Este contexto convulsivo, indudablemente trágico, además, se produce el tendencioso paradigma de la vanguardia.

Estas vanguardias, como la surrealista y dadaísta, tenían estipulaciones emancipatorias con respecto a su práctica. El arte resultaba un medio para implotar al mundo. Era un dispositivo con finalidades tanto políticas como espirituales. Tanto por las posteriores y densas inclinaciones de los surrealistas por el movimiento obrero como sus inclinaciones hacia el

inconsciente y los sueños en sus inicios fundacionales. Asimismo, los transgresores ideales del dadaísmo estipulaban la muerte del arte y se hacía un llamado a lo absurdo.

En la actualidad este tipo de reflexiones se nos parecen comunes, pero en su periodo no eran solamente planteamientos estéticos, irreverentes o provocadores. Eran de igual manera nuevos estadios de cómo comprender el mundo y cómo actuar frente a él, pues el arte dentro de la Vanguardia tenía como finalidad una dimensión más allá de este; una dimensión política o ética.

En los años sesenta hay un retorno hacia estas vanguardias dentro de un movimiento conocido como el *neo avant-garde*, sin embargo, su aspecto transgresor en un sentido político o práctico es sustituido por una dimensión estética. Pierde las condiciones “espirituales” o emancipatorias de la primera ola por un estatuto consumible y fácilmente transitable dentro de las lógicas del mercado. Diría Nikolaj Lübecker en su libro “The Feel Bad Film” al respecto que:

Ahora, el romanticismo heroico de las vanguardias históricas (la imagen mítica de un artista haciendo pedazos el mundo) estaba siendo reemplazado por formas quizás más discretas pero también más eficientes de repetición y crítica. (Lübecker, 2015, p. 112)

Dentro de este campo se pueden mencionar movimientos como el Pop Art o el Fluxus. En el cine podríamos mencionar la más contemporánea categoría del “New French Extreme”. Es un cine que parte de la transgresión como *branding*. La transgresión como envase de mercadeo. Sin embargo, este campo de las repeticiones no es en sí una “farsa”. Estos productos de la repetición pertenecen a esferas sociales y éticas concretas, además de su explícita finalidad mercantil. Mientras que la película de la que se hablará a continuación ha sido categorizada, al igual que gran parte del New French Extreme, como nihilista, antihumanista y

temeraria. Sin embargo, se diferencia en que despliega una intransigente forma particular de irreverencia que es difícil de ubicar en el mismo espectro. En todo caso: *toda farsa es una repetición pero no toda repetición es una farsa*, pues para que sea farsa debe tener el mismo componente fundamental de la tragedia, pero trucado mediante una especie de inversión, de *caída*. En este caso, será la transgresión inicialmente como tragedia y en segundo grado como farsa. Mientras que en el New French Extreme tenemos la transgresión como repetición (debido a que su finalidad no es la transgresión en sí, sino, la mercantilización de la estética de la transgresión) en contra puesta a Trash Humpers como una transgresión por sí misma. Sin embargo, al ser transgresión de segundo grado, es también una farsa, una *auténtica farsa*.

Trash Humpers comparte con metrajes como “Romance” y “À ma sœur” -ambos considerados parte del New French Extreme- la relación y la voluntad por la transgresión y la emancipación. Sin embargo, el componente fundamental que podríamos decir, diferencia, este objeto-cinema a sus *transgresores contemporáneos* es el artilugio de lo ridículo y la instalación de la impotencia. La parafernalia de lo risible permite la transición de la vanguardia como tragedia a la vanguardia como farsa. Haciendo hincapié en que aunque permanece una cierta estela emancipatoria, esta pareciera diluirse en la impotencia del creador con respecto a su obra. Si el vanguardista histórico consideraba su arte como instrumento emancipatorio, espiritual o místico, Harmony Korine hace la representación de la propia impotencia de este instrumento. Es la caída. La impotencia viene a ser la inversión trucada de la transgresión.

La riqueza de este componente de lo ridículo es la disolución de la distinción entre el alto arte y el bajo arte. Es ciertamente la caída de los dos mundos. El bajo arte se descompone en su impotencia hacia el entretenimiento o el espectáculo. El alto arte se descompone ante la impotencia de cualquier resto de solemnidad. A partir de esta idea nos resulta útil la estrategia de visualización de Trash Humpers. Habitando ese mundo *medio*, que se escapa, de los

protocolos cinematográficos de distribución. Esta sería la repartición callejera de copias de VHS, como bien desarrolla Nikolaj Lübecker:

Estos planes hablan de su deseo de sacar la película del mercado del arte tradicional (o del cine) y, con ese mismo gesto, llevar al espectador a un mundo paralelo por el que la Historia de alguna manera logró pasar. (Lübecker, 2015, p. 148)

El metraje se despliega en los suburbios de un barrio promedio norteamericano donde un conjunto de sujetos disfrazados con una máscara de látex intentan fornicar con todo objeto que deambule la ciudad —iniciando ciertamente con los basureros—. La cámara y el montaje remiten al estadio del “found footage” o del “objeto encontrado”. El montaje recibe cortes disruptivos cada cierta métrica. No es un montaje escondido ni tampoco procura llamar demasiado la atención. Los cortes, a veces en acción, a veces generando saltos de corte abruptos o simplemente pequeñas elipsis mientras acompañamos la cotidianidad de esta familia. Bakunin se podría estar escuchando tras bambalinas en una especie de letanía iconoclasta: “destrucción es creación”.

Sin embargo, la película no pretende sublimar algún tipo de condición existencial mediante la banalidad o futilidad de sus protagonistas. A diferencia de las vanguardias de primera generación, Trash Humpers rechaza el registro popular, pero también repele cualquier tipo de agenda progresiva o intelectual. Además de deliberadamente ignorar cualquier tipo de normativa correccional con respecto a lo que deberíamos ver, consumir y obliterar. Su condición es elíptica. Donde registra pequeños puntos de mayor intensidad para luego disolverse en el letargo de lo rutinario. Su narrativa es un aparato obsoleto que solo está dado casi que por protocolo. Nikolaj Lübecker hace un excelente trabajo en colocar el metraje de Werner Herzog “*ven Dwarfs Started Small*” en un mismo plano constelar. A *proprio* de su

película Herzog comenta que: “Debido a que nunca me ha gustado utilizar el medio cinematográfico como herramienta política, mi actitud realmente me distingue de la mayoría de los demás cineastas...” (Lübecker, 2015, p. 155).

La película de Korine, al igual que la afirmación de Herzog, no tiene ninguna pretensión política o inclusive propagandística. Es más un tratamiento plástico sobre las imágenes de la transgresión. El propio espectador se percibirá descolocado ante la regresión permanente de elementos de ruptura a lo largo del metraje.

Debido a las tensiones entre la crítica social, la repetición de tópicos ofensivos y la fascinación por una forma de cinematografía particularmente líquida (incluida la pixelación de las imágenes), la película desorienta a sus espectadores. (Lübecker, 2015, p. 158)

Las continuas imágenes de ruptura a lo largo de la obra van a dotar la atmósfera del espectador de un inevitable aburrimiento. Evitando cualquier desahogo catártico ante la pieza. Sianne Ngai define su término “stuplimity” como:

(...) una combinación de conmoción y aburrimiento que lleva al lector (o aquí: al espectador) a una forma de conciencia de nivel inferior donde hay poca intencionalidad, no hay una distinción clara entre sujetos y objetos (...). (Lübecker, 2015, p. 160)

Es una especie de efecto letárgico ante una obra por parte del espectador. La disolución entre sujetos y objetos me parece ciertamente fundamental. En este sentido, evoco a los estudios de Guilles Deleuze sobre *Bergson y la imagen-movimiento*. Deleuze nos describe que la imagen-percepción tiene dos polos principales. Estos polos los define como el objetivo y el

subjetivo. La imagen objetiva sería aquella donde todos los objetos-percepción tienen un movimiento variable y relativo por sí mismos. Mientras que las imágenes subjetivas subyugan el movimiento de los objetos-cine a un punto privilegiado. Deleuze describe las imágenes-percepción del polo objetivo como sólidas o molares mientras que las otras las describe como líquidas o moleculares. Esto es interesante porque también pareciera dar a entender que hay un punto de encuentro entre ambas. Este punto de encuentro entre lo sólido y lo líquido es lo que Pasolini, según Deleuze, llegaría a denominar “la imagen indirecta libre”. Me parece importante destacar porqué esta poca intencionalidad o esta ambigüedad provoca justamente ese estado de *entre puntos*. Ese habitar el **intervalo**. La media o el espacio neutral. Ese espacio entre un mundo y otro posee por sí mismo una potencia transgresora al dismantelar toda previa categorización posible. Por habitar un *entre*.

Trash Humpers no es un metraje que viene a redimir la condición existencial del sujeto promedio condicionado en un contexto neoliberal o hipercapitalista. El metraje no tiene la intención de sublimar determinada época o relación de consumo. Al metraje negar esta redención o sublimación está dando espacio a la complejidad y la problematización. Está habilitando un estado de apertura dentro de su propia finitud, dentro de su propia extrañeza, dentro de su propia ridiculez.

Parodia: pulsión creativa

La parodia está comúnmente asociada a la apropiación de un cuerpo o abanico textual y la reelaboración estructural de este mediante un mecanismo de lo extravagante, lo ridículo o

lo descompensado con una finalidad risible. Es un género que podríamos denominar parasitario por su necesidad de desarrollar sobre textos que le son impropios y construir necesariamente a partir de la intertextualidad. Siempre hay un discurso oficial a quien se está referenciando y aunque no siempre deba ser un abordaje propiamente crítico— a diferencia de la sátira— la parodia también puede permitirse un gesto agresivo. Thomas R. Frosch en su libro *Parodia y la imaginación contemporánea* la describe como: “una imitación de la manera de un escritor hecha para extraer humor del original. En su forma más simple, es pura parodia” (Frosch, 1973, p. 372).

Sin embargo, esta correlación auxiliar con una obra que le precede o le es contemporánea sólo abarca una parcela concreta en la constelación de lo paródico. En este ensayo vamos a intentar abarcar justamente aquella parodia que se despliega más allá de una obra satélite. Una parodia que se desprende de su condición parasitaria para solidificarse en un estatuto autónomo. Una parodia como género y apuesta literaria sobre sí misma. La instrumentalización literaria de lo ridículo, de lo absurdo, de lo inútil y grotesco fisurando el estadio de lo referencial.

Por ejemplo la obra de Ron Travels “Gorilla Queen” se plantea como una parodia aristofanesca en un Hollywood constituido sobre lo Camp donde todo pertenece al ámbito de lo burlesco, de la mofa, del chiste. Aquí, la parodia y la frivolidad son una finalidad en sí mismas. Mientras que la sátira debe contener una determinación crítica o transgresora, la parodia puede distanciarse de esto y esculpir una nueva forma de lo frívolo. Mientras que la sátira construye a partir de objetos de estudio y análisis, la parodia —en este caso—, se vuelca sobre sí misma para devenir su propio objeto de análisis y estudio. Entonces, la parodia se entiende como un recurso plástico-literario. Provocando en el lector o espectador una cierta euforia despojada de todo significado concreto. Sin embargo, esta pseudo expropiación de significado no es más que un juego sintomático de la misma parodia.

