

**El cine de montaje
en la era
hipervisual.
Análisis de casos:
Iraqi Short Films y
*of the North***



Abel Francisco Amador Alcalá
Universidad Autónoma de Aguascalientes
abelamador87@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0693-7932>

Resumen

El cine de montaje es una propuesta que busca reciclar y reutilizar los archivos audiovisuales para construir una nueva obra. En la época actual, que denominamos “era hipervisual” donde prolifera el registro y difusión de contenidos audiovisuales, las propuestas de la reapropiación artística se convierten en una vía de resistencia y de dar nueva vida a dichos registros con un nuevo discurso. A partir del análisis de dos casos: *Iraqi Short Films* y *of the North*, se busca profundizar acerca de las posibilidades de esta práctica cinematográfica que sale de los esquemas industriales de producción.

Palabras clave: cine de montaje, reapropiación audiovisual, prácticas experimentales, era hipervisual, material de archivo digital

Abstract:

Montage cinema is a proposal that seeks to recycle and reuse audiovisual archives to build a new work. In the current era, which we call the hypervisual era where the recording and dissemination of audiovisual content is proliferating, the proposal of artistic reappropriation becomes a way of resistance and of giving new life to these records with a new discourse. Based on the analysis of two cases: Iraqi Short Films and of the North, we seek to deepen about the possibilities of this cinematographic practice that comes out of the industrial production schemes.

Keywords: montage cinema, audiovisual reappropriation, experimental practices, hypervisual era, digital stock

El cine de montaje

El cine al que llamaremos de montaje surge en este rebase cotidiano de información para reapropiar, reusar y crear nuevos significados y representaciones. Hemos referido el sufijo “de montaje” apelando al proceso por el cual se crean estas obras específicas, las cuales utilizan este recurso de producción para engendrar el sentido al material que encuentra, clasifica y reutiliza, la forma en que se yuxtaponen las imágenes determina las relaciones que los espectadores generan hacia ellas, es decir, el sentido que construyen a partir del orden de los fragmentos audiovisuales.

El cine de montaje también conocido como cine encontrado, cine de archivo, cine de reciclaje, cine de apropiación o *found footage* (por su denominación en inglés), es una práctica que regularmente ha sido excluida de los circuitos comerciales y de los festivales de cine, dos grandes vitrinas para la exhibición audiovisual. Su difusión se realizó históricamente en el movimiento *underground* o en cine clubes que arriesgaban programar nuevas propuestas, es decir que su consumo se realizaba en los márgenes de la industria cinematográfica.

Los principios estructurales del cine de montaje se encuentran principalmente con los realizadores soviéticos, durante la primera mitad de siglo XX, quienes llevaban la vanguardia y la experimentación en los albores del cine. Creadores-teóricos como Vsévolod Pudovkin, Dziga Vertov y Sergei Eisenstein, solo por citar a los más destacados, utilizaron el montaje como una herramienta de creación, dándole un peso privilegiado en los procesos de una obra cinematográfica.

Los realizadores del cine de montaje, en sus inicios, estaban limitados a los materiales fílmicos que encontraban, ya sea por fortuna o por una búsqueda minuciosa y a partir de esto podía comenzar la creación. Sus creaciones se realizaban a partir de retazos, de objetos olvidados o resguardados para un uso indefinido, muchas veces almacenados para el olvido y/o la destrucción.

Este “movimiento” toma la idea de pensar el cine como arte del presente pues recupera material antiguo, lo actualiza potenciando principalmente su forma y haciéndolo conservar su valor de archivo -lo que no implica que las imágenes preserven su sentido original-¹

El fenómeno del cine de montaje también ha sido reflexionado y escrito por los realizadores, que se vuelven investigadores del proceso creativo y sus hallazgos son regularmente comparados con otras formas de producción clásica, cotejando las variantes tanto en la creación como en la recepción. Eugeni Bonet, Andrés Di Tella, Harun Farocki y Jean Luc Godard, han realizado obras de este tipo y escrito acerca del proceso.

