

La operación de remontaje hace que no aparezca la figura de Linda sino la de la actriz cuyo nombre da título a la cinta: aflora bajo los rasgos del personaje para volver, serpenteando, persiguiendo sus propias imágenes.

Al inicio de los años sesenta, Jonas Mekas saludaba, con la aparición de Jack Smith y de Ken Jacobs (a quienes asociaba Ron Rice y Taylor Mead), el nacimiento de un «cine baudelairiano» —sin duda a causa de la manera en que se entremezclan en sus películas vanguardismo y conciencia del pasado. Ken Jacobs, que fue el ayudante de Cornell durante un tiempo, explica de la manera siguiente el descubrimiento que hizo, junto con Jack Smith, de *Rose Hobart* al principio de los años sesenta: «Coincidí de nuevo con Jack y le dije: “Jack, tienes que ver esta película.” La visionamos una y otra vez y los dos estábamos estupefactos. En un primer momento, Jack se quiso hacer el indiferente, como si yo estuviera exagerando, pero seguidamente se soltó y dijo: “No, eso verdaderamente está muy bien.” La miramos de todas las maneras posibles: proyectada en el techo, reflejada en espejos, paseándola por toda la estancia, en los rincones, haciendo comentarios, sin hacer comentarios, con un filtro azul que Cornell me había dado, sin el filtro, al revés. Era una irrupción de energía y eso reforzaba la idea que yo tenía para realizar aquella película de mierda [*Star Spangled to Death*] que, si la troceaba, todavía tenía un orden.» 7 De este descubrimiento simultáneo debían desprenderse dos interpretaciones del film concebido como una reapropiación de la historia del cine: por una parte, la redistribución de las imágenes (Ken Jacobs) y, por la otra, la reencarnación de lo profílmico más allá de la comparecencia ficticia (Jack Smith); lógica del marco contra lógica del cuerpo, reutilización real (*in re*) contra reutilización ideal (*in se*), remontaje contra rerrodaje 8.

En 1990, Ken Jacobs, un cineasta experimental neoyorquino, realizaba una película compuesta de tres *travellings* tomados prestados de tres operadores de los inicios del cine, Eugène Promio, Félix Mesguich y Francis Dubreuil, rodados a finales del siglo XIX en París, Venecia y El Cairo a partir de un tren, de una góndola y de una faluca.



*Exploding plastic inevitable, Ronald Nameth*

Después de una señal roja situada exactamente en medio de la bobina, se gira la imagen, el despliegue se invierte y la película vuelve al principio. En el mismo momento, los espectadores que sostienen un filtro colorado delante del ojo derecho lo trasladan al izquierdo, un cambio de contraste que en teoría debía producir una sensación de relieve (efecto Pulfrich), relieve acentuado por el cambio de la cinta y la pérdida de referencias espaciales. La película se titula *Opening the Nineteenth Century* (y no *...the Twentieth Century*): los *travellings* realizados por los tres operadores, que abren simbólicamente la historia del cine en tres movimientos lineales y en tres puntos del planeta, Jacobs los reutiliza al revés, para reconducir hacia el pasado. La sensación de relieve experimentada por el espectador hace que los parámetros de espacio y tiempo se inviertan: el *travelling* lateral se convierte en una incursión en la profundidad de las imágenes y el movimiento de los móviles en el espacio se convierte en el del remontaje del tiempo.

Es a través de las películas de Ken Jacobs (*Blonde Cobra* y *Little Stabs at Happiness*, 1959-1963) que Jack Smith, como actor, entró en la historia del cine antes de dirigir sus propias películas con las que persigue la empresa, utilizando la expresión de P. Adams Sitney, no de «remontar» los fantasmas de Hollywood como hace Ken Jacobs, sino de volver a ponerlos en escena 9. En 1962, sobre el tejado del Astor, un teatro del Lower East Side, Jack Smith rodaba, con la película caducada, su único film acabado, *Flaming Creatures*, lleno de alusiones a Veronica Lake, a las películas de vampiros, a la parodia primitiva, y sobre todo lleno de referencias al cine de Sternberg, proponiendo una reconstitución de la fiesta española de *The Devil Is a Woman*.