Pero lo que es absolutamente exclusivo de la parodia no es su agresividad, que comparte con la sátira y que, en cualquier caso, ni siquiera necesita tener una extensión significativa, sino el sentido de **reconocimiento incongruente** que cultiva en el curso de un proyecto total que puede contener cualquier grado de crítica y hostilidad, así como cualquier grado de burlesque. (Frosch, 1973, p. 375)

Debo hacer hincapié en “la sensación de un reconocimiento incongruente” como una finalidad por sí misma. Podríamos entonces hablar de esta tipología paródica como una estética de lo incongruente. Una estética de lo **inconveniente**, de lo **incoherente** o **ilógico**. Sin embargo, también hay que dotar a esta definición el componente de lo *no-trascendente*. A diferencia de movimientos vanguardistas de inicios del siglo XX como el dadaísmo o el surrealismo donde hay una puesta en trascendencia sobre este proceso de lo irracional, la parodia, se asume a sí misma como una puesta en vacío. En todo caso, se podría categorizar como inmanente y no trascendente. También, su componente subversivo al resistirse al mismo componente recetario de la resistencia o la crítica adquiere una cualidad de lo intransigente en aras de lo transigente.

Al desarrollar sobre una parodia no satelital me es preciso diferenciarla de un cuerpo categórico, tan obtuso y académico a la vez, como el género. Mientras que hay una dimensión de fácil trazabilidad y catálogo sobre lo paródico, de igual manera esta misma se bifurca al distanciarse e independizarse, ya no como un concepto crítico referencial, sino que al vehicular la conciencia sobre sí misma, esta parodia toma un estatuto más allá de la categorización y clasificación. Es entonces donde adquiere un lugar, si se quiere, pulsional. Es, entonces, un mecanismo inventivo más que un género literario, donde el escritor, cineasta o montajista, puede desplegar aquello que necesita depositar sobre un receptáculo dinámico, flexible y fluctuante. Esta adquiere múltiples formas y modos sobre un ethos convulsivo.

Alfred Jarry deposita sobre este receptáculo de lo imposible al Dr. Faustroll y Ubú Rey, pues si desarrollamos sobre esta parodia como un impulso imaginativo, es el trabajo de los patafísicos que pareciera mejor encallar sobre este puerto de lo incoherente. La patafísica es una teoría literaria y metacientífica concebida por Alfred Jarry a finales del siglo XIX. El patafísico se define como “el científico de la solución imaginaria y de la excepción más que de la regla; para él todos los opuestos son equivalentes y sólo lo cómico es serio”. Estos conceptos se desarrollan y se ponen en práctica en un numeroso conjunto de obras literarias que emergen posterior a Jarry, pero es en sus obras como Ubú Rey o Dr. Faustroll que podemos dilucidar el pensamiento de un pionero. El patafísico no es un bromista en esencia, pues la patafísica no resulta meramente negativa como concepto crítico. Es más, la patafísica adquiere su estatuto paródico no mediante la frivolidad sino, la inventiva. Es en todo caso una inventiva negativa, pues ese proceso de lo inaugural propone un rechazo de lo normativo en aras de lo peculiar, de las excepciones, de lo imposible. La patafísica como tal es el paradigma que devela esa condición de lo paródico como vehículo creativo que no cierra una obra sino más bien está todo el tiempo inaugurándola.

En Doctor Faustroll Jarry se mueve a través del nihilismo para encontrar en el acto de la parodia el camino a la nueva creación, y se convierte en una disciplina de libertad cómica y visión cómica, la única filosofía capaz de fomentar el equilibrio y la singularidad en la sociedad moderna. (Frosch, 1973, p. 377)

Eric Heller denominó al Dr. Faustroll como una parodia trágica. Mientras que Faustus de Thomas Mann nos narra el deambular de un aristócrata nihilista donde toda forma de creación ha sido hipostasiada por una alta parodia. Ambas obras -el Dr. Faustroll y Faustus- describen una red de celebración y disgusto, exuberancia y esterilidad, libertad y esclavitud.

Esta contraposición de conceptos diametralmente opuestos resulta inherente en el sujeto paródico por afinar las fuerzas tensionales que permiten un estado de crisis y la emergencia finalmente del gesto creativo.

La parodia implica una revitalización de todas las formas. Es abarcar el pasado no desde su condición histórica o cultural sino mediante su condición inventiva. Es una apuesta en abismo debido a su capacidad receptiva e inaugural, pues ese asumir todas las formas posibles; también implica no asumir ninguna, ya que toda forma no procede a un concepto cerrado sino que habita justamente esa mutación.

Ese estado inaugural no solo implica un fondo abierto sino una forma que también reverbera las fibras de la apertura. Una forma que no se puede cerrar sobre sí misma implica una forma consciente de sí misma como forma. La estética incongruente de los aparatos protonarrativos permite ese punto de fuga donde la representación no termina de cerrar. La ficción se construye sobre sí misma amalgamando capas de sentido. Entonces, la parodia como impulso creativo implica no ya una referencialidad asociada a la parodia de género, pero a una auto referencialidad. Es al fin y al cabo los aparatos del simulacro representacional que se develan y aun así permiten cierto tipo de sostén. Es el armatoste de lo desarmado. Es “la ficción sobre la ficción; el teatro sobre el teatro”.

La idea del contenido adquiere un lugar de mito poético y el acto de creación se vuelve un gesto de lo exhaustivo. La parodia como *impulso creativo* es en una última instancia el aliento de un cuerpo, el cuerpo del texto, que se desentreteje en la caída, en él: “ya no hay nada más que decir”. De igual manera, la parodia conlleva una reapropiación de este estado de lo vacuo, del vaciamiento, de la abducción, de la espiral y su implosión.

La parodia implica finalmente un gesto creativo que se despliega a partir de lo exhausto, del desgaste, de la impotencia y revitaliza al creador en ese espacio convulsivo de las

contradicciones. Es una respuesta a lo inamovible por lo movable, por el devenir, pero un devenir implosivo, emancipatorio y al mismo tiempo absolutamente *insignificante*.

3. MARCO REFERENCIAL

La Estética del Montaje, Vincent Amiel

Este referente me da los insumos propios del montaje como noción estética desde los cuales se pretende realizar una ramificación de este. También, da la posibilidad de analizar qué compuestos teóricos habitan ya el objeto de estudio. Esto permite distinguir qué complejos estéticos son variaciones o paradigmas de categorías previas y donde hay un espacio teórico para la extensión de estas.

Capitalismo y esquizofrenia, Gilles Deleuze y Félix Guattari

El conjunto da la posibilidad de dotar de un cuerpo teórico de sentido previo a la concepción estética del montaje del proyecto audiovisual y del mismo ensayo investigativo. Tanto desde la noción de lo esquizofrénico, como la desterritorialización y lo rizomático. Ideas que se intentarán traducir al montaje del objeto videográfico.

This is your brain on cinema: Antonin Artaud, Gregory Flaxman

La crítica cinematográfica de Antonin Artaud es un estimulante teórico para la concepción de la estética del montaje en *El Vergel de los Sueños Húmedos*. Esto, principalmente, por sus disertaciones sobre un cine que trascienda lo *psicológico* y el *pensamiento puro*. Compuestos cinematográficos análogos a lo narrativo y a lo discursivo. El propio montaje del objeto videográfico *El Vergel de los Sueños Húmedos* se distancia de estas categorías desde la distorsión o la propia anulación.

La persistencia del cine en lo post cinematográfico, Francesco Caseti

Las disertaciones de Francesco Caseti sobre una cierta noción de lo post-cinematográfico en el paradigma de la creación actual dan un contexto teórico del proyecto investigativo. El contexto teórico del ensayo en su totalidad habita el espectro de lo post-cinematográfico. El propio proyecto audiovisual no hubiera sido posible en otro paradigma de creación. Un objeto videográfico desde un cine que ha perdido su *densidad* en aras de la *levedad*.

Parodia y Marginalidad, Joao Luiz Viera y Robert Stam

El análisis de ambos autores da insumos sobre parodia como recurso conceptual. Además, dotan de un contexto latinoamericano a la misma —como instrumento plástico sobre la obra audiovisual—. Nociones como lo carnavalesco, la heteroglosia y lo polifónico brindan un enriquecido sistema de sentido desde el cual pensar el montaje y la videografía en sí.

Mondomanila, Khavn

El largometraje es un referente tanto desde su condición tonal como formal. Además, su condición geográfica-política es análoga a la del proyecto. El análisis de este me permite desarrollar sobre la paródia en países tropicales de la actualidad y el montaje de esta: ritmos acelerados, heteronomía cromática, saturación, cortes abruptos, *falso raccord*, etc.

The Feel-Bad Film, Nikolaj Lübecker

El capítulo *Transgression, transgression* del libro que aquí se refiere dota de referentes discursivos sobre la transgresión, el audiovisual y la caída de la emancipación desde la película *Trash Humpers* (Korine, 2010). Mientras que la película forma un referente estético/formal por el tratamiento crudo del montaje. Es el discurso, analizado por Nikolaj, que se vuelve un referente protagonista para el propio proyecto. La idea de la impotencia o la caída de la emancipación de la vanguardia es el dispositivo epistémico desde el cual se despliega el capítulo *metafragmentación* y disertaciones de la videografía *El Vergel de los Sueños Húmedos* en sí.

Parody and the contemporary imagination, Thomas R. Frosch

El artículo investigativo analiza lo paródico desde la literatura. Este análisis y complejos literarios mencionados —como *Ubú Rey* de Alfred Jarry— forman referentes conceptuales y tonales para el proyecto investigativo que aquí se plantea. Hago hincapié en el tratamiento paródico contemporáneo como parodia autónoma y catalizador creativo. La parodia autónoma como aquella parodia que excede su condición parasitaria y se despliega sobre sí misma. Ideas como esta son estimulantes y potenciadores creativos a la hora de pensar el montaje del proyecto final.

4. MARCO METODOLÓGICO

4.1 PROPUESTA CREATIVA

El montaje del *El Vergel de Los Sueños Húmedos* se constituirá mediante parcelas que tengan unidad tanto espacial como conceptual. La articulación de estas secuencias se instalará mediante una cierta estética de *continuidad*. El montaje estará regido por las circunstancias internas de cada parcela. El efecto de continuidad no tiene la intención de invisibilizar el montaje. En algunos casos se trabajará a partir de cortes de salto en caso de que el plano/fragmento así lo requiera. Estos cortes se van a determinar mediante la cadencia de cada fragmento. Un plano se puede alargar o acortar dependiendo del efecto y la latencia de este. La estructura general de la videografía estará despojada de una infraestructura previa. El propio guion del proyecto se escribió para esta finalidad. Un conjunto de mesetas/escenas distribuidas sin un *significante trascendental*. Desde el montaje se delineará una articulación rizomática. Escenas articuladas de forma tal que permitan delimitar el compuesto del rizoma. El montaje estará compuesto a partir de una heteroglosia formal. La distribución de las escenas/meseta se desplegará mediante el diálogo y la disertación trabajando directamente sobre las imágenes y un cierto simulacro de *post-narración*.