En Iberoamérica, se ha reflexionado de manera crítica sobre el cine de montaje, principalmente, desde Argentina abordado por autores como Lisandro Listorti, Diego Trerotola y Melissa Mutchinick, así como en España con Ingrid Guardiola o Albert Viñas. Aunque cabe destacar que existen pocas publicaciones, tesis, artículos y foros de discusión sobre este tema, lo cual alerta sobre la necesidad de reflexionarlo desde varias latitudes.

Actualmente este fenómeno sigue vigente, porque existen diversos autores y obras cinematográficas que han utilizado al cine de montaje como proceso para la realización, sirviéndose en la mayoría de los casos de materiales existentes en la red. Realizadores como Dominic Gagnon y Mauri Andrizzi, de quienes revisaremos las obras *of the North*² e *Iraqi Short Films*³ correspondientemente;

¹ Maite Alberdi, “Found Footage,” La Fuga, 14 de abril, 2019, <http://www.lafuga.cl/found-footage/44>

² *of the North*, dirigida por Dominic Gagnon, abril 2016, <https://dafilms.com/>

³ *Iraqi Short Films*, dirigida por Mauro Andrizzi, noviembre de 2008, <https://www.filminlatino.mx/>

hacen uso del gran banco de imágenes digitales disponibles en internet para hacer producciones críticas, con una fuerte carga política y que se insertan en un momento histórico del contexto local o mundial.

La hipervisualidad. El exceso de imágenes

Antes de entrar al análisis de las obras de cine de material reapropiado, es pertinente enunciar el contexto en el que se desarrollan estas obras, que en este texto denominamos la “era hipervisual”, la cual es definida por el exceso de producción y consumo de piezas audiovisuales en el ambiente digital.

Existe un hecho en particular que potenció la amplia circulación y producción de imágenes en la red y en los medios masivos de comunicación; nos referimos al ataque a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001. “Desde el atentado ya no tenemos una imagen icónica (en cuanto a representación social), ni siquiera una multiplicidad de puntos de vista, sino una multiplicación de imágenes que nos dan una nueva visualidad de ese momento.”⁴

Esa multiplicación de imágenes incrementó de forma exorbitante con la llegada de plataformas como Facebook en 2004 y YouTube en 2005. Estas compañías permiten compartir fotografías y videos que quedan almacenados y consultables en la red. En YouTube, por ejemplo, cada día se reproducen mil millones de horas⁵, esto sin hablar de las horas diarias que se suben, lo cual deja un mundo de imágenes por visualizar, imposibles para una vida humana, incluso si sólo se dedicara a ver videos día y noche.

Ante este fenómeno se ha normalizado el uso de dispositivos con capacidad de grabar y subir videos, como cámaras portátiles, tabletas y los *smartphones*, tal vez el dispositivo más usado en últimas fechas para este propósito. Estas herramientas se han convertido en extensiones del cuerpo, los usuarios en un afán de registrar su cotidiano, siempre están preparados para grabar e inmediatamente compartirlo en la red. Esta práctica se reproduce en diversas latitudes del mundo, no importando si se trata de una ciudad en Dubái o un sitio de guerra, su

⁴ Víctor Rebonell, “Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital,” *UOC Papers*.(2005)
<http://www.uoc.edu/uocpapers/1/dt/esp/renobell.pdf>

⁵ Cifras oficiales de YouTube Prensa. 17 de abril, de 2019, <https://www.youtube.com/intl/es-419/yt/about/press/>

portabilidad permite producir registros sin tener conocimientos profesionales sobre cine.

Lo anterior nos permite vislumbrar varios hechos concretos, por un lado, la captura de imagen y sonido está al alcance de una gran parte de la población (potenciales camarógrafos o creadores de imágenes), algo que hace algunas décadas estaba limitado a unos pocos afortunados, que por medio de una solvencia económica y técnica eran los responsables de realizar los registros audiovisuales. Por otro lado, está la problemática de la sobrepoblación de imágenes en la red, circulando y acumulándose día a día, formando parte de la memoria audiovisual, pero muchas veces no pasan de ser reproducidas por los mismos creadores que las ponen disponibles en la red. El problema ahora no es la falta de materiales para visualizar, ahora es ¿qué veo ante el mar de información?

