

Marta Álvarez (ed.): *Imágenes conscientes. Autorrepresentaciones#2*. Binges, Éditions Orbis Tertius, 2013, 325 pp.

Si algo queda claro al leer el libro *Imágenes conscientes*, editado por Marta Álvarez como segundo volumen de una serie de tres llamada *AutoRepresentaciones*, es la variedad de aproximaciones que exige el amplio fenómeno de la autorrepresentación. Y no únicamente porque la autorrepresentación exista en el cine, la televisión, la literatura y las artes plásticas por igual, sino porque para entender el fenómeno es esencial comprender el contexto y las dinámicas culturales actuales. Y aunque este volumen analiza diferentes manifestaciones, con una atención preferente al cine, también realiza ciertos apuntes de interés en lo que a contexto se refiere. La presentación de Marta Álvarez comenta algunos puntos calientes, explicando cómo muchas de estas obras nos obligan a replantearnos, una vez más podemos decir, la figura del autor.

Pensemos en el autor como en una entidad textual que se ha visto obligada a trabajar en un entorno que hace ya tiempo Nicolas Bourriaud calificó como *cultura de la posproducción*. En ese nuevo contexto el artista ya no se pregunta *qué hacer de nuevo* sino *qué hacer con lo existente*. La cultura del reciclaje y de la recontextualización es una necesidad en una época de lógicas culturales posindustriales, momento en el que, según dicen algunos, la basura industrial se ha convertido en la perfecta metáfora del lugar que actualmente ocupamos en el devenir histórico. El creador, por mucho que lo pretenda, no puede permanecer ajeno a ese contexto volátil y cambiante que ha hecho de la cita, el pastiche o la intertextualidad desatada –llámese el fenómeno de la apropiación de diversas maneras– sus herramientas preferentes.

En su texto de presentación del volumen, Marta Álvarez se pregunta por el sentido que tiene producir imágenes en un mundo ya saturado de ellas. Algunos artistas han encontrado una respuesta en el hecho de apropiarse de las imágenes existentes más que en la creación original y genuina. Joan Fontcuberta habla, por ejemplo, de adopción más que de apropiación, como una “declaración pública” por la que “no se reclama la paternidad biológica de las imágenes, tan solo su tutela ideológica” (14). Citando de nuevo a Fontcuberta: “El gesto de creación más genuino, coherente, no consiste en fabricar imágenes, sino en saber asignar su sentido a las existentes” (15). Son operaciones de recontextualización, reutilización del material, creación de nuevos entornos para imágenes existentes; operaciones todas ellas muy próximas a cineastas como Bill Morrison, Bruce Conner o Matthias Müller, por citar solo algunos ejemplos mayores

dentro de una disciplina, la fílmica, que ha dado en los últimos años muchos ejemplos de brillantez en el campo del (re)montaje y la (re)apropiación. Pensemos también en las obras de Stan Brakhage, padre espiritual de tantos autores actuales, o de Hollis Frampton empeñado en revitalizar el gesto más provocador de las vanguardias históricas. En esta misma línea, y pensando más en ejemplos literarios, de artistas plásticos o referentes culturales diversos, Eloy Fernández Porta ha hecho aportaciones críticas interesantes en sus ensayos *Afterpop (La literatura de la implosión mediática)* y *Homo Sampler (Tiempo y consumo en la era afterpop)*, buen complemento a los planteamientos del volumen editado por Álvarez.