4.2 IMPLEMENTACIÓN DE RECURSOS

Interesa mucho para el presente proyecto la noción de montaje como un discurso sobre el mundo (Amiel, 2005, p. 75). A partir de este axioma es que se elabora una conceptualización con la finalidad de que el montaje habite el corpus teórico de este discurso. La sección *Lo post-cinematográfico y posibles paradigmas* me brinda insumos teóricos que me permiten dar un cierto contexto conceptual a la obra. Además, me permiten desarrollar una estética del montaje a partir de las ideas que aquí se plantean. Mientras que el estudio estético del montaje desarrollado en la sección *El montaje y su estética* me concede la infraestructura teórica desde la cual se extenderá. El análisis de esta sección inicial da las bases conceptuales sobre la práctica del montaje en sí. La extensión de este estudio —el análisis estético propio del objeto videográfico *El Vergel de los Sueños Húmedos*— utiliza los recursos conceptuales desarrollados en cada uno de los apartados principales. Sin embargo, nada de esto sería posible, sin asimilar adecuadamente el estudio previo realizado por Vincent Amiel.

A continuación, un listado detallado de cada uno de los apartados con su determinado aporte al proyecto final:

I. *La estética del montaje.*

A. Recurso conceptual

B. Infraestructura teórica previa sobre la práctica misma del montaje

II. *Lo post-cinematográfico y posibles paradigmas*

A. Recurso conceptual

B. Contexto teórico tanto del proyecto audiovisual como del montaje.

C. Catalizador conceptual para la concepción de la estética del montaje en el propio cortometraje a partir de lo *post-cinematográfico*.

III. *Andamiaje paródico y objetos adyacentes*

A. Recurso conceptual, recurso estético

B. Insumos conceptuales para la concepción de la estética del montaje en el propio cortometraje a partir de la *parodia*.

C. Referentes videográficos que circundan una misma constelación formal.

5. ANÁLISIS DE RESULTADOS Y CONCLUSIONES

5.1 UNA ESTÉTICA DEL MONTAJE EN EL VERGEL DE LOS SUEÑOS HÚMEDOS

El título del cortometraje tiene dos finalidades. La primera es su finalidad nominal, es decir, es el título del proyecto, del objeto, audiovisual. El reflexionar sobre la elección del título o su justificación, no tiene utilidad para las demandas o intenciones de este ensayo, ya que dicha reflexión pertenece al ámbito del guion. Su finalidad nominal de titular tiene llanamente la practicidad de introducir al espectador en una previa de sentido: un sueño húmedo o un jardín de sueños húmedos. El problema, es quien los sueñe. ¿Sueños de quién? La segunda justificación del título está relacionada al contexto cultural y base teórico-conceptual en que se plantea tanto el objeto audiovisual, el ensayo y el montaje. Al escribir sobre lo post-cinematográfico, lo maquínico, la parodia lumpen-tropical... estoy infiriendo una atmósfera, una cierta noción del sentido que se podría transcribir como *el vergel de los sueños húmedos*. El Vergel remite a la noción de jardín, de artificio, sobre el objeto natural, y los sueños, sueños húmedos, son el alcance de este jardín, la potencia de los artilugios ficticios. Los sueños húmedos no son un gesto cualitativo, son un gesto potencial, ya que no remiten a una escenificación concreta, remiten a una potencia, a un espacio de potencialidad. Los sueños húmedos no parecen gravitar sobre una puesta en escena —sobre una mise-en-scène—. No. Los sueños húmedos son una puesta en abismo. Es un montaje abierto. Un montaje por correspondencias. Correspondencias articuladas por la lógica de lo posible. La lógica de lo posible se vehiculiza desde las intensidades y las conmociones. No hay una cartografía que le antecede. El mapa se está escribiendo todo el tiempo. El mapa se está delimitando calcado sobre cada fotograma. Una puesta en abismo implica un desfiladero de andamiajes de sentido

que caen mientras se construyen. Caen sin tocar suelo. Es el intervalo entre la territorialización y la desterritorialización, pues en el fondo no hay fondo. Por lo menos es lo que infiere esta puesta en abismo. Es lo que infiere este montaje. Es un montaje de la crueldad, un esquizo-montaje, un gesto lumpen-tropical. La tragedia —memorando el axioma marxista— es el salto al abismo, la parodia, es su caída. Su eterna caída, pues se salta con la intención de caer en un lugar. Se salta con la intención de tocar el suelo— el suelo de lo concreto—. Tocar el suelo de las grietas.

Ese era el gesto valiente de las primeras vanguardias francesas. Ese gesto valiente del salto. Es también la gestualidad de lo trágico. ¿Por qué saltar? Esa es la tragedia. La tragedia es el salto. La parodia es la caída. Es la no finalización del salto. Es la no delimitación del caer. La infinitud de la caída; su rebote. La caída es el contexto del presente ensayo. La caída es el cuerpo de la estética que intento delimitar. Entonces, una traducción podría ser “una estética del montaje en la caída” en lugar de “una estética del montaje en el vergel de los sueños húmedos”. El vergel, nuevamente, jardín, artificio y el sueño, sueño húmedo, como fantasía, ficciones. Este compuesto implica nuevamente la noción de lo esquizofrénico según Deleuze y Guattari o la inflación de sentido. La desterritorialización. Cada escena es tratada como un proceso desterritorializado. No están determinadas por coordenadas espacio-temporales. Cada plano o escena se articula en función de un estado en potencia. Una potencia solo se puede dar sobre un espacio vacío. Un espacio cualquiera.

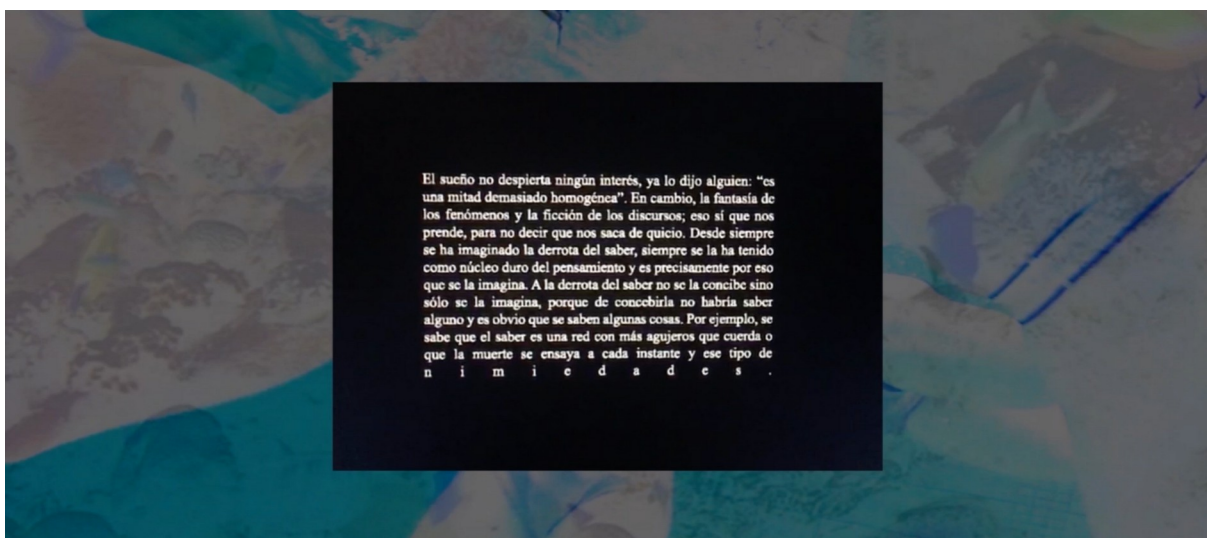
La cualidad-potencia en tanto expuesta en un espacio cualquiera, siempre por oposición a su actualización en un espacio determinado. En tanto expuesta en un espacio cualquiera, estaba a cargo de construir las imágenes del espacio cualquiera, sea gracias a sombras, sea a través del tratamiento del color -color-superficie o color-atmósfera-, sea a través de una potencialización directa de los espacios (...) (Deleuze, 2021, p. 352)

El compuesto data pues de un jardín, de un artificio, y de una fantasía, de una ficción, sobre este artificio. En este sentido, tenemos el juego de la doble ficción o la doble artificialidad. La ficción sobre la ficción. Es la lógica de la parodia a como se definió con anterioridad. La parodia es ante todo una ficción sobre una ficción —una ficción que le antecede—. Esta ficción inicial puede implicar muchos espectros. Tomando en cuenta la autonomía del acto paródico contemporáneo. La reivindicación y el desplazamiento de su condición meramente parasitaria. *La parodia acoplada a un bicéfalo ficción/ficción, ya no sobre un complejo literario, sino sobre lo real mismo.* Sin embargo, hablar de lo real es un tanto problemático. En este caso, lo real es solo otra noción de abismo. Es un objeto vacuo. La parodia sobre el vacío. Generando un efecto de rebote, de reverberación. El trabajo de Lombardi sobre las tres nociones de Lacan sobre lo Real permite ilustrar un poco más el compuesto:

El campo de la realidad, que es el del fantasma, es el campo donde “todo es posible”, porque no sucede. Por eso la raíz real del síntoma, que se depura en el análisis a partir de sus máscaras variadas, el síntoma de lo real, suele despertar en el sujeto esta locución interjectiva: ¡esto no es posible! Efectivamente, no lo es. Eso no le impide existir. Por lo mismo, el análisis no es el retorno a un estado anterior, no es la apocatástasis que sueñan las psicoterapias. Apunta a consumir una verdadera repetición, en la certeza de que lo mismo, repetido, difiere. (Lombardi, 2020)

Sin embargo, la cuestión de lo Real no es el cuerpo de esta disertación. Si es que se me permite, hablar de cuerpo —aunque sea, *sin órganos*—. Interesa más la del rebote. La de parodia como andamiaje autónomo. La de parodia como ficción sobre ficción. Pero, si no hay

libro, ¿cuál es esta ficción que le antecede? Dentro de este objeto audiovisual la ficción es cultural. Es el artefacto/realidad. La parodia como instrumento y potencia creativa se desliga de su rígida condición análoga para habitar un espacio virtual. Esta se virtualiza y pierde su noción referencial. La parodia autónoma es un gesto esquizofrénico. La parodia como espectro autónomo es un proceso de desterritorialización. Implica desplazar el referente inicial. Entonces el parásito se vuelve rizomático. Está dotado de multiplicidad. Su condición parasitaria no se descompone plenamente. Esta solo permanece abierta. No termina de cerrar. Su estadio de apertura hace del objeto audiovisual una espiral, que consume, todo intento de cohesión. Esta espiral no es gratuita. Es la espiral de Ubú Rey. Aquella que yace en su panza. Nuevamente la noción de sueño tiene lugar. Es una especie de ensoñación. Sin embargo, no es el sueño inicial. Aquel sueño surrealista. Este sueño, es un sueño húmedo, viscoso, apela al cuerpo, sin órganos—si se me permite *la repetición*—. Tiene el aparato de lo efímero, de lo transigente, de lo mutable, pero también posee afección, de un grado mucho menor, una afección castrada, impotente. Esta estética es la que construyo, y deconstruyo, en el proceso del cortometraje.