En un mundo con tantos datos ¿qué posibilidades existen para darles uso desde la producción audiovisual? El cine de montaje se convierte en una vía de reciclar y reutilizar dichos archivos para dotarlos de nuevos discursos y ponerlos en circulación en el campo de la cinematografía. A continuación revisaremos dos casos icónicos en la reapropiación de material de archivo que circula en la red, se trata de *of the North* y de *Iraqi Short Films*

of the North⁶

of the North, de Gagnon (1974), es la quinta producción que utiliza archivos audiovisuales disponibles en la red como materia prima para sus realizaciones. Su interés se centra en los videos realizados por legos o aficionados a la producción audiovisual, que ponen en circulación sus registros en plataformas como YouTube o Vimeo.

Gagnon se convierte en un espectador activo- catalogador- creador, recicla material ya existente, realiza obras que rozan entre lo documental y lo experimental, *of the North* es una película que se centra en la comunidad *inuit* en Alaska. Una obra que dialoga con *Nanook of the North*⁸, pieza que inaugura de

⁶ El título de esta película empieza con minúsculas, en referencia al documental *Nanook of the North*, eliminando a Nanook del título.

⁷ Inuit es un nombre común para los distintos pueblos que habitan en las regiones árticas de América del Norte. La palabra significa «la gente», el singular es inuk, que significa «hombre» o «persona». La palabra esquimal ha caído en desuso en Canadá, donde se considera despectivo y racista.

⁸ *Nanook of the North*, dirigida por Robert Flaherty (Estados Unidos: Criterion Collection, 1999), DVD

forma oficial el cine documental. A diferencia de la obra de Flaherty, Gagnon no nos muestra a una comunidad ancestral, no nos muestra las tradiciones originarias de los *inuits*, lo que vemos son hombres y mujeres que viven en contextos industriales, vemos drogas, armas, alcohol y sexo sin censura.

Esta obra estuvo en medio de varias controversias, entre ellas que la visión que nos mostraba de la comunidad *inuit* contemporánea fue vista como racista y negativa, se argumentaba que no correspondía a la realidad cotidiana de ese grupo humano. Sin embargo, habría que partir que el material utilizado por Gagnon proviene de *inuits* que grababan su cotidianeidad y lo compartían en las plataformas de YouTube en su mayoría, aunque otras fuentes fueron plataformas de videos pornográficos, por ejemplo, mostrándonos escenas sórdidas y violentas, pero entendiéndose que son miradas parciales (por parte de quienes registran), y la selección, así como la organización están permeados por la subjetividad del montajista.

Gagnon se convierte de un observador activo, que hace visionados de los videos (más de 500) desde una postura creativa, acumulando material, a un creador que posteriormente estructura y crea una pieza cinematográfica. Cabe señalar que el realizador, en algunos casos contactaba a los creadores de los videos y en ocasiones les solicitaba si podían realizar grabaciones específicas que dieran una noción más amplia sobre ciertas actividades que Gagnon había detectado en los visionados previos.

El director considera que sus producciones son cine comunitario, aunque realmente se inserta en un cine colaborativo con una tendencia muy clara, los productores de imágenes, por un lado, y por el otro el montajista, el creador final, que organiza, estructura y resignifica dichas imágenes en un discurso cinematográfico nuevo.

Iraqi Short Films

Segundo largometraje dirigido por el realizador argentino Andrizzi (1980), en esta ocasión la fuente de trabajo proviene de materiales grabados por soldados alineados al régimen del islam en Irak, de soldados norteamericanos y sus aliados, desde escoltas militares hasta espías infiltrados, todos comparten que son materiales grabados en un territorio en guerra. Algunos de estos materiales estaban pensados para difundirse por medio de las televisoras internacionales, otros para reforzar la fidelidad de su bando y otros para poder revisarlos posteriormente como mejora de tácticas de guerra.

Muchos de estos materiales estaban destinados a la clandestinidad, ya que algunos tenían prohibido compartirse y subirse a la red, sin embargo, estuvieron disponibles para que el realizador los acumulara y los fuera montando en una obra cinematográfica.