Decíamos que la mayor parte de los capítulos de este volumen están dedicados al cine, demostrando una vez más la importancia que la imagen en movimiento ha adquirido en las instancias académicas. Los dos textos que abren el apartado se centran en el siempre complicado tema de la narratología fílmica. Escritos por Francisco Javier Gómez Tarín y José Antonio Pérez Bowie, repasan ciertos problemas planteados por la translación que tradicionalmente se ha hecho de la narratología literaria al mundo de la imagen en movimiento. Gómez Tarín incluso aventura diferentes clasificaciones a la hora de intentar desbrozar un camino ciertamente espeso, en el que focalizaciones, ocularizaciones y puntos de vista van y vienen, andando y desandando el camino que va de Genette a Gaudreault y Jost. Seguramente más de un lector encontrará su propuesta atractiva por mucho que no esté de acuerdo con ella. Por su parte, Pérez Bowie analiza el fenómeno de la autorrepresentación en el cine desde diferentes ángulos, con pertinentes ejemplos y comentarios sobre películas tan famosas y comentadas como *Fraude*, pero todavía no agotadas por los devaneos interpretativos. Lauro Zavala aporta como conclusión a este primer bloque de artículos de teoría una serie de categorías para analizar la metaficción en cine. Categorías interesantes que nos habría gustado ver más desarrolladas, dicho sea de paso. Con todo, los cuadros sinópticos de las páginas 81 y 82 son especialmente sugerentes aunque, insistimos, habrían requerido de una explicación mayor y más detallada.

A partir de ahí los artículos reflexionan sobre creadores y obras diferentes, desde el sorprendente Lluís Miñarro de *Family Strip* (2009) hasta los consagrados y autores de largo recorrido como Carlos Saura o Manoel de Oliveira. Diferentes temas reaparacen a propósito de estos autores tan diversos. José Antonio Palao Errando habla del autor implícito a propósito de las narrativas no lineales posclásicas de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga. Estas narrativas, que otros han calificado como modulares, en clara alusión a la tecnología como gran facilitador, han sido terreno abonado para todo tipo de experimentos metanarrativos en donde los autores podían demostrar todas sus capacidades para el fraude, parafraseando al último Orson Welles. También alguien como José Luis Guerín tiene un espacio en este volumen, dentro del capítulo que le dedica Xosé Nogueira, quien recupera algunas notas sobre esa primera obra de Guerín, *Los motivos de Berta* (1983) para posteriormente adentrarnos en los secretos de *Innisfree* (1990). La obra de Guerín, demasiado sujeta a los vaivenes del mercado e injustamente ignorada por una parte importante del público,

como la de otros ilustres –pensemos en Julio Médem–, parece haber ocupado de nuevo un espacio a partir del estreno de *Guest* (2008); película que, por otro lado, nos permite especular sobre la autorrepresentación en el cine documental, terreno ya de por sí fértil para estos juegos especulares entre realidad y ficción.

Hace ya algunos años la crítica y artista Lorena Amorós publicó su ensayo *Abismos de la mirada (La experiencia límite en el autorretrato último)*. En él Amorós repasaba la idea de la autorrepresentación situándola en el límite, en ese espacio último antes de la muerte del sujeto representado. Para ello utilizaba ejemplos diferentes, desde la obra de Van Gogh hasta el *Vampyr* (1932) de Dreyer, pasando por la obra de Nebreda, la vida, obra y milagros de G. G. Allin o el *Relámpago sobre agua* (1979) de Nicholas Ray y Wim Wenders. Toda una lección, desde una perspectiva multidisciplinar, sobre lo que supone autorrepresentarse en momentos vitales extremos, próximos mucho de ellos a la muerte del propio autor, como es el caso de Nicholas Ray en la película filmada junto a Wim Wenders. Amorós construía un volumen imprescindible vinculando la idea de autorrepresentación a la de autodestrucción y poniendo sobre la mesa diferentes temas esenciales, como puedan ser el poder de la mirada, los límites del arte y de la representación y algunas preguntas sobre la autoficción que no necesariamente decide contestar. Aquí es donde el volumen de Marta Álvarez se nos antoja como perfecto complemento en la búsqueda que ya planteaba el libro de Amorós, ampliando el análisis del contexto productivo y adentrándose en una serie de obras de interés, particularmente en el terreno cinematográfico.

IVÁN GÓMEZ

IvanGG@blanquerna.url.edu

Universitat Ramon Llull, Barcelona