

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2011)
Heft: 17-18

Artikel: Metraje encontrado y metaficción : los filmes de Gerard Freixes y Alberto González Vázquez
Autor: Álvarez, Marta
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047336>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Metraje encontrado y metaficción: los filmes de Gerard Freixes y Alberto González Vázquez.

Marta Álvarez

Universität St. Gallen

La invitación del III Seminario Internacional sobre Metaficción Hispánica a reflexionar sobre los límites de la metaficción coincidió con nuestro interés por textos audiovisuales basados en el principio de apropiación: textos asimismo liminales por su relación con cualquier forma artística institucionalizada y por la ambigua relación intertextual que establecen con aquellos otros de los que se alimentan. El cuestionar el contenido metafictional de este tipo de obras nos permitía adentrarnos en el resbaladizo tema de las intersecciones entre experimentalismo y metaficción, metaficción e intertextualidad cinematográfica. Nos alegra que estas inquietudes nos posibiliten llamar la atención acerca de una serie de jóvenes autores que representan actualmente la vanguardia cinematográfica y videográfica en España¹: el metraje encontrado ha pasado de ser una tendencia a convertirse en la variante predominante en el

© *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (primavera-otoño 2011): 347-365.

¹ Hago más las palabras de Gloria Vilches («Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España», *venusplutón!com*, 11-XI-2010, <http://venuspluton.com/magazine/biblioteca/article/ usos-estilos-y-formatos.html> (cons. 24-VI-2011, posibilidad de descargar el estudio completo en formato word), quien comienza su estudio sobre el cine de apropiación señalando que "ante un panorama tan desterritorializado como el actual resulta artificial y poco realista hablar de una cierta situación nacional". Es cierto, sin embargo, que resulta práctico circunscribirse a unos límites nacionales. En cualquier caso, nuestras reflexiones, como las de Vilches, serían aplicables a las realizadas en otros ámbitos (Vilches, p. 1).

experimento audiovisual², mientras que se han ido diluyendo las fronteras entre lo que en otro momento se consideraron soportes e incluso artes distintos, como el cine y el vídeo.

EL MOMENTO DEL "CINE PORCINO"

El cine de metraje encontrado –cine de archivo, de apropiación, *found footage*– alardea de esa "voracidad intertextual" que ha caracterizado al séptimo arte desde sus orígenes³, nutriéndose básica y en ocasiones exclusivamente de imágenes ajenas. La considerable tradición con la que cuenta⁴ se ha visto incrementada de manera exponencial en el siglo XXI: se trata en gran parte de obras que hemos de enmarcar en el particular contexto del *post-cine*⁵, término con el que se ha pasado a designar al arte de las imágenes en movimiento independizado del ámbito de la sala oscura e incluso de la cámara: museos y galerías compiten por el visionado con el inevitable ordenador, que sintetiza de ese modo las funciones de producción, distribución y exhibición⁶.

Las nuevas piezas audiovisuales se adecúan al espíritu de la época, respondiendo a la estética del fragmento que imponen la aceleración de la vida y esas nuevas circunstancias de producción y recepción; el uso y abuso del *collage*, así como las estrategias de apropiación de imágenes que constituyen su base son características de una cultura contemporánea que no solo ha asistido a una vertiginosa proliferación de pantallas y a una auténtica avalancha de imágenes, sino también a su democratización a través de Internet. Los nuevos experimentadores per-

² Véase Weinrichter, Antonio: *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009a, p. 151.

³ Pérez Bowie, José Antonio: «El cine *en, desde y sobre* el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla», *Anthropos* 208, pp. 122-137, 2005, p. 134, nota 19.

⁴ Véanse Weinrichter (2009a), *op. cit.*; Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (eds.): *Found Footage Film*. Luzern: VIPER/zyklop verlag, 1992, y Wees, William Charles: *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York City: Anthology Film Archives, 1993.

⁵ Véase Stam, Robert: *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2001, pp. 359-371.

