

La teoría proyectada. Usos de la biblioteca en el cine español del siglo XXI

**Annalisa Mirizio, Paula Juanpere Dunyó (eds.)
Madrid: Sial Pigmalión
158 páginas**

Es evidente que los libros dedicados a pensar el cine no son abundantes. Las reflexiones a propósito de la naturaleza de la imagen digital con frecuencia se han articulado en textos de corte teórico que solemos enmarcar en la lógica discursiva de los Estudios de la Imagen o de los Estudios Visuales y, por lo general, su objeto de análisis no suele ser la imagen cinematográfica o, por lo menos, esta es un elemento entre los múltiples medios artísticos que abordan. Evidentemente, hay honrosas excepciones y en el aparatage bibliográfico presente en los distintos capítulos de este libro, se da buena cuenta de los autores que sí que han pensado sobre la naturaleza de la imagen cinematográfica ante el paradigma digital. Pero, si añadimos el concepto «cine español», todavía el panorama es menos abundante o, incluso, prácticamente no transitado. Solo por estas tres razones, que señalan la dirección inusual por la que apuesta este volumen, ya es preciso celebrar su publicación. Más todavía cuando abordamos el contenido, que desde una perspectiva coral propone múltiples reflexiones sobre ese empleo de la biblioteca, del acervo de imágenes que el cine español contemporáneo está activando ante la inexorable expansión del archivo digital. Así, ante esa imagen sin cuerpo, las consideraciones presentes en este libro constatan cómo el recurso a la biblioteca y al museo imaginario devienen recursos clave. No para paliar una nostalgia —no negaremos que es un sentimiento habitual entre la cinefilia— sino para reformular la relación con una nueva ontología de la imagen cinematográfica; una manera, tal vez, de dotar de otra entidad a aquella imagen que tradicionalmente actuó como testigo de lo real en su dependencia implícita y explícita de un referente y ahora, despojada de su estatuto de huella, recurre a otras imágenes ante su condición inmaterial.

La publicación, por consiguiente, es una invitación a reflexionar a propósito de a qué relación nos convocan las imágenes —para jugar con la famosa frase de qué quieren las imágenes, de W.J.T. Mitchell— en tanto que apelan a una distinta fenomenología perceptiva. Así, como bien puntualiza el primer capítulo del volumen, firmado por Iván Pintor —tras una necesaria y esclarecedora introducción a cargo de las editoras del libro—, hay que plantearse qué queda del cine moderno y expone que, gracias al vídeo y a la tecnología digital, se ha creado una suerte de laboratorio de formas desde el que podemos cambiar y desordenar las imágenes del pasado para volver a comprenderlas. Ello supone, claro está, una relación muy distinta con el tiempo y, por ello, igual que el ensayo ganó su lugar en las

propuestas de Godard como una manera de plantear la temporalidad a partir de huellas, de formas sensibles, el cine deviene un espacio desde el que conjugar tiempos. Por ello, sostiene que la relación que establecemos con la imagen cinematográfica implica un cambio de preposiciones: ya no estamos ante la imagen, sino en y entre las imágenes. Ello conlleva poner el foco en la circulación de los motivos visuales en detrimento de una idea —no diremos obsoleta, pero tal vez sí bastante añeja— que es la de aquello original, como si el negar una herencia redundase en algo positivo cargando con el peso de esa supuesta genialidad que antaño obedecía en parte, precisamente, a una ausencia —de cara a la galería— de referentes. Y esa idea de la réplica y del original el autor la desarrolla a partir del caso de *La substància* (Lluís Galter, 2016), filme en el que él intervino también como uno de sus guionistas.