Loynaz, D. y Fallas, D., 2020, El Vergel de los Sueños Húmedos, fotograma

Mi intención es la de ampliar el concepto de Montaje de Correspondencias, ubicándolo en un contexto virtual, a partir de un solo objeto audiovisual: *El Vergel de los Sueños Húmedos*. Desarrollando conceptos que se pueden amalgamar a las reflexiones de Vincent Amiel sobre él mismo. Escribiendo tanto desde mi lugar como espectador y mi lugar como montador.

Montaje Heteróclito o *una cierta noción de lo polifónico*

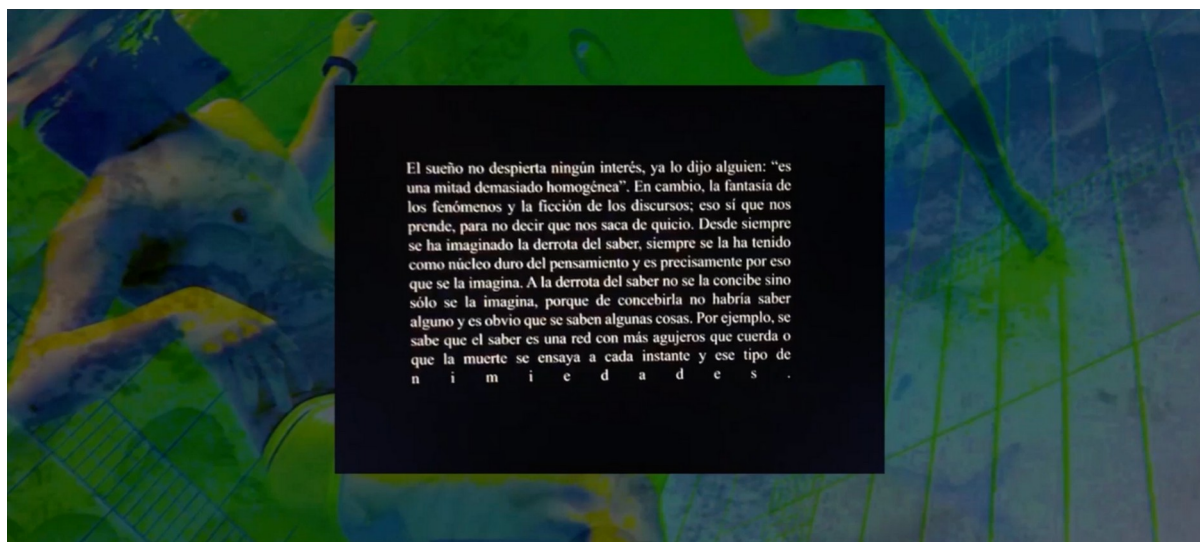
El montaje parte de un no-guion. Un texto heteróclito constituido a partir de fragmentos, ideas, esbozos, restos o intentos de líneas narrativas. Sin embargo, ante este cúmulo de ideas, sin algún orden excesivamente aparente, emergía algún tipo de totalidad. La totalidad era ciertamente lo heteróclito. Es una estética de la extrañeza, de la *différance* derridiana, de los desplazamientos.

En toda interpretación, el sentido último queda pues perfectamente diferenciado, diferido, (*différence*), desplazado, distanciado. (Vásquez, 2016, p. 5)

En este montaje estoy buscando todo el tiempo ese sentido desplazado, distanciado. Aún así, tenía que montar. Me veía obligado a elegir, o por lo menos *creer* que elegía, entre un signo y el otro. ¿Podría negarme llanamente a este acto? Creo que era demasiado tarde para un cadáver exquisito. Tenía que darse un *simulacro de elección*. Este montaje existe simple y llanamente por los signos. Los vapores del sentido. Al no tener una línea narrativa concisa, un cuerpo dramático que determine el objeto audiovisual, me vi obligado a montar por los signos. En este sentido, es un montaje por correspondencias. Un montaje abierto que se articula mediante las contraposiciones y fricciones visuales. No hay una sensación de homogeneidad. Es un choque: “El montaje de correspondencias se caracteriza por la utilización no jerarquizada del contenido y de la ruptura” (Amiel, 2005, p. 146).

La definición de una estética heteróclita parte de un montaje de correspondencias. Sin embargo lo extiende. Lo especifica. El montaje heteróclito sería por lo tanto:

“Un montaje que se caracteriza por la utilización no jerarquizada del contenido y de la ruptura” priorizando la diferencia, la multiplicidad y los desplazamientos como noción de sentido. Montando no a partir de una continuidad, sino, a partir de una diferenciación. La diferencia radica en los signos. Está en las imágenes. Es el juego de la velocidad, los cortes abruptos, la articulación dramática ajerárquica, múltiples registros de grabación, la heterogeneidad en el estilo, la impresionabilidad, los desplaces. El sentido se fuerza, se exagera, se explota, se infla. Se exacerba la enajenación. No hay una intención de cautivar, no hay un cierre. La materia audiovisual se trata siempre como materia a ser intervenida. Materia para tratar. El montaje heteroclito trabaja tanto con la imagen por sí misma, como su organización en la estructura, trabaja con el sonido y la velocidad. Durante todo el tiempo estos signos se están contraponiendo entre sí, pugnando el vaciamiento de sentido, y regenerando nuevos desechos semánticos. Lo heteróclito sería, pues, el **exceso**. Recordemos lo carnavalesco en *Parodia y Marginalidad* de Joao Luiz Vieira y Robert Stam. Es más un *desfiladero de significantes* que una *marcha de significación*.



Loynaz D. y Fallas D., 2020, El Vergel de los Sueños Húmedos, fotograma

La yuxtaposición se podría categorizar como una de las figuras escópicas dentro de esta estética. Un paradigma es la escena con la que el proyecto inicia. Se construyó desde el montaje. Hay una superposición de tres imágenes. Una pecera (material de archivo), cuerpos en una piscina (grabado con una GoPro) y un texto (grabado con una cámara Samsung DC164 DVD). Tenemos multiplicidad tanto del registro audiovisual como de sus significantes. La grabación de un texto, una piscina, una pecera y el texto en sí mismo, empozado. Este es un plano temático. Tenemos el signo agua, humedad, tenemos el signo cuerpos, el signo color-saturación (develando la presencia del artificio), el signo negro, sobre las imágenes, develando la presencia del montaje, la ruptura imponente de un cuadro sobre otro cuadro, de un cuadro negro, incoloro, vacío —puesto en abismo—. Además, la manipulación de la velocidad, mencionada anteriormente. Esa manipulación contrapuesta a la velocidad de la cámara que graba el texto, lenta, letárgica.

El texto en sí no estaba previsto dentro del guion. Sin embargo, decido insertarlo con posterioridad, para pelear desde un inicio consigo mismo. El cortometraje tiene en su nómina la idea de sueño (en referencia a la centralidad que le daban los surrealistas al mismo y desde

la cual el mismo texto la deslegitima —desplazando la tragedia vanguardista por la farsa paródica—) y de igual manera se pelea con esta, antes siquiera de comenzar. La idea es nuevamente reforzar los choques, las rupturas. No se busca una estética del inconsciente psicológico. Desde el montaje, desde esta respuesta semántica, mi intención es sacar el cortometraje del *inconsciente humano* e introducirlo al *inconsciente de las imágenes*.

La parodia se consolida aquí a partir de esta heterogénea. Las chanchadas brasileñas son una referencia conceptual al respecto. Recordemos cómo estas utilizan la concepción de lo heteroclito para generar una especie de cine carnaval. Un cine de la diferencia, el desplazamiento, la ruptura y la ***multiplicidad***.

Montaje Rizomático: *infraestructuras esquizoides*



Loynaz D. y Fallas D., 2020, El Vergel de los Sueños Húmedos, fotograma

Voy a utilizar la escena que le continua para desarrollar sobre la narrativa rizomática. Trayendo nuevamente la cuestión de lo heterogéneo o de **la saturación de signos**. El montaje rizomático es la forma en que decidí abordar el problema de la articulación entre una escena y la otra. Según Deleuze “el libro-rizoma, está constituido por mesetas (fragmentos) autónomos, comunicados por «**microfisuras**»” (Deleuze y Guattari, 2020) donde “se niega al logos, a la trascendencia de la idea, a la interioridad del concepto, al tribunal de la razón, a los funcionarios del pensamiento, al sujeto legislador” (Deleuze y Guattari, 2020). La estética del montaje en *El Vergel de los Sueños Húmedos* implica la constitución de mesetas —de fragmentos autónomos— comunicados a partir de microfisuras.

Las microfisuras existen como dos entidades dentro de este proyecto. Entidades comunicativas entre las mesetas de sentido. Una entidad es transitiva y la otra representa un simulacro de cohesión. La entidad transitiva constituye el punto de quiebre entre una escena y la otra. Las escenas-mesetas están definidas en un sentido tanto de espacio, como de unidad temática, estética o postdramática. La microfisura transitiva representa el punto de traslape entre un fragmento a otro. A continuación llamaré a las escenas como mesetas en lugar de fragmentos. Esto me permitirá desarrollar lo rizomático sin intervenir o confundir con el fragmento, en el sentido propio de Vincent Amiel, entendido como plano. La microfisura transitiva es una forma de constituir las escenas mediante puntos de quiebre. Un conjunto de mesetas o escenas serían por lo tanto un lugar de choque, fricción o transgresión —*un lugar tectónico*—. Es como un cortocircuito del montaje sobre el universo ficticio. Este cortocircuito se puede ejecutar mediante alteraciones drásticas de sonido, relación de aspecto, colorización, espacios o signos.



Loynaz D. y Fallas D., 2020, El Vergel de los Sueños Húmedos, fotograma

La microfisura como simulacro de cohesión es el tratamiento de la estructura general del objeto audiovisual. Esta estructura estaría articulada por microfisuras sígnicas que

reverberan a lo largo del metraje. Estas microfisuras lo son en tanto figuras que se emancipan de su localidad-escena y rebotan dentro de las paredes del cortometraje. Microfisuras que atraviesan la especificidad de una meseta-escena y se diluyen en la totalidad del objeto audiovisual. La utilización de estos objetos emancipatorios, dan una determinación a la hora de articular las mesetas del proyecto, a partir de objetos que vendrían a amalgamar la totalidad del cortometraje. En una amalgama collage. Estas se definen, en el caso de este proyecto concreto, durante el proceso de montaje. Al ser este un análisis estético y no semiológico, voy a hacer un despliegue de los objetos seleccionados sin ahondar en sus andamiajes semánticos, pues lo que me interesa es la construcción de un tratamiento estético a partir del cortometraje. Por ende, el listado de estos objetos tiene el propósito de poder esclarecer mejor la idea que aquí se plantea:

- I. Silla
- II. Pecera/agua/líquido/mar
- III. Caballo
- IV. Carne
- V. Teaser
- VI. Figuras plásticas antropomórficas
- VII. Signo-ruido
- VIII. Signo-saturación

Cada uno de estos objetos-signos posee la cualidad de la repetición representada a partir de la articulación total del video. Utilizando una estructura dispersiva, se acoplan estos signos a lo largo del objeto audiovisual, y se configura el complejo temporal para su repetición. La forma en que se puede representar estos objetos puede ser tanto desde la imagen como desde el sonido. Esta es una estética del montaje que se constituye a partir del efecto de la **repetición**.