⁶ Al cierre de este trabajo, nos llegó noticia de la publicación de un monográfico de la revista de cine *Secuencias* 32, IV época, 2º semestre 2010, titulado *El cine en el espacio del arte*. Sin haber tenido todavía la oportunidad de consultarlo, nos permitimos recomendarlo dada la talla de los colaboradores: Antonio Weinrichter es el editor del monográfico y firma un capítulo del mismo, que incluye, entre otras, aportaciones de Santos Zunzunegui y Rafael Tranche.

tenecen o siguen a una *generación transmedia*⁷ que ha crecido en una conciencia de acceso a un archivo que remezcla sin medida: aprovecha su nativa competencia tecnológica integrando en su ocio dichas actividades de apropiación, fomentadas por programas de fácil manejo de edición de vídeo y de animación, así como por plataformas de tipo YouTube: "la mayor herramienta creativa en forma de palimpsesto, pero también una gran máquina de manipulación"⁸. Idéntica defensa del aprovechamiento e idénticos instrumentos de creación son reconocibles en la obra de realizadores como David Domingo, Albert Alcoz, Fernando Franco y otros "descentrados"⁹. Nacidos muchos de ellos en los años setenta, su migración digital tuvo lugar a una edad bien temprana.

No han esperado sin embargo los creadores audiovisuales a la locura digital para hacer de la apropiación un principio básico de su producción. Quienes hoy sufren del *síndrome del archivo* que describe Antonio Weinrichter¹⁰, pero también quienes lo estudian, no olvidan su deuda: entre los jóvenes directores españoles es recurrente el homenaje al director vasco Iván Zulueta (1943-2009), algunas de cuyas obras cortas, rodadas en 35 mm. y en Súper 8, se fundamentan en la técnica de la grabación. En *Masaje* (1972), fragmentos de emisiones televisivas desfilan ante nuestros atónitos ojos con velocidad vertiginosa al ritmo de una máquina de juegos; la acumulación de las imá-

⁷ Felipe Gil no sólo nos explica el concepto, sino que nos ofrece excelentes ejemplos en su artículo «Generación transmedia», *Embed.at*, 31-I-2010, <http://embed.at/article13.html> (cons. 24-VI-2011).

⁸ Tognazzi, Alberto: «YouTube, ¿el sueño de Buñuel?», *Embed.at*, 22-VI-2010, <http://embed.at/article45.html> (cons. 24-VI-2011).

⁹ Resulta indispensable el artículo de Gonzalo de Pedro Amatria, «Más allá de toda órbita. Audiovisuales descentrados» (en: J. Yáñez (ed.): *La medida de los tiempos. El cortometraje español en la década de 2000*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid, pp. 405-422) en el que se refiere a directores que se deciden por el formato corto pero alejándose del "centro cinematográfico del cortometraje en España, ese terreno semi-industrial formado por narraciones clásicas, ficciones chistosas, subvenciones estatales o provinciales [...]", frente al que se sitúa la "versión patria, digitalizada y renovada del lema *punk do-it-your-self*" (p. 408). El estudio de Gloria Vilches (2008), *op. cit.*, incluye una nómina de autores que basan su obra en la apropiación. Completa así la artista e investigadora la labor de Antonio Weinrichter (2009a), *op. cit.*, quien se ha ocupado de describir el cine de metraje encontrado pero dejando de lado sus manifestaciones más contemporáneas y prestando escasa atención a los artistas españoles.

¹⁰ Así titula Antonio Weinrichter uno de los capítulos de su libro *El cine de no ficción. Desvíos de lo real* (Madrid: T&B Editores, 2004: pp. 77-84), en el que relata cómo el documental pasó de utilizar de modo contextualizador algunas imágenes de archivo para construirse totalmente a partir de éstas elaborando estrategias de alteración de sus significados.

genes más heteróclitas conforma así los escasos minutos de la película. *Kinkón* (1971) y *Frank Stein* (1972) consisten en regrabaciones en acelerado de conocidos filmes, el de Merian C. Cooper, de 1933, y el de James Whale, de 1931, respectivamente.

Más allá de Zulueta, el origen de los principios que rigen el cine de apropiación se remonta a las vanguardias históricas, para las que el recurso al material encontrado y al *collage* conecta con un espíritu antiartístico¹¹ del que se hacen eco algunos de estos jóvenes otorgando nueva actualidad a las asociaciones de carácter arbitrario, irracionalista y automático o lanzando convocatorias abiertas a todo aquel que se preste al juego de remezcla como el concurso Porco Archivo, ideado por María Cañas, autodenominada "archivera de Sevilla" y firme defensora del "cine porcino"¹². La andaluza se sirve de este provocativo símbolo para describir sus creaciones visuales, basadas en tópicos ibéricos y en el archivo de imágenes, del que, como en el cerdo, se aprovecha todo, y en el que se fundamenta su obra, esencialmente híbrida y mestiza. Como no podía ser menos, el premio de su concurso "Y un jamón", que convocaba a los amantes de todo tipo de "mortadelas culturales", era un jamón. Los ensayos neodadaístas y los "documentales melodramáticos"¹³ de Cañas responderían a un activismo que impregna la obra de muchos artistas, aunque no falten tampoco quienes privilegien el mero experimentalismo formal o el carácter lúdico y de homenaje al que se presta el apropiacionismo.