Al igual que la obra de Gagnon, con *Iraqi Short Films* accedemos a lugares, acciones y a personajes que difícilmente un realizador pudiera haber logrado filmar en otras circunstancias. Ambos comparten que sus registros provienen de no profesionales o aficionados al video. La diferencia con la película de Gagnon, es que los videos que integran la obra de Andrizzi parten de una lucha cultural y de la comunicación, estos videos tienen un peso político e ideológico, dirigido a legitimar las fuerzas armadas de ambos bandos, algunos de estos videos sirven incluso como material de reclutamiento y como un paliativo para la tragedia que se vive en Medio Oriente.

Tanto Andrizzi como Gagnon hacen una obra en términos de la globalización comunicacional, ya que ninguno de los dos tuvo que abandonar su lugar de residencia para acceder a dichos registros, el reto reside en estos casos, en cómo buscar los materiales, para después dotarlos de un sentido narrativo y resignificarlos como obras cinematográficas.

Conclusiones

Vilém Flusser adelantaba en los años ochenta, en su texto *El universo de las imágenes técnicas*⁹, lo siguiente:

Somos testigos, colaboradores y víctimas de una revolución cultural cuyo campo de acción que apenas adivinamos. Unos de los síntomas de esta revolución es la emergencia de imágenes técnicas a nuestro alrededor. Fotografías, películas, imágenes televisivas, de video y de las terminales de la computadora asumen el papel de portadores de información antes desempeñado por textos lineales. Ya no experimentamos, conocemos y valorizamos el mundo gracias a las líneas escritas, sino a las superficies imaginadas.¹⁰

Esta información proviene de diversas fuentes de origen, conviven en la red, en diversas plataformas, pero el acceso a visualizar la información que se sube

⁹ Vilém Flusser, *El universo de las imágenes técnica. Elogio de la superficialidad* (Buenos Aires: Caja negra, 2015).

¹⁰ *Ibid.*, 29.

diariamente excede las posibilidades humanas, no sería posible en términos temporales.

Resulta necesario analizar como el cine de montaje se convierte en una actividad de resistencia ante la vorágine de imágenes en movimiento disponibles en la red. Los creadores retoman, resignifican y convierten las producciones aisladas en obras cinematográficas narrativas, realizando lo que se denomina incipientemente ecología audiovisual.

Ahora ya no es necesario grabar, la función de varios cineastas es recopilar materiales, catalogarlos, reflexionarlos, estructurarlos y crear narraciones a partir de esos retazos encontrados. Existen películas que permiten la recepción de acontecimientos históricos a partir de imágenes colectivas, compiladas por él o los autores. De alguna forma estas son películas colaborativas, originalmente sin ese objetivo, pero que los cineastas posibilitan esas conexiones, formando relatos que se insertan en la memoria colectiva de la época actual.

No es gratuito que incluso ya empiece a monetizarse el material de archivo (stocks), en diversas plataformas como Vimeo, YouTube o Adobe Creative. Ahora las colaboraciones se realizan entre los que registran y los que editan, sin siquiera conocerse, tal vez nunca se crucen en la vida material, pero gracias a la era hipervisual, se están gestando nuevas formas de producción que corresponden a los tiempos que vivimos.

Bibliografía y referencias:

Andrizzi, Mauro, dir. *Iraqi Short Films*. Noviembre de 2008.
<https://www.filminlatino.mx/>

Bazin, André. 2008. *¿Qué es el cine?*. Madrid: RIALP.

Flaherty, Robert, dir. *Nanook of the North*. Estados Unidos: Criterion Collection, 1999. DVD

Flusser, Vilém. 2015. *El universo de las imágenes técnicas*. Buenos Aires: Caja negra.

Gagnon, Dominic, dir. *of the North*. Abril de 2016. <https://dafilms.com/>

Lisorti, Leandro y Trerotola, Diego. 2009. *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Mutchinick, Melissa. 2012. De espectador crítico a creador de imágenes. Experiencias de lectura-escritura audiovisual en las prácticas de found footage. Arkadin. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42875/Documento_completo.pdf?sequence=1

Mutchinick, Melissa. 2017. Imagen-archivo y supervivencia de la memoria en tiempos de oscuridad. Arkadin. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/article/view/133/416>

Rebonell, Víctor. 2005. Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital. *UOC Papers*. Recuperado de <http://www.uoc.edu/uocpapers/1/dt/esp/renobell.pdf>