Un montaje por repeticiones, por reanudaciones, por similitudes. No son tan sólo etapas de la historia contada, no son sólo maneras de describir los personajes a través de un momento determinado, son realmente puntuaciones musicales en el seno de la narración. (Amiel, 2005, p. 127)

La cita Amiel me sirve en tanto se entienda *musical* dentro de este cortometraje cómo algún tipo de *Noise*. Haciendo hincapié en que mi propósito es poder desarrollar una estética ubicada en el montaje de correspondencias. Una —para este caso en específico— *estética noise* del montaje de correspondencias.

Montaje post-narrativo o *un cierto efecto de continuidad*



Loynaz D. y Fallas D., 2020, El Vergel de los Sueños Húmedos, fotograma

En el caso del montaje narrativo la reflexión concierne no a desarrollar una conceptualización sino a analizar una preexistente y su aplicación dentro de mesetas del cortometraje. Antes de esto voy a esclarecer dos nociones del montaje dentro de la obra. Por un lado tenemos el **montaje total**. Este remite a la articulación general de cada una de las escenas. La forma en que una escena o secuencia sucede o antecede la otra. Este es, de acuerdo con las definiciones desarrolladas con anterioridad, un montaje de correspondencias, un esquema rizomático. Remite a la noción del collage, de las potencias más allá de coordenadas espacio-temporales. Sin embargo, dentro de cada escena-meseta tenemos múltiples estéticas del montaje. Unas son en sí derivadas del Montaje de correspondencias y otras remiten al Montaje Narrativo.

La articulación de signos en cada una de estas escenas remite o están subyugadas por la acción o las leves incisiones dramáticas. El montaje en este caso no es tanto un comentarista, como un elaborador, es el instrumento que entreteje una puesta en escena para darle una cierta sensación de continuidad. La idea de continuidad se puede trazar desde el análisis teórico de la

cinematografía de D.W. Griffith, sin embargo, la concepción de un montaje de desglose como un principio estético que abarca un sistema más amplio de representaciones es desarrollada por Vincent Amiel.

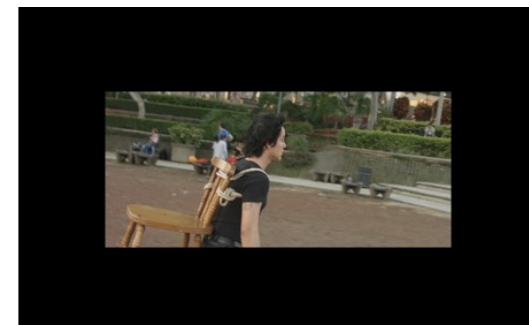
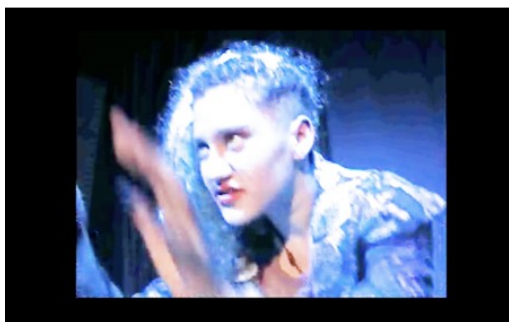
La idea de continuidad resulta por lo tanto indispensable para este principio de desglose: continuidad cronológica entre los planos que se suceden, pero también continuidad lógica entre los primerísimos primeros planos y los grandes planos generales, como entre los varios trozos de acción o del monto que son representados por separado. En la manera de componer los planos, en el modo de rodarlos, pero también en la elección de los récords que los articula, uno de los criterios principales es esta obligación de continuidad, de unidad de la percepción, que termina una estética. (Amiel, 2005, p. 12)

Un ejemplo de esta estética post-narrativa dentro del cortometraje es la escena/meseta de la cantina vinera. A partir de un análisis estético local, el montaje, obedece a una lógica de la acción. Esta remite a la categoría de Amiel sobre el montaje narrativo. Sin embargo, no hay un compuesto dramático total que articule la sucesión de fragmentos. Hay un montaje, dirigido por la acción, pero esta no remite a una Narración Total. Esta sería, en todo caso, parcial. Necesaria para la constitución de la meseta, pero no logra trascender su condición de prótesis-narrativa.

El prefijo *post* viene a denotar la idea de esta narración o continuidad como un tratamiento que está todo el tiempo saliendo de esta narración o continuidad. Donde paradójicamente no puede entenderse de otra forma que mediante aquel término del que intenta escapar. El montaje post-narrativo es una narración que está todo el tiempo escapando de sí misma. Embrollando el cuerpo en su propia espiral. Es un montaje que está articulado mediante la acción, pero que no sirve a una idea dramática total. Solo actúa sobre una idea dramática

parcial. Una prótesis narrativa que no termina de consolidarse sobre sí misma. Se mantiene abierta. No hay cierre. Este montaje trabaja sobre la localidad de las escenas. Estructurando sus fragmentos sígnicos en función de la puesta. Una especie de *montaje narrativo desterritorializado*.

Entre un fragmento y el otro: *asociaciones*



Loynaz D. y Fallas D., 2020, El Vergel de los Sueños Húmedos, fotogramas

Las asociaciones entre signos a partir de su sucesión permiten al montajista la introducción de comentarios sobre el cuerpo audiovisual. Cada una de estas sucesiones vienen

como un principio comparativo. Es la selección de yuxtaposiciones con la finalidad de generar un tercer significado. En este sentido podríamos decir que a lo largo del cortometraje se utiliza la figura retórica de la metáfora. Estas metáforas son parciales. Su finalidad no es remitir a una noción del pensamiento concreto. Sin embargo, si se plantean catalizar o producir *posibilidades de pensamiento*. Un pensamiento cualquiera. Es brindar al espectador la yuxtaposición de dos imágenes sin una interpretación fija. En este caso se busca no la lectura sino la yuxtaposición en sí, ***su efecto***. Es un trabajo ante todo plástico. En un campo del entendimiento más clásico está el montaje dialéctico:

El montaje sirve así, a la vez para plantear este conflicto, afirmarlo y reabsorberlo, es decir, para trascenderlo. Es este, por lo tanto, un montaje dialéctico, en el que, juntando por yuxtaposición dos realidades mutuamente antagónicas, se nos permite imaginar su resolución. (Amiel, 2005, p. 85)

Es discursivo, pues trabaja a partir de la confrontación o metáfora, pero esta no se articula a partir de signos universales por lo tanto adquiere una condición de apertura que le asemeja al montaje abierto del montaje por correspondencias. Por lo tanto, podríamos denominar a este paradigma como montaje *prediscursivo*.

El Ruido o la saturación como compuesto estético



Loynaz D. y Fallas D., 2020, El Vergel de los Sueños Húmedos, fotograma

La atmósfera que se plantea desde el guion es un espacio de exceso, de saturación. Esta saturación emerge desde la infraestructura de este. El universo que constituye es un universo de inflación semántica. En tanto que el significante se distancia exponencialmente de su significado. Este desplazamiento, esta vacuidad de la forma, es la que permite la emancipación de lo esquizofrénico en el sentido que se ha analizado en el presente ensayo. La forma en que este ruido se representa mediante la superestructura, mediante el montaje, es utilizando la intervención directa sobre las imágenes y el sonido. La imagen se exagera mediante la hiper saturación del color. El sonido se exagera mediante la distorsión, la hiper amplificación. Ambas nociones representacionales tienen la finalidad de desplazar las imágenes hacia sí mismas y alejarlas de lo que representan. Una metáfora, si se quiere, de la forma en que se desplaza el significante de su significado. Trabajando una especie, un intento, de asignificación

mediante la hípersignificación. Por consiguiente la imagen se desplaza de su objeto real, de su categoría material, y opera rebotando sobre sí misma. “(...) Es la manifestación en el dominio de la estética de la desaparición de lo real por saturación, por exceso” (Oittana, 2013, p. 261).

Metafragmentación: *paroxismo de artificialidad*



Loynaz D. y Fallas D., 2020, El Vergel de los Sueños Húmedos, fotograma

A pesar de que todo el proceso de montaje dentro del cortometraje implicó un estado constante de reescritura, de apropiación de las imágenes, de nuevas posibles articulaciones, el final parecía no acoplar sobre aquello que se buscaba. Entonces, por una parte tenemos un proceso que aparenta cierto anarquismo, pero que requirió de múltiples reescrituras posibles para poder encontrar aquel objeto audiovisual que estábamos buscando sin saber exactamente cuál era su formalización. El final está escrito en su totalidad dentro de la “sala” de montaje. La silla, quien tiene su protagonismo desde la escena/meseta inicial en las líneas del tren, regresa y cierra el proyecto. Esta flota sobre la superficie de lo que podríamos denominar *once anillos semánticos*. Aquí el sentido nunca está por ser construido. Al contrario, está por ser *percibido*.

El cortometraje se cierra en una especie de estética del eco. Recopilando imágenes o ideas que habían sido recorridos a lo largo de este. La imagen-silla se escapa de sí misma y recorre cada uno de estos parajes. Emulando una especie de despedida. Al desplazarse la silla deja un vacío. La imagen permanece congelada. La permanencia sobre un instante está inspirada en las reflexiones del mismo Vincent Amiel.

La imagen congelada es también una forma de ruptura, incluso la más pura de todas las posibles: ya no es el tema o la representación los que se ven así interrumpidos, sino el propio movimiento de las imágenes y, por qué no, de la protección. Aquí es en efecto lo que ocurre, ya que está parada, en realidad, remite de inmediato al espectador a otra realidad que es en sí la del cine. Sin duda el artificio visual nos obliga a tomar conciencia de que no es un caballo el que aquí venía galopando, sino una película que pasa -y cuyo flujo puede interrumpirse-. (Amiel, 2005, p. 48)

Las imágenes que recorren la superficie de esta imagen-recorte-silla evocan una especie de decadencia, de caída, de derrota. Trayendo a la mesa las ideas de mi introducción de la farsa o la parodia como un acto de caída —una eterna caída—. ¿Cómo represento este infinito mediante el montaje? Reconstruyendo la caída de forma circular. La silla termina donde empezó.

Ya no es el plano como un fragmento en sí. El recorte-silla implica un fragmento del fragmento. Es la fragmentación de la imagen. Su propio desacople. Es una estética del fracaso hasta cierto punto. Ahora, como estética del montaje, se articula mediante los flujos de un montaje abierto. Montaje de correspondencias. Es un montaje como collage de signos:

I. El negro o vacío

II. Símbolos religiosos en colores saturados

- III. Pecera
- IV. Cortocircuito sobre un trozo de carne
- V. Un hombre acostado frente a un televisor en white noise
- VI. White noise
- VII. Un hombre frente a una pared corroída.
- VIII. Figuras plásticas en una tienda
- IX. Un caballo cabizbajo frente a una pantalla verde
- X. Un ultrasonido
- XI. Tres maniqués, en una estantería, emulando embarazo

Sin embargo, la idea principal que quiero rescatar de este segmento es la noción de un fragmento dentro de un fragmento. Ante todo, diría que ese es el componente reflexivo que se desprende de este análisis estético. ¿Por qué al final? Bueno, porque el fragmento del fragmento resultaría como el último desecho de ruptura, que se desprende de la ruptura más pura según Amiel: la imagen congelada. El fragmento del fragmento es ante todo un resto de ruptura. Un último intento. Es el desecho de esta materia audiovisual que se descompone conforme avanza su duración. Es una especie de escena climática/anticlimática, de paroxismo fragmentario. Un intento de clímax en todo caso. Un intento en toda su impotencia.