Siguiendo el índice, el siguiente capítulo se debe a Víctor Escudero, quien se interroga sobre cuál es la relación que ciertos filmes recientes mantienen con lo real a partir de estrategias que implican el uso de actores no profesionales, el hecho de escudriñar la materialidad o el ceder gran importancia a la autenticidad. Es decir, cómo se articulan narrativas ficcionales apegadas a la contingencia y a la facticidad gracias a una fuerte vinculación con la materialidad y otorgando gran peso al gesto, a los cuerpos y a los rastros de estos. Gestos y materialidad son, de hecho, una suerte de bajo continuo que recorre las páginas del volumen. Irene Achón y Javier Calvo firman el siguiente capítulo, dedicado a un cineasta en concreto, Jaime Rosales, para ahondar en cómo este director trata de confeccionar narraciones lo más tangibles y materiales posibles, considerando que este realizador crea narraciones sensoriales a la par que apela a un cine más convencional sin que ello ponga en duda su dimensión autoral; un creador que, además, ha manifestado su oposición a la digitalización cinematográfica. Mucho más radicales son, qué duda cabe, las propuestas del colectivo Los Hijos, objeto de análisis del capítulo escrito por Violeta Kovacsics, pues estos creadores hacen patente la posibilidad de desplegar una reflexión sobre la imagen cinematográfica desde la propia imagen cinematográfica y en sus piezas aflora, con especial recurrencia, la biblioteca del cine. Su propio nombre ya apela a una obligada genealogía y, como representantes de ese «otro cine español», indagan en la propia fisicidad del archivo en términos diegéticos y extradiegéticos, hasta el extremo de incluir bibliografía en sus propuestas. Su planteamiento estriba en una mirada crítica hacia los referentes y se hace patente la presencia física de los materiales y del archivo. Así las cosas, a través de las distintas voces de los autores del libro, se va evidenciando de manera progresiva que la imagen va convocando al vínculo, a la lógica del intervalo que ya se concretó en Warburg, y esa relación se teje con una temporalidad distinta pero también entraña otra esfera espacial, pues se produce una espacialización

de la idea y, justamente, la cuestión del cine expandido y de la lógica de la instalación es el objeto de estudio de Paula Juanpere Dunyó, quien se detiene en cómo cambia el discurso cinematográfico al extraerlo del sistema de comunicación que tradicionalmente ofrecía la sala de cine para ponerlo bajo la lógica del tránsito, del vagabundeo del espectador, que lo somete a la simultaneidad y, por consiguiente, gana más peso lo discursivo que lo narrativo; un asunto que aborda a partir de propuestas de Albert Serra, de Isaki Lacuesta y del colectivo Democracia.

El cierre del volumen se debe a Annalisa Mirizio, quien plantea la sugerente hipótesis de cómo esta recurrencia a la biblioteca del cineasta podría ser una suerte de respuesta a la dimensión inmaterial de la imagen digital y cómo, por consiguiente, el uso del libro en el cine español contemporáneo podría suponer una reformulación de la realidad en la que reposa la imagen cinematográfica; ante una imagen que ya no embalsama el mundo físico, el libro impreso y la biblioteca devienen elementos sustentantes. Esta idea la desarrolla a partir del análisis de *Tenéis que ir a verla* (Jonás Trueba, 2021) y de *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018). Todo ello, acompañado por una evocadora reflexión que aproxima las renuencias o entusiasmos ante lo digital a conceptos muy emocionantes del pensamiento cinematográfico, conectando por ejemplo los planteamientos elogiosos de Albert Serra ante la imagen digital por cuanto esta permite un rodaje continuo y posibilita la epifanía o la revelación, con la fascinación ante la imagen que tan bien condensa la noción de fotogenia.

Un libro, por consiguiente, que se interroga sobre cómo el cine reflexiona sobre su propia condición a la luz de la imagen digital y cómo puede replantearse su vínculo con lo real, considerando que halla en la idea del archivo y de la biblioteca un asidero; ya no es la huella ontológica baziniana, sino una suerte de huella afectiva, una genealogía electiva en el marco de una temporalidad de las imágenes muy libre, pues como bien sabemos hace ya décadas que el tiempo salió de sus goznes. El laboratorio del cineasta es una suerte de repositorio, una galería, en la que surgen relaciones, hipervínculos entre las imágenes que no atienden a jerarquías, y el empleo de esa biblioteca deviene un gesto explícito: surge el deseo de mostrar la tramoya, de compartir esas imágenes que forman el acervo electivo del creador —el paso de una educación sentimental a una genealogía sentimental— en su propia materialidad, en su dimensión háptica. Es una biblioteca del cineasta que no funciona en base a las taxonomías positivistas del archivo, sino más bien con la libertad de la enciclopedia china borgiana y que permite pensar la imagen desde la imagen. Tampoco obedece al imperativo estratigráfico que dibuja una linealidad temporal que es a la vez huella y relato, sino que el tiempo se configura a partir de la relación de imágenes que se extraen de ese *continuum*; «Oh! Temps» nos advertía Godard en *El Libro de Imágenes* (Le Livre d'Image, 2018), pero las continuidades temporales

pueden surgir de esa discontinuidad de la biblioteca, tal como propone Christian Marclay en *The Clock* (2014); en definitiva, una imagen que busca hacer evidentes otras huellas y otros tiempos, ya no ontológicos, sino afectivos y selectivos.