De este heterogéneo grupo de creadores, cuya obra comparte un impulso de aprovechamiento ecológico, nos centraremos particularmente en las películas de Gerard Freixes y Alberto González Vázquez, por la voluntad manifiesta –no tan corriente entre las prácticas de *found footage*– de algunos de sus filmes de construir con los materiales encontrados una diégesis y posibilitar así esas transgresiones que se hallan en la base de la metaficción.

¹¹ Véase Weinrichter, Antonio: «Notas sobre *collage* y cine», en: García López, Sonia y Laura Gómez Vaquero (eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 37-64, 2009b, pp. 45-47, y Sánchez-Biosca, Vicente: *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros y fronteras*. Barcelona: Paidós, 2004, pp. 104-106, en las que incluye el epígrafe «Principio asociativo y *collage*».

¹² Véase su página web: *AnimalarioTV*, pese a su lema "siempre en construcción", no ofrece información actualizada sobre la artista, pero sigue siendo una excelente introducción a su universo visual y conceptual.

¹³ Català, Josep M.: «El documental melodramático de María Cañas. Ética y estética del *collage*» en: García López, Sonia y Laura Gómez Vaquero (eds.), *op. cit.*, pp. 301-330, 2009, p. 314.

PATRIMONIO TELEVISIVO

Gerard Freixes obra de una manera radical en cortos que se sustentan únicamente en viejas imágenes televisivas y cinematográficas sobre las que ejerce una evidente manipulación¹⁴. En *Crossing games* (2008) el realizador catalán construye un acompañamiento visual a la música de Bernat Roca, a base de imágenes recuperadas del acervo hollywoodiense y que, en tanto que especulares y caleidoscópicas, recuerdan a las que inundan la obra del experimentador belga Nicolas Provost. Se inscribe este trabajo en la tradición menos crítica del apropiacionismo, la que dialoga con el centro por excelencia de la cultura popular, estilizando unas imágenes ya de por sí estilizadas, que se liberan ahora de toda tiranía narrativa y reivindican su naturaleza de objeto estético y *kitsch*¹⁵. Ese diálogo con la cultura más popular será una constante en la obra de Freixes, aunque veremos a continuación que normalmente se establece una relación más compleja entre el objeto encontrado y la pieza que se crea a partir de éste.



Dos imágenes de Crossing Games (Gerard Freixes, 2008)

Alone (2008) y *The Homogenics* (2010) son calificados por el propio Freixes como videoocreaciones, junto con *Aislado*: hemos de reconocer que en estos momentos de hibridación y de diso-

¹⁴ Las obras de Freixes se encuentran fácilmente en Vimeo con el nombre del autor, así como en su página web <http://gerardfreixes.weebly.com/>.

¹⁵ Remitimos al artículo de Antonio Weinrichter: «*Stargazing*. Reescrituras de Hollywood en el ámbito experimental», en: Pérez Bowie, José Antonio (ed.): *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pp. 337-348. Weinrichter describe el procedimiento de Cornell para la elaboración de la pionera *Rose Hobart*: reorganizando radicalmente el material de base, Cornell "canceló el sentido que tenían las imágenes en su cadena sintagmática original y las liberó en cuanto imágenes: film as film, la imagen como materia o como objeto autónomo, y no subsidiaria de una causalidad narrativa, una temporalidad lineal, etc.", p. 344.

lución de fronteras entre formatos y soportes nos resulta un tanto excesivo el escrúpulo tipologizador y purista del autor al establecer esa diferencia frente al cortometraje que incluye bajo la categoría de ficción. Es cierto que las calificadas de video-creaciones inciden en el carácter de experimento con la imagen reciclada, pero es asimismo experimental el uso del fotomontaje que constituye la "ficción" –según la clasificación de Freixes– *Caso 182* (2004). El autor resalta precisamente ese carácter en el texto de presentación del vídeo, cuando apunta que el corto "nace del interés por experimentar con el mismo recurso fotográfico que «La jetée» de Chris Marker"¹⁶.