Al final la silla regresa a su estadio inicial y permite la reproducción del flujo videográfico. Un hombre derrotado ante una silla. La impotencia desmantela su voluntad. Sucesivamente, en eco de aquella silla que acabamos de ver caer, el hombre cae de igual manera. Reivindicando esa simultaneidad que se había constituido en las líneas del tren. Al hacer la silla caer puedo construir una especie de simulacro de conclusión. Los fragmentos son recorridos nuevamente, acompañados por folklore distorsionado costarricense, en una especie de síntesis. La silla vendría a ser una ramificación de la estética del collage en el montaje.

Emularía una estética del montaje por correspondencias determinada por la meta fragmentación. Donde ya no hay un intento de desglose, de articulación entre planos dentro de una misma meseta, sino que las imágenes son presentadas, para permanecer el tiempo necesario de su lectura, y luego desaparecer hacia el corte de la siguiente, como fragmentos aislados de una nueva tierra, que solo se van a sostener, nuevamente, el tiempo necesario para su lectura.

5.2 UN INTENTO DE *CONCLUSIVIDAD*

Se dice que el objeto audiovisual nunca está terminado. Que toda finalización es un corte prematuro y que, sin embargo, este corte es necesario. Es parte del proceso. Con respecto a este trabajo en concreto diría que nunca está empezado. Me tomó un rango de dos meses editar el proyecto. Al final, parecía que ni siquiera había iniciado. Me parece que *El vergel de los Sueños Húmedos* está siempre por empezar. El montaje de la obra implica en grandes rasgos, no una estética concreta, al contrario, múltiples parcelas estéticas del montaje que se entretejen entre sí. Mientras que el montaje de correspondencias vendría a ser la estructura general de la obra, tanto el montaje narrativo como discursivo, forman parte de esta. El Montaje Narrativo o de desglose cohesiona los fragmentos dentro de las mesetas-escena y amplía una perspectiva del objeto audiovisual que va más allá de la intervención de la imagen por sí misma. Me permite mostrar a un hombre pasear a otro hombre, visitar un confesionario con tintes de lencería, robar de una cantina... El trabajo de desarrollo sobre el análisis estético del cortometraje también me permitió ampliar el cuerpo teórico de Amiel. Desarrollando conceptos como el *montaje-ruido*, *montaje-rizoma*, *montaje-heteróclito*, o montaje como *metafragmentación*. La mayoría de los conceptos o ideas parten de textos. La noción de la textualidad en mi trabajo es sumamente importante. Diría que me siento más influenciado por la textualidad que por la misma videográfica. La potencia de la imagen en movimiento me permite aplicar esta textualidad. Transcribirla. Interpretarla en una imagen. Este es un proceso que ciertamente disfruto mucho y tengo mi intención de seguir desarrollando. Más allá de la textualidad y los espectros teóricos diría que el cortometraje es ante todo un juego. Es la posibilidad de permitirme experimentar en el campo. Trabajar sobre un proyecto que tiene un horizonte siempre abierto. Cada una de las referencias impactó en mi proceso ya sea mediante

líneas cenitales, transversales o estructurales. Entender la historia del montaje me permitió la concepción de una contextualidad histórica con respecto a mi práctica. Asimilar desde donde estoy escribiendo. Entender el lugar en que estoy trabajando en esta disciplina. El cuerpo teórico de Vincent Amiel sobre la estética del montaje me permitió desarrollar a partir de bases concretas. Estimulado, además, por su exhaustivo análisis en la materia. El estudio de Mondomanila me da la posibilidad de ubicar, ya no el ensayo, sino el cortometraje en sí, dentro de su propio contexto videográfico. La influencia de autores que están trabajando en una misma constelación-video. Trash Humpers me ofrece llevar esta constelación videográfica hacia un lugar aún más cercano. Una constelación discursiva. El discurso del metraje me permite conceptualizar las ideas de la transgresión y la caída o impotencia de la emancipación. Referentes fundacionales a la hora de elaborar mi propio discurso videográfico. Lo post-cinematográfico me brinda una tercera contextualidad: la del cine en su sentido más amplio. Permiéndome exponer la pregunta: ¿Qué es el cine en la actualidad? Desarrollando lo que podría ser una especie de muerte del cine. En este sentido creo que la obra podría habitar ese espacio de muerte; ese espacio cadavérico. De restos, de cuerpo en descomposición. Dejando en claro que no es esto una afirmación absoluta. Al contrario, me parece que el cine está muriendo y naciendo todo el tiempo. Este proyecto me parece es, de igual forma, producto de este intervalo. El análisis del cine paródico brasileño me abre el espacio para reflexionar sobre la obra desde otros lugares. Permiéndose la construcción de un cierto tono a lo largo del metraje. Además de verme influenciado por los estatutos teóricos del tropicalismo como movimiento cinematográfico, pero principalmente del Novo Cinema Novo. El análisis de Mil Mesetas y El Anti-Edipo me brinda instrumentos teóricos a la hora de articular el proyecto. Esta especie de inspiración textual es la que finalmente me permite vehicular el objeto audiovisual hacia una determinada estética. Hacia una cierta idea estética del montaje. Finalmente la noción de parodia como impulso creativo se determina nuevamente hacia el desarrollo del tono y el juego.

El arte muerto de la inventiva sobre creaciones inútiles. En referencia a los compuestos teóricos patafísicos desarrollados en el mismo capítulo. La crítica de Antonin Artaud hacia el cine trabaja como un estimulante creativo. Además de ahondar en nociones de pensadores que reflexionan sobre un cine que exceda tanto el habitáculo de lo dramático como de lo abstracto. Al Artaud pelear tanto contra el cine *psicológico* como del *pensamiento puro* está dando lugar a un nuevo espacio cinematográfico. Es curioso, ya que puedo ligar el cine psicológico con la estética del montaje narrativo y el del pensamiento puro con la estética del montaje discursivo. Artaud no le da nombre a aquel cine que está buscando, pero sí se procede por descarte a partir de las tres posibles estéticas de Amiel, el resto es la estética del montaje por correspondencias. Su referencialidad dentro de este proyecto es un claro ejemplo de la contemporaneidad de sus reflexiones. Este objeto audiovisual, hasta cierto punto, fue siempre la construcción de un cierto ***doble del montaje***.



Loynaz D. y Fallas D., 2020, El Vergel de los Sueños Húmedos, fotograma

Referencia Bibliográfica

- Amiel, V. (2005). La estética del montaje. Abada editores
- Bazin, A. (1977). *El cine de la crueldad*. Mensajero.
- Bazin, A. y Muñoz, L. J. L. (2008). ¿Qué es el Cine? (6.a ed.). RIALP.
- Biozca, S. (1996). El montaje cinematográfico. Paidós Ibérica
- Brownlow K. (1976). *The Parade's Gone By...* England: University of California Press.
- Casetti, F. (2015). *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*. Columbia University Press.
- Deleuze, G. (2005). La Imagen Movimiento. Ediciones Paidós Ibérica.
- Deleuze, G. (2021). Cine I. Bergson y las imágenes. Cactus.
- Deleuze, G., Guattari, F., Pérez, J. V. y Larraceleta, U. (1997). *Mil mesetas*. Pre-Textos.
- Denson, S. y Leyda, J. (2016). *Post-cinema*. Adfo Books.
- Eisenstein, S. (1924). El sentido del cine. Paidós Ibérica.
- Frosch, T. (1973). PARODY AND THE CONTEMPORARY IMAGINATION. Soundings: An Interdisciplinary Journal, 56(4), 371-392. Recuperado el 28 de abril de 2021, <http://www.jstor.org/stable/41177895>
- Gadamer-Derrida. *Franciscanum*, 58(165), 19. <https://doi.org/10.21500/01201468.2182>
- Hanza, K. (2008). La estética de Kant: el arte en el ámbito de lo público. Revista de Filosofía, 64, Pág. 49-63. <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/17238/17956>
- Herzogenrath, B. (2017). *Film as Philosophy (English Edition)*. Univ Of Minnesota Press.
- Jean Mitry. (1978). Histoire du cinema. Siglo XXI.
- Lübecker, N. (2015). The Feel-Bad Film (Edinburgh Studies in Film and Intermediality) (1st ed.). Edinburgh University Press.

- Marks, J. (1998). *Gilles Deleuze: Vitalism and Multiplicity*. Pluto Press (UK).
- Martin, J. (2010). La imagen-movimiento: Deleuze y la relación Beckett-Bergson. *Areté*, 22(1), 51-68. Recuperado el 25 de abril de 2021, http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1016-913X2010000100003&lng=es&tlng=es.
- MUNOZ GONZALEZ, Diana M. La textualidad del texto. En torno al encuentro Gadamer-Derrida. *Franciscanum* [online]. 2016, vol.58, n.165, pp.19-49. ISSN 0120-1468.
- Oittana, L. (1). La desaparición de lo real o el éxtasis de la comunicación. *La Trama De La Comunicación*, 17, 255-269. <https://doi.org/10.35305/lt.v17i0.429>
- Vásquez Rocca, A. (2016). Derrida: Deconstrucción, 'différence' y diseminación. Una historia de parásitos, huellas y espectros. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 48(2), 289-301. <https://doi.org/10.5209/NOMA.53302>
- Vieira, J. y Stam, R. (1985). PARODY & MARGINALITY: The case of Brazilian Cinema. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, (28), 20-49. Recuperado el 28 de abril de 2021, <http://www.jstor.org/stable/44111088>

Referencia Videográfica

Bliokh, J. (productor), Eisestein, S. (director). (1925) El acorazado Potemkin, Mosfilm

Cassavetes, J. (1968). Faces [Film]. Cassavetes.

Chaumont, E. (productor), Bertrand Mandico (director). (2017) The wild boys, CinemaDel

Dziga Vertov (director, productor). (1929). The man with the movie camera, VUFKO

Eisenstein, S. (1999). El acorazado Potemkin. Paidós Ibérica.

Génisson, J. (2013). La tumba de Bruce Lee. <https://www.youtube.com/watch?v=iouTVJhvhxM>

Khavn. (2010). Mondomanila. [DVD].

Korine, H. (2010). Trash Humpers [Video].

Loynaz, D. y Fallas, D. (2020). El Vergel de los Sueños Húmedos [Video]. Camarote Films.