A propósito de la secuencia española del film del cual propone una versión travestida, Jack Smith escribe: «[Von Sternberg] construyó decorados españoles hollywoodianos ridículos y exagerados, completamente locos, creó una maravillosa atmósfera melodramática empalagosa y cursi en la cual Dietrich podía desahogarse con una extravagancia delirante. Cambia el melodrama y despliega una imaginación muy personal. No es España, ni siquiera su inepta adaptación hollywoodiana, sino más bien capas y capas de desorden de figurantes embutidos en trajes alquilados, sombras y luces que nunca han existido en la naturaleza, ni siquiera en el arte hasta estos extremos, vestidos en los que Dietrich tiene dificultades para aguantarse de pie, en definitiva una perfecta España artística.»<sup>10</sup> El desorden de los decorados smithianos, sobrecargados de velos, de espejos y de accesorios heteróclitos, las mezclas de claroscuros y de luz cenital que infunde dramatismo, el sentido teatral de las actitudes y de los gestos, derivan de la manera como Sternberg, tal como escribe Carole Zucker, «disponía las líneas y las formas en el interior del cuadro de tal manera que priva a la figura humana de su individualidad y a las formas orgánicas de su naturalidad.»<sup>11</sup>

Más allá de su textura visual, Jack Smith revela en *Flaming Creatures* la sexualidad andrógina latente de las películas de Sternberg haciendo de Mario Montez la interpretación travestida de Marlène Dietrich no en su personaje, sino en su identidad de actriz. Y es que el trabajo de «rerrodaje» incorpora según Jack Smith un uso formal del travestí que, más allá de su dimensión histriónica, se constituye en fórmula analítica y crítica.

Repetición y reutilización son las dos modalidades extremas del remake: *Flaming Creatures* es el modelo excesivo y desreglado de la primera y el cine de Ken Jacobs es el arquetipo de la segunda. Walter Benjamin avanzaba, en *Passages*, que el trapero es un lumpen-proletario por una doble razón: porque recoge los trapos viejos y porque se viste con harapos hechos de los trapos que antes ha recogido.<sup>12</sup> Ken Jacobs y Jack Smith, como un *Jano Bifronte*, representan las dos caras del trapero benjamiano: frente a Ken Jacobs, que remienda los harapos de la historia del cine, Jack Smith reencanta sus rechazos, reinventando la estética hollywoodiana a partir de su decadencia.

Philippe-Alain Michaud

1 Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, Princeton, ed. A. P. Mac Mahon, 1956, I, p. 115.

2 Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato della Pittura* [1584], citado en Paola Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, VI, *Pittura*, Turín, Einaudi, 1978, pp. 962-963. Para un análisis de la figura serpentina en la teoría del arte del Renacimiento, David Summers, «Maniera and Movement: the figura serpentinata, *The Art Quarterly* XXXV, nº. 3, 1972, pp. 269-301.

3 «La Loie Fuller, par instinct, avec l'exagération, les retraits de jupe ou d'aile, instituant un lieu.» Stéphane Mallarmé, «Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet» en «Crayonné au théâtre», París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 309.

4 Joseph Cornell, *Journal*, c. 1956, citado por Jodi Hauptman, *Joseph Cornell stargazing in the cinema*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1999, p. 83.

5 Las copias de distribución ahora son coloreadas.

6 Forte Allegre y Belem Bayonne, de Wester Amaral. Como apuntó Annette Michelson, el uso de la música subraya paradójicamente el carácter mudo de las imágenes montadas por Cornell. Annette Michelson, «Rose Hobart and Monsieur Phot: Early Films from Utopia Parkway», *Artforum* 10, junio 1973, p. 57.

7 Citado por P. Adams Sitney, *Visionary Film*, p. 388

8 Salvatore Settis, «Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico.» *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III. Dalla tradizione all'archeologia, ed.; S. Settis, Turín, Einaudi, 1986, pp. 373-486.

9 P. Adams Sitney, *Visionary Film: the American Avant-Garde 1943-1978*, Nueva York, Oxford University Press, 1971, p. 353.

10 Notas para «Belated appreciation of V. S.», Jack Smith, *Wait for me at the Bottom of the Pool*, op. cit., p. 169.

11 Carole Zucker, *The Idea of the Image: Josef von Sternberg's Dietrich Films*, Rutherford, Nueva Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1988, pp. 26-40.

12 Walter Benjamin, *Paris. Capitale du XXe siècle*, París, Editions du Cerf, 1989, p. 364.

## PRÓXIMA SESIÓN DE LA SERIE "CINE DE MUSEO": Colección MACBA

**Jueves 31 de enero, 20h**

*Pulling Mouth*, Bruce Nauman, 1969, 11 min; *Marcel Broodthaers. Musée d'art du XVIIe siècle*, Jef Cornelis, 1969, 5 min; *Not I*, Samuel Beckett, 1972, 12 min; *John Baldessari Sings Lewitt*, John Baldessari, 1972, 13 min [proyección en vídeo].

Presentación a cargo de Carles Guerra, conservador jefe del MACBA y programador de la sesión.