En *Alone* (2008), imágenes de *El hombre de la cámara* de Vertov (1927), sirven de antesala a un particular western, fruto de la combinación de fragmentos de diferentes episodios de la serie televisiva *El llanero solitario* (*The Lone Ranger*, 1949-1957). Freixes se erige en dios de la imagen borrando de los fragmentos elegidos a todo interlocutor y oponente al enmascarado protagonista, condenado a monologar y a luchar contra nada; profundiza el film de ese modo "en el concepto de soledad que ya aparecía en *Aislado* (2007), pero centrándose en el individualismo donde el otro hablaba de anonimato"¹⁷. El propio autor comenta su trabajo, y justifica la elección de la fuente por razones de orden architextual, considerando que las reglas genéricas del western correspondían a la idea que pretendía transmitir. Es necesario añadir que Freixes utiliza material de dominio público, evitando una incertidumbre legal que acecha a los creadores que se deciden por las estrategias de apropiación; esa elección incrementa sin embargo la dificultad del procedimiento, al limitar el número de obras de las que se permite disponer.

Gloria Vilches pone el trabajo de Freixes en relación con el de otros que utilizan técnicas semejantes, y describe con claridad los procedimientos que ha utilizado el realizador en su particular versión de *El llanero solitario*:

Freixes recreó el fondo de la escena recomponiéndolo a partir de distintas capturas. A continuación, recortó el personaje protagonista (o los que debían ser borrados, dependiendo del plano) y lo incrustó en el decorado. Tras esto, en algunos casos, se tenían que sustituir las partes

¹⁶ En la página web del autor, como comentario al vídeo: <http://gerardfreixes.weebly.com/video-caso-183.html> (cons. 26-VI-2011).

¹⁷ De la entrada «Cómo se hizo *Alone*» (15-III-2011), <http://gerard-freixes.blogspot.com/search?updated-max=2011-03-23T11%3A15%3A00%2B01%3A00&max-results=12.html> (cons. 26-VI-2011).

del actor que pudiese haber tapado otro personaje y ajustar los grados de grano de las diferentes capas. En cuanto al sonido, Freixes realizó un cuidado trabajo para dejar solamente la voz del héroe, la música ambiente y los sonidos diegéticos como los puñetazos, las puertas que se abren y se cierran o los cascos de su caballo¹⁸.



El solitario héroe de *Alone* (Gerard Freixes, 2008) y tres Dick van Dyke en *The Homogenics* (Gerard Freixes, 2010), no tardarán en ser cuatro.

Semejante a la de *Alone* es la técnica utilizada para la realización de *The Homogenics* –generada a partir de fragmentos del también televisivo *The Dick van Dyke Show* (1961-1966)– pero no es el borrado lo que llama ahora la atención, sino la incrustación, como ya sucedía en *Aislado*: efectista *collage* que combina imágenes de *Robinson Crusoe* (M. A. Wetherell, 1927) con otras actuales de grandes ciudades. La soledad, obsesión de Freixes y de las tres obras, se transmite en *The Homogenics* a través de la proliferación: Dick van Dyke se multiplica en un sinfín de personajes que conforman una familia bien diferente a la que el popular cómico representaba en la pequeña pantalla junto a la no menos célebre Mary Tyler Moore. En el idílico y doméstico espacio de la clase media norteamericana lo cómico termina dando paso a lo inquietante cuando descubrimos lo bien fundado del título, al reproducirse sin fin los idénticos hogares y los idénticos van Dyke.

EL CREADOR GOOGLE

Alberto González Vázquez, *Querido Antonio*, es un creador Google: el propio autor reconoce su deuda con el buscador, fuente de muchas de las imágenes que forman parte de sus filmes y que se combinarán en éstos con otras de elaboración pro-

¹⁸ Vilches (2008), *op. cit.*, pp. 18-19.

pia. Se compone la obra de González Vázquez de imagen real y animación: vídeos, dibujos y fotomontajes, de color y blanco y negro¹⁹. La premisa es la impureza que imponen esa heterogeneidad y la voluntad de alterar la naturaleza de toda imagen o sonido, como es el caso de los filmes en los que se utiliza un sintetizador de voz para distorsionarla, y de aquéllos en los que la sola voz de *Querido Antonio* se esfuerza apenas en variar las modulaciones para diferenciar a los personajes. En el sonido residen precisamente muchas de las manipulaciones realizadas por Alberto González para el programa televisivo *El intermedio*, hilarantes piezas de actualidad a las que su autor no reconoce la misma dimensión artística que a sus cortometrajes. Estos vídeos de circunstancias son no obstante reveladores de las técnicas que constituyen la base de sus cortos, como el remontaje, el *collage* o el falso doblaje; gracias a ellos, por ejemplo, en *El fin del mundo* (2010), Ronald Reagan se convierte en apocalíptico matricida. El film fue catalogado por algunos críticos como uno de los mejores cortos de 2010; es sin duda uno de los mejores trabajos de su autor y un excelente ejemplo para ilustrar algunas de las tendencias audiovisuales más en boga.



Cuatro imágenes de *El fin del mundo* (Alberto González Vázquez, 2010)

¹⁹ Sus minipelículas son de fácil acceso a partir de YouTube, aunque resulta obligada una visita a la web del autor, que bautizó con ese *Querido Antonio* que se ha convertido en una especie de nombre artístico, <http://www.queridoantonio.com/>; la página no ha sido sin embargo actualizada con los últimos filmes que presentó el autor al Notodofilmfest.com, festival en línea que lo dio a conocer.

Alberto González Vázquez se reconoce como un robador de imágenes, reitera que no sabe dibujar y que no conoce los principios de la animación: calca en ordenador a partir de imágenes de vídeo y utiliza la tecnología *flash* por su extrema sencillez de uso²⁰. Subraya asimismo la escasa participación de la inspiración en su obra, la cual debería tanto a las horas a ella dedicada como al azar, siendo la mayor parte del proceso "trabajo que podría hacer un chimpancé bien entrenado"²¹. Reconocemos en las palabras del autor nuevas muestras de esa actitud anti-artística tan característica de cierta vanguardia y con la que podemos conectar asimismo el gusto de Alberto González por los desechos gráficos y audiovisuales, por imágenes "efímeras"²² y bien a menudo anónimas, contrariamente a las reconocibles de los filmes citados de Freixes, que se convierten por contraste en imágenes con pedigrí, aunque éste sea marcadamente popular.

En 2010 (2009), son imágenes encontradas las que van ilustrando, y ritmando, el diálogo entre los dos personajes, poniendo en evidencia el sentido del humor y del absurdo del autor. En escasos segundos se suceden, en imagen animada y fija, en fotografía y dibujo: una señal de urinarios en alemán, y otras difícilmente descifrables, el ratón Mickey, un águila, un león, un perro, el dibujo de un escudo, un castillo, Charles Bronson, Chuck Norris, un tocadiscos, un huevo duro, Bruce Willis, un gorila, pergaminos, pinturas egipcias, un duro, un mapa de Mesopotamia, dinosaurios, hombres prehistóricos, un baúl con un tesoro, barcos, un mapa de España, una ciudad futurista, cuadros de Lefebvre y Waterhouse, un concurso televisivo, cajetillas de cigarros, un billete de metro..., sin contar con las imágenes de las que es responsable el propio Alberto González Vázquez.

²⁰ Véanse las entrevistas con el creador: «Querido Antonio: Nuevos Creadores Audiovisuales españoles. UCM, parte 2/2» (<http://www.youtube.com/watch?v=4W7JUMhs7C0&feature=related>, cons. 26-VI-2011); «Falta definición-02-Querido Antonio». *Hamacaonline.net* (<http://canal.hangar.org/Hamaca>, cons. 26-VI-2011); «Un día con Querido Antonio». YouTube. (<http://www.youtube.com/watch?v=ZmYCCBrOwwI&feature=related>, cons. 26-VI-2011).

²¹ «Un día con querido Antonio», <http://www.youtube.com/watch?v=ZmYCCBrOwwI>, cons. 26-VI-2011.

²² Weinrichter se refiere a la "tendencia a rebuscar en el contenedor de la flamante institución cine", "Todo un material con fecha de caducidad que hoy tiende a denominarse con el término propuesto por Rick Prelinger e *ephemera*". Weinrichter (2009b), *op. cit.*, p. 61.

Las estrategias creativas de Freixes y Querido Antonio convierten a sus obras en claros ejemplos de intertextualidad cinematográfica. Si ésta supone "la consideración de todos los posibles "textos" fílmicos y no fílmicos que confluy[e]n en un filme determinado"²³, está claro que las obras de los dos autores corresponden a una intertextualidad fuerte, opaca, que no puede ignorar el receptor. José Antonio Pérez Bowie muestra la pertinencia de la clasificación transtextual genettiana para el estudio de estas cuestiones: recordemos que el narratólogo francés limita el concepto de intertextualidad frente a las aproximaciones fundadoras y esencialmente generalistas de Kristeva. En efecto, Genette define la intertextualidad "d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] par la présence effective d'un texte dans un autre"²⁴, distinguiendo en función del grado de literalidad entre cita, plagio y alusión. Podemos sin duda aplicar la primera de estas modalidades, la más explícita y literal, a la obra de nuestros autores.

Está claro, sin embargo, que la co-presencia que supone la cita no es suficiente para dar cuenta de las relaciones entre textos que establecen los filmes de Gerard Freixes y Alberto González Vázquez. La particularidad del cine de apropiación es precisamente que se construye a base de citas: todo es cita. Se trata, en ese sentido, de un cine en segundo grado, metacinematográfico, *reescritura* que impone una lectura reflexiva resultado de la distancia que marca con respecto al material encontrado y a su primer contexto²⁵.

Los minuciosos procesos de condensación, borrado e incrustado que sigue Freixes aportan esa transformación fundamental de una obra que exige el concepto de reescritura, creando un especial diálogo entre la obra original y la derivada, que subvierte y actualiza los significados de la primera: heroísmo, soledad, espacio y relaciones burguesas se cuestionan precisamente partiendo de ese tira y afloja entre las series originales y los cortometrajes resultantes. Formalmente, el impacto visual de las dos piezas de Gerard Freixes que más nos han interesado aquí se basa asimismo en una tensión: la que se establece entre la violencia de las técnicas aplicadas al material

²³ Pérez Bowie (2005), *op. cit.*, p. 134.

²⁴ Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982, p. 8.

²⁵ Weinrichter (2010), *op. cit.*, p. 337.

de base y el vano esfuerzo por ofrecer una impresión de "naturalidad". Tiende Freixes a un uso "clásico" del *collage*: si éste es al fin el cimiento –más bien el cemento– del cine, la tradición ha tendido a borrar sus marcas, haciendo en lo posible fluidos los *raccords* o disimulando las incrustaciones en el mismo plano. Es suficiente contrastar *The Homogenics* con *Aislado*: en este la combinación en el mismo plano de imágenes del *Robinson* de 1927 y de otras actuales mantienen su diferencia de contorno, de color, de textura, en una utilización del *collage* que se aproxima a la primigenia de las artes plásticas.

Este uso particular del *collage* será el preferido por Alberto González: en su caso, el esfuerzo por disimular los bordes entre imágenes discontinuas se transforma en afán por poner esos bordes en evidencia. Los fragmentos se independizan por su heterogeneidad, que no alcanza a neutralizar la proximidad que les concede el remontaje. Si eso sucede con las imágenes que se siguen, y que establecen una constante relación de contraste, ello es a menudo visible en la superposición de imágenes de diferente procedencia y naturaleza que conviven en el mismo plano.



Capturas de pantalla de 2010 (Alberto González Vázquez, 2009)

El *collage* de imágenes de elaboración propia con otras recuperadas, ya sean éstas reconocibles o anónimas y perecederas,

favorece una reflexión y un discurso crítico acerca de las mismas; no obstante no reconocemos en nuestros autores ni el activismo de algunos de sus colegas –hemos visto que Freixes renuncia explícitamente al material sometido a derechos de autor– ni el fetichismo u homenaje que subyace a algunas estrategias de apropiación. El ecológico gesto del catalán sirve para dar cobertura a sus obsesiones existenciales; en el caso de *Querido Antonio* la experimentación es funcional, lúdica, pero sobre todo satírica: se ponen en evidencia –de la manera más vistosa, eso sí– las contradicciones, errores y horrores de su sociedad. Se apoya su obra igualmente en tensiones y contrastes: los que se establecen entre las imágenes, pero también, de un modo más general, entre el tono ligero y divertido y los temas tratados. En los filmes animados, la ligereza es también la del dibujo: a través de trazos claros y simples –resultado de "calcar" partiendo de vídeo: recordemos que no sabe dibujar– se retrata un mundo violento y esquizofrénico, en el que se cocinan platos con sida, se viola y asesina, y en el que los únicos valores seguros son la coca-cola y los yogures de colores. Afortunadamente el moralista cibernético nos brinda siempre su *mensaje* filtrado por un humor tan cruel y sin concesiones como divertido.