Anexos

CARTA DE APROBACIÓN FILOLÓGICA

San José, 21 de junio del 2021

Dirección
Escuela de Cine y Televisión
Universidad Veritas
Presente

Por este medio expreso que David Loynaz Ortiz me entregó para efectos de la revisión filológica el trabajo de graduación denominado *El montaje y su doble. Una estética del montaje post-cinematográfico a partir del cortometraje paródico-experimental El Vergel de los Sueños Húmedos*, el cual ha elaborado para optar por el grado de Licenciatura en Cine y Televisión.

He revisado los aspectos de estructura gramatical, acentuación, ortografía, puntuación y los vicios de dicción que se trasladan al escrito, además del ordenamiento correcto de ideas para una óptima coherencia y cohesión, por consiguiente, se realizaron todas las correcciones pertinentes.

Así, este trabajo se encuentra listo para ser presentado a la Universidad Veritas para los fines que David Loynaz Ortiz considere necesarios.

Atentamente,

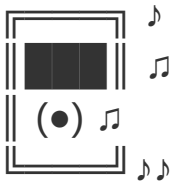
Firmado digitalmente
por KAROLINA CALVO
MORALES (FIRMA)
Fecha: 2021.06.21
17:12:41 -06'00'

Lic. Karolina Calvo Morales
Filóloga Española
Colegiada # 56247, COLYPRO
Carné #125, Asociación Costarricense de Filólogos

C.c.: Archivo

GUION NO ACADÉMICO/TEXTO

EL VERGEL DE LOS SUEÑOS HÚMEDOS



Daniel Fallas
David Loynaz



Premisa: Porque cuando uno cree estar solo en realidad está rodeado de sus repeticiones; de sus dobles de acción Hollywoodenses.

Subtema: El Pastiche

Dramatis Personae:

Foder: Patafísica del sujeto
Ana Lucía: Chica border
El Padre Pipo: Teología desacralizada
Gurú Neoyorkino: Analista pop
Horacio: La metafísica y su fisura
Orlando Salom: Vigorexico Incurable.
7 Peter panes: La fantasía escarchada

Género: **ROAD MOVIE DEL ASQUEROSO - FANTASÍA CLASE B**

INICIO

El filme inicia con una voz Loquendo exponiendo una receta "super efectiva" para extirpar el apéndice. Imágenes descargadas de una cloaca en 4Chan ilustran el proceso. El cortometraje dura unos 2:36 segundos. Hasta que se queda en parado, con el signo cíclico en el centro, indicando que el video está cargado.

FINAL

Regresamos al video tutorial recetario. Termina sus últimos 30 segundos para luego, automáticamente, ir hacia la ventana de videos relacionados.

Montaje: La sucesión de imágenes y narrativas no es cronológica. El montaje final de las estéticas y secuencias se definirá en la mesa de edición.

PATAFÍSICO FODER A

Horacio y **Foder** beben de una copa en una cantina elegante en las marginalias de un Barrio Medio Burgués. Foder le comenta sobre su delirio, su alucinación cotidiana con varios peter panes. Se le nota una frustración ligera, luego, pasa a quejarse de su psicoanalista el **Gurú Neoyorkino**.

Foder:

-Me ha tomado el pelo, es un granuja, un estafador, sigo estancado en lo mismo.

Horacio:

-No es necesario que con drama entones la copa.

Foder:

-El Arte ha caído en los vasos comunes, finalmente se ha fundido con la vida.

Foder:

-El Arte es mío, es mi juego privado, es mi silbato en medio de la nada.

Horacio:

-Son sólo perros los que acuden a tus faldas, son sólo bestias en la sarna de tus seducciones.

Foder:

-Sabes bien que eso poco me importa, no soy quien para andar rascándome el sarcófago.

Horacio:

-Lo dices, porque poco sabes de los avatares de esta modernidad, no alcanzas ni la más fugaz de las imágenes.

Foder:

-A mi déjenme con el Cristo, yo me apegó a la Iglesia: Santa, Apostólica y Romana.

Horacios:

-La equivocación te ha hecho un indio vestido con las chanclas del Inca.

Foder:

-Es suficiente la burla, yo me quedo en casa, viendo la tele y sus destellos maravilla.

Foder se levanta, se despide con la solemnidad más vaporosa de la que un hombre es capaz (o era Capaz), sale impávido, con la cabeza mirando el pavimento. Foder retoma el ritmo aletargado de sus pasos a la distancia, de repente topa con una púber recostada sobre el diván etílico de la acera.

Foder(La mira y se retuerce un poco a nivel de nuca):

-Mujerzuela, que peluca tan fea te fuiste a poner

(La junta trabajosamente y le intenta quitar la peluca hasta que confirma que no es una peluca, la mujer emite pequeños quejidos cocodrilesco)

(La alza sobre su hombro y se encamina a casa)

(La deposita en la cama como si fuese un lagarto, es decir, gracias a dios está viva)

-Te preparo una compota enseguida, a ver si vuelves a tu pose original

(Trae de la cocina un tarro de puré de manzanas y lo vierte en un vasito de vidrio)

(La mujer se reanima y apenas el tipejo se distrae lo electrocuta por la espalda con un **TASER 1**. ojo que aquí el taser es un objeto complejo.....)

Foder: cae sobre el suelo atablanado.

Desmayado.

FODER ALUCINA LA **DESCARGA** DE UN VIDEO-TAPE LLAMADO "EL VERGEL DE LOS SUEÑOS HÚMEDOS" <LA DESCARGA SE PRESENTA COMO UN TUTORIAL PERUANO, A LO YOUTUBE 2006, DONDE SE OBSERVA UNA FILMACIÓN DEL MONITOR CASERA Y CADA VEZ QUE EL "NIÑO PRE-ADOLESCENTE" HACE CLICK APARECEN UNOS GRÁFICOS NOVENTEROS (PREFERIBLEMENTE POLVO DE HADAS WINDOWS XP)

Momentos después...

Golpeteos contra la puerta desesperados hacen despertar al tipo. Foder entra en una vigilia medio somnolienta. La actriz desaparece.

El **Padre Pipo** entra.

En pánico.

Sostiene a **Foder** del cuello de su camisa:

Pipo:

-Acaban de encontrar a mi Virgen del Kitsch, los muy desgraciados. Me tachan de hereje en pleno siglo XXI. (Le dice. Le repite. Con un hablado teatralizado en exceso. De exceso. Foder se recupera lentamente)

Pipo:

-Me están buscando, querido. Quieren una audiencia... interrogar mis intenciones.

Foder:

-¡No padrecito! ¿Lo ha delatado la pulpera nuevamente?

Pipo:

-No sé quien pudo haber sido, a lo mejor el chino Bruce, que me tiene terror porque dice que mis imágenes compiten con sus baratijas. Tal vez me excedí con esta última, pero no tengo duda de su santidad

Foder:

-Esconda su colección Padre, le puedo dar las llaves de un camarín vacío. Escape por un tiempo de aquí. Si el Vaticano llega a oír de su proyecto lo tachan de loco o peor de pedófilo y hasta ahí llegó.

Pipo:

-Gracias hombre, con tal de no toparme al obispo, aguanto un par de días y me espanto de aquí

Foder:

- Pero antes dígame, padre, por qué está ud. tan convencido del milagro de esta Virgen, qué le ha llevado a canalizar su devoción exclusivamente a ella.

Pipo (notoriamente más calmado):

- Es un cuento un poco largo para estas prisas. Resumidamente; en este pueblo ocurrió hace mucho un asesinato. Seguramente vos eras sólo un niño ... tres babosos de una secta, que me atrevería a tachar de satánica, jugaban a las espaditas y los tragasables en medio del bosque. Al otro día ¡Dios santo! amanecieron con cuchilladas en el suspense del cuello, empapados en su propia sangre libertina.

Foder:

-En alguna ocasión mi madre mencionó algo al respecto, pero continúe padre, se lo ruego.

Pipo (primero trastornado (1) y luego súbitamente conmovido (2)):

- (1) Bueno, la tarea de exorcizar la zona, ya sabés, por si las moscas o los belcebúes, me la encargaron a mí. Partí con la sotana recogida hasta el siniestro y allí me puse a tirar agua bendita por doquier.
- (2) Me acuerdo haber quedado impactado por la charquita de sangre coagulada entre la hierba. De pronto, emergió de ella una virgencita de piedra, toda pintarrajeada malamente como de artesano fachento. No más la vi, entré en estado de raptó, se me hacía de lo más corriente y a la vez de lo más bella.
(Foder le mira igualmente conmovido... risueño)

Pipo:

«Entre más kitsch más pura soy» parecía decirme con los labios, en el pecho un león fluorescente y unos destellos de solecito peruano.

Foder:

Pipo:

- Su aura triturada hijo, su infinita y aparente degradación. Vela (le enseña una postalita religiosa) me vas a decir que no es preciosa, casi como una rosa en su hábitat artificial.

Foder:

- ¡Qué agudeza! Por esa razón es usted mi confesor padrecito, no se tarde más, le deseo suerte con esos gusanos que le persiguen.

Pipo:

-Nos vemos muchacho, te escribiré pronto.

(**Pipo** sale arrastrando un poco la sotana)

La cámara se extrapola. Empieza a caminar entre los pasillos del público. Un grupo de mujeres observan el acto, riéndose, de la obra. Nuestros personajes continúan en la escena ignorándolas.

Foder sólo frente al televisor obsoleto- vestido de anacrónico caballero.

Risas juveniles se le enroscan al oído.

Ha bebido demasiado, está pasadito de copas con el miembro flácido ligeramente visible entre la cremallera (intentó masturbarse y simplemente olvido lo que hacía)

Botella de Gomsterffi

De repente siente el arranque de la náusea

Mientras vomita aparecen, en el váter, **7 peter panes**, delicados jovencitos de sangre azulada, que simplemente posan (en una gestualidad de higiene personal) mientras Foder expulsa lo último de la bilis.

Foder se rinde agotado con la cabeza sobre el retrete (pareciera un fotograma congelado), los jóvenes, en movimiento gestual, intermitentes, la carne como que se les quiere esfumar (se percibe al camarógrafo, colocar la cámara sobre un trípode. A continuación, mediante un efecto de desaparición Melie, se esfuman). Cortina de baño como elemento estético importante. *Cierre de cortina (Foder que antes vomitaba aparece asomando la cabeza tras la cortina de baño, ve fijamente a la cámara y la cierra con violencia)*

Al día siguiente, sintiéndose hecho pistola mal lubricada, se encamina a casa del gurú neoyorkino (casita con letrero intermitente, baratijas por todas partes, el gurú consulta absolutamente todo con un maniquí que tiene un bigote falso, y unas gafas de policía porno)

Medio lisérgico en postura de gurú, con la ropa de caballero anacrónico que portaba Foder en la escena anterior. Sentado frente al escritorio viendo cortes de carne en YouTube. Foder entra y se sienta en un sofá de cuerina rota. Inmediatamente el gurú cierra el video y lo ve a los ojos:

Foder (explica con desesperación):

-¡No has servido de nada!, otra vez las mismas fantasías, otra vez los mismos 7 peter panes en el baño, dos tapándose con la cortinilla y los otros con la carne intermitente.

Gurú Neoyorkino: (cotidiano):

-La única forma que cesen es dejar de darles alimento, como a los peces de pecera. (La **secretaria corrientona** le trae un platillo de New York Steak con papas fritas empapadas en sangre y mostaza miel).

Foder (hastiado):

-Pero pero, no puedo hacer el corte así, estoy prendido, cada noche lo mismo, veo un par de videos, me tomo un traguito digestivo, y fantaseo con los mismos 7 peter panes.

Gurú Neoyorkino (Corta un trocito de carne y se lo da al maniquí en la boca, el trozo simplemente cae al suelo):

-Ves Querido, es pura terquedad, primero que todo eso te pasa por trolazo, como querés dejar de babearte con esos jovencitos si no le frenás al fantaseo dirigido. ¡Dejá ya la T.V caliente!... Deberías ir donde un analista **pop** a revisarte esa cabecita y dejar de joderme a mí, déjate ya de ver videitos caseros y ponete a ver por la ventana.

(Foder se levanta de mala gana, Sgalens corta otro trozo de carne término medio y se lo da al maniquí en la boca (**Zoom Digital hasta que la carne se pixelee por completo**)Foder cierra la puerta que hace retumbar todo lo precariamente acomodado)

En otro orden de cosas...

El Padre Pipo en una habitación alfombrada, un anticlaustro, en el sentido de que la cantidad de objetos en la habitación suscitan todo menos la paz y el silencio. De rodillas, frente a la Virgen del Kitsch, le rinde devoción con un fervor desmedido:

Dueña de la tarjetita japonesa, ruega por nosotros
Oda anacorética a lo mal pensado, ruega por nosotros
Señora del consumo irónico de imágenes
esclarece nuestro entendimiento

GUIÓN TECNICO: Cámara en trípode a la altura de la virgen. Realiza un ZOOM IN durante 3 minutos. Pasa de un plano general a uno detalle.

En otro desorden de cosas...

Foder se dirige a un acuario, medio desmantelado, medio exagerado, en el epicentro universitario de Vargas Araya. Adquiere una pecera y unos pececillos.

Por la noche se despierta. Sudando la gota gorda entre pesadillas de primer grado escala Richter.

Camina hacia su pecera. Transcurriendo el agua, yuxtapuestos, verticalmente, por una animación digital 3D, nadan los siete peter panes.

Foder:

-Pero y ¿por qué regresan?

(Los Peter Panes hablan en mandarín con subtítulos en español. Voz en OFF. Con sus voces grabadas en estudio. Aplicando un efecto de reverberación catedral. Mientras los observamos nadar, flotar, suspenderse. En una secuencia casi onírica dentro del agua. La cámara sumergida los retrata)

Peter Pan 1: Bruno

-Que más se hace sino regresar? ¿Regresar a los mismos dobleces? Aquellos de patrones cálidos, amarillentos y rancios para los íntegros.

-Hái yǒu shé me kěyǐ zuò dàn fǎnhuǐ? Huí dào xiāngtóng de zhédié? Nàxiē wēnnuǎn, huángsè hé fǔchòu de tú'àn.

Peter Pan 2: Will

-Como si quisieras seguir sus líneas dilucidadas por el cartón. Como si te creyeras capaz. Dramaturgo de pacotilla. Los diálogos te sobran y de igual manera los utilizas.

-Hǎoxiàng nǐ xiǎng yào yòng zhǐbǎn xīshì tā de xiàntiáo. Hǎoxiàng nǐ yǐwéi nǐ yǒu nénglì. Pacotilla jù zuòjiā. Duìhuà hěn chōngzú, nǐ yǐ tóngyàng de fāngshì shǐyòng tāmen.

Peter Pan 3: Joaquín

-¡Que rico una tostada caramelizada de maracuyá!

-Jiāo táng jiāo táng tǔ sī yǒu duō měiwèi!

Peter Pan 2: Will

-No se sostienen. Nada se sostiene. Solo el tecleo ínfimo del guionista.

-Tāmen méiyǒu jiānchí. Shénme dōu méiyǒu. Zhǐ xū qīng qīng yīdiǎn de biānjù.

Foder:

-El guionista soy yo.

Peter Pan 2: Will

-Lo mismo piensa el que LO escribió. Que se escribe algo. Alguito más que el hedor de sus sobacos, subyugados, por la masturbación dócil de los que se esfuman.

-Xiěguò LO de rén yěshì zhème rènwéi de. Nà shì xiě de dōngxī. Chúle yè xià de èchòu zhī wài, hái yǒu nàxiē xiāoshī de wēnshùn shǒuyín suǒ zhēngfú de dōngxī.

Peter Pan 3: Joaquín

-Azúcar y colchonetas. Azúcar y colchonetas.

-Táng hé diànzǐ. Táng hé diànzǐ.

Peter Panes (en coro):

- El colchón que nos queda esta medio desfondado.
- Wõmen liú xià de chuáng diàn shì bàn biě.

Foder:

- Pueden dormir en el mío.

Foder duerme en una cama individual acomodado entre 7 Peter Panes. De copetito verde. De calzoncillos blancos. De tez blanca.

Ana Lucía, sobre el diván, etílico, de concreto, se canta a sí misma, en OFF

Ana Lucía:

- Al final, todos quieren dormir acompañados.

Final PATAFÍSICO FODER A





METAFÍSICO - HORACIO

A-Horacio (con su equipo de filmación guardado en el salveque) camina sobre un puente férreo. En el centro se adentra en un pequeño habitáculo de concreto. Sorpresivamente se encuentra con una silla plegable. No hay diálogo entre los dos. Horacio enciende un cigarrillo debajo de las líneas del tren (puente férreo por Tres Ríos). La locomotora atraviesa el puente. Tapando intermitentemente el sol.

B-Horacio, en el bus, con el salveque y la silla plegable.

C-Horacio camina entre un baile comunal. Portando su silla y el equipo de filmación.

D-Horacio entra a un karaoke nocturno. Elvis Bar. La ausencia de ventanas no permite al espectador ubicarse en un espacio temporal. Adultos mayores cantan, profesionalmente, pop barroco de los años 60 mientras que el bebé un trago de Whisky Gomsterffi a las rocas.

E-Horacio, con su silla, compra una virgen, princesa de pelo dorado, abanderada, por dos delfines en sus costados. La guarda en su maleta.

-Horacio, coloca su cámara sobre el trípode, filma, frente suyo, la fachada del centro evangélico, y sus rotulaciones fetish, del pastor David Romero. Al entrar al centro, verdaderamente entra al cinema 2000. Se proyecta Orlando Salom.

-Horacio camina entre las ruinas de una construcción abandonada. En una esquina, un tipo hace yoga, en ropajes blancos, impúdicos, espectrales. Orlando se masturba, mientras que introduce el dedo en una grito, para conseguir autoerotizarse. Su equipo de filmación reposa al lado de la silla plegable. La cual no despliega hasta escena final.

-OBJETIVO DE HORACIO: FILMAR. (Siempre carga la silla plegable)
Lugares posibles: Sótano del sostén (al lado de Steinvorth, manicura rosa en avenida central, almacenes chinos, tienda de baratijas católicas (cristos de mármol), quiosco de figuras de acción futboleras frente a avenida segunda.

-Horacio carga la silla al centro de la Plaza de la Cultura. Coloca su cámara. Filma la silla. De pronto horacio entra en cuadro. Le grita a la silla. Su cuerpo encarna el de un simio. Arroja la silla contra el suelo. Jugando con un objeto desconocido.

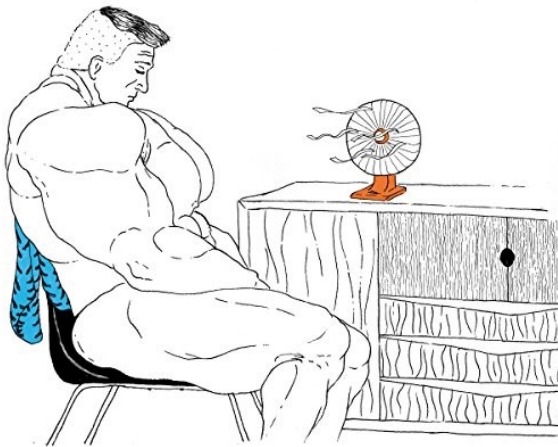
-Termina acostado, agitado, al lado de la silla, mientras los transeúntes, le arrojan monedas, que caen, estrepitosamente, sobre su virgen.

-FINAL ALTERNATIVO: Horacio, sentado en la silla, horizontalmente, acostado sobre el suelo, en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

-EXTRA: Horacio recibe en la mayoría de las escenas una llamada constante. Luego de revisar el celular, lo apaga. Es la única llamada que le entra.



ORLANDO SALOM



(Estética:

[https://m.youtube.com/watch?](https://m.youtube.com/watch?fbclid=IwAR0ov22e29GbSRbnlp32auUc-fnjFQx-9EwBsUYhdTAsGsUx-q3WdgHMwqU&v=binN-lTcmyU)

[fbclid=IwAR0ov22e29GbSRbnlp32auUc-fnjFQx-9EwBsUYhdTAsGsUx-q3WdgHMwqU&v=binN-lTcmyU\)](https://m.youtube.com/watch?fbclid=IwAR0ov22e29GbSRbnlp32auUc-fnjFQx-9EwBsUYhdTAsGsUx-q3WdgHMwqU&v=binN-lTcmyU)

Vigorexico frente a un ventilador de dimensiones ridículas, exhausto tras simulaciones de esfuerzo, nunca esfuerzo verdadero. Oficial de rango, gendarme, para ser exactos. Cómplice insospechado del padre Pipo, ambos se sostienen por dos obsesiones: el cigarrillo (en el caso de Pipo la manera de fumar es asmático-religiosa) los dedos amarillos de nicotina. Por otro lado, el ejercicio (Orlando) el kitsch religioso (Pipo). Hacen falta las repisas de una Lucía Olmo cualquiera.

Tipo en silla de niño frente a ventilador diminuto, vuelan papeles varios, como si fueran el archivo de la modernidad.

Suda gotitas prístinas. Toma cercana al cuello, mucho cuello, demasiada nuca de la nuca.

¡Laisse moi entrer!

Grita una mujer por la ventana.

Intentando forzar el cerrojo.

Finalmente, entra una señora de 59 años de edad que padece de acondroplasia. Mide 1:05 de estatura. Salom la vuelve a ver. Ella, tomándolo de las muñecas, lo lleva hasta su colchón. Se recuesta. Salom le mira. Acoplándose a su sobaco carroñero. En posición fetal, de lado derecho.





Agregados:

{{{{MONOCROMÁTICO}}}}

B____ En una negación dialéctica a la secuencia de perros callejeros que acompañará transversalmente las escenas. El filme termina en un parque de perros domesticados. *El texto aparece en Times New Roman en el centro, estático, inamovible, hasta que sus letras, empujadas por alguna fuerza gravitacional(en una animación 8 BIT, coagulando el pixel del vídeo), caigan, al suelo, al fondo, movedizo, de los sentidos.*

C____ Secuencia de transición (inicio y final). Retrato de perros callejeros por las avenidas de la desolación.

FOTONOVELA (SECUENCIA FOTOGRÁFICA). (Fotografía ANÁLOGA)

EN OFF: Escuchamos el ladrido de los perros entre sí mismos y el asfalto de lo que fueron.

FIN