¿METAFICCIÓN?

¿Son metaficcionales las reescrituras de Freixes y Querido Antonio? Está presente en las películitas de ambos la *paradoja metaficcional* que supone hacernos conscientes del carácter ficcional de una obra al tiempo que se nos invita a penetrar en la ficción propuesta. En ningún momento reconocemos la *anagnórisis ficcional* que tan acertadamente describe Javier Pardo al tratar de los trasvases fílmicos de la nebulosa y unamuniana situación metaficcional por excelencia, es otra la forma que adquiere lo que el propio Pardo califica de *epifanía metaficcional*: la transparencia y la violencia de la manipulación del metraje encontrado²⁶.

²⁶ Javier Pardo («La metaficción de la literatura al cine. La anagnórisis metaficcional de *Niebla* a *Abre los ojos*», *Celehis*, en prensa) se sirve de la terminología aristotélica para explicar de manera clara los mecanismos metaficcionales: "si la anagnórisis en la tragedia, según Aristóteles, es el momento crucial en que un giro de la fortuna revela al héroe trágico una verdad fundamental sobre sí mismo o los otros, generalmente con efectos demoledores, en la metaficción es el momento en que el personaje descubre su naturaleza ficticia, lo que tiene parejos efectos. Se trata tal vez de la forma más impactante o dramática de *epifanía metaficcional*, es decir, la destrucción de la ilusión realista mediante la revelación al lector del carácter ficticio del texto que está leyendo";

En el caso de Freixes, el paratexto colma la curiosidad del receptor aportando informaciones acerca del material utilizado. Aparecen así en los créditos de *Aislado*, *Alone* y *The Homogenics* los títulos de las obras recicladas y los nombres de sus autores; en el último de los cortos, el ansia de precisión lo lleva incluso a detallar el título de los diferentes capítulos de dominio público de *The Dick van Dyke Show* empleados, y el nombre del guionista de cada capítulo junto al del director. No necesita sin embargo el espectador llegar a esos títulos de crédito para destruir la ilusión realista que apenas ha durado unos segundos: 42, para ser precisos, lo que tarda el primer Dick van Dyke en abrir la puerta al segundo, antes de que se les unan un tercero y hasta un cuarto. Reconociendo o no el metraje apropiado, sin duda nadie puede adherirse a tal proliferación de Dick van Dyke, ni puede dejar de percibir las escasas pero perceptibles infracciones de las reglas de proporción, tamaño y perspectiva.



Robinsón en Wall Street (*Aislado*, Gerard Freixes, 2007)

La conclusión acerca del aspecto metaficcional de este tipo de cine de archivo –o del *post-cine* de archivo, o del audiovisual de archivo, para aquellos que sientan recelos puristas– nos remite a la reflexión acerca del carácter metaficcional del cine experimental en general, que en ocasiones se da por supuesto, con el riesgo de extensión e inoperancia del concepto de metaficción. Para evitar la amalgama, José Antonio Pérez Bowie²⁷ distingue en el terreno cinematográfico entre metaficción, reflexividad y especularidad, fenómenos que se cruzan en ocasiones y se mantienen en otras claramente diferenciados. Todos ellos participan de una común naturaleza autorreferencial, pero es

aunque comienza refiriéndose a la literatura, el trabajo consiste precisamente en el estudio del trasvase de esas estrategias al cine.

²⁷ Pérez Bowie (2005), *op. cit.*

posible distinguir entre aquellas películas en las que hay una consciente reflexión metaficcional y otras en las que podemos reconocer simplemente cierto grado de contenido metacinematográfico –por utilizar una correlación equivalente a la que establece Gil González entre metaliteratura y metaficción literaria²⁸–, pero en absoluto la transgresión de los niveles comunicativos (narrativo, enunciativo) inherente a la metaficción cinematográfica. Por nuestra parte, consideramos útil discriminar entre las obras que aquí nos interesan y el tipo de cine experimental que renuncia al contenido diegético, "obras en las que desaparece cualquier dimensión ilusoria, en las que se exhiben las reglas de construcción del texto y en las que el espectador es en todo momento consciente del objeto que tiene ante sí y de la situación de ese objeto"²⁹. En el caso particular del *found footage* podemos pensar que esa dimensión ilusoria está más presente que en las variantes más arduas del cine abstracto estructural, pero no siempre es el caso.

EXPERIMENTO Y COYUNTURA

Basta con que tomemos algunos filmes de los que Gloria Vilches, en su estudio «Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España», distingue por basarse en la manipulación físico-química del celuloide para establecer una clara distancia con las obras que acabamos de comentar³⁰. En el primer caso, no se persigue "«tanto» la alteración del contenido semántico del material apropiado, sino que su interés se concentra en el film desde un punto de vista matérico u objetual"³¹, siendo incluso total el borrado del contenido original de la imagen en los experimentos más radicales³².

La obra de Albert Alcoz es especialmente representativa de esta modalidad –*Elephant's Test* (2005), *Aterganiv* (2008), *Home Movies Holes* (2009)–. Incluso cuando el cineasta deja de maltratar el celuloide, resulta evidente su fascinación por el aspecto material del film: es el caso en *L'ultimo paradiso* (2008) –regrabación de una película de Folco Quilici de 1955–, que se centra en la textura de la proyección y en los efectos creados

²⁸ Gil González, Antonio J.: «Variaciones sobre el relato y la ficción», *Anthropos* 208 (2005), pp. 9-28. El artículo de Carlos Lens incluido en este dossier insiste en esa diferencia.

²⁹ Pérez Bowie (2005), *op. cit.*, p. 132.

³⁰ Vilches (2008), *op. cit.*, pp. 14-18 y 32-38.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

³² *Ibid.*, p. 15.

por la distancia entre la nueva cámara que graba y las imágenes que resultan, en más de una ocasión, difícilmente identificables³³. La particular versión de *L'ultimo paradiso* de Alcoz incluye imágenes del proyector y las bobinas: luz, celuloide y mirada, los principios del cine³⁴. En algún momento, sin embargo, se sintió Alcoz atraído por una trama: la del film *Enseñar a un sinvergüenza* (Agustín Navarro, 1970): invertirla y "liberar" a Carmen Sevilla del inevitable final feliz del cine popular de la época parecen los objetivos de su regrabación y remontaje: *Nif fin* (2007), que avanza –más bien retrocede– al ritmo de una cacofónica versión de *Un homme et une femme*, la canción que se diera a conocer en la película de Claude Lelouch del mismo título. Aunque no lo cita en ese apartado, sin duda podrían asimismo incluirse las obras de Alcoz en lo que Gloria Vilches denomina "un cine de poesía"³⁵, aquel que "no transmite un mensaje fácilmente legible sino que reposa sobre evocaciones y asociaciones diversas, a veces crípticas"³⁶, y en el que es a menudo difícil construir una historia a partir de la cual sean eficaces las rupturas que introduce la metaficción.

Para insistir en el contenido metaficcional de obras como las de Freixes y González Vázquez, precisamos todavía contrastarlas con otro tipo de textos audiovisuales: basados asimismo en la apropiación, no es sin embargo lo relevante en ellos el carácter de experimentación formal. Se trata de tres ejemplos de cortometrajes realizados enteramente con material ajeno y que tienen en común su contenido coyuntural y humorístico: los vídeos de difícil atribución autorial que dan vida a la "niña de Rajoy" –que tan popular se hizo en España a partir de una intervención televisiva del líder de la oposición³⁷– y *La máquina de copiar jamones* (Flinn Sorrow, 2010).

³³ Resulta interesante contrastar una obra de este tipo con *Kinkón* o *Frank Stein* de Zulueta, regrabaciones que condensan los respectivos filmes de referencia gracias a la aceleración de la película de base, cuyos planos se respetan. Véase también la película de Fernando Franco *Les variations Dielman*, que parte de la obra de Chantal Akerman *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*; también aquí los dos filmes, el de Akerman y el de Franco, "se funden", aunque las estrategias de apropiación sean evidentes.

³⁴ El filme de Alcoz fue uno de los siete que formaron parte del proyecto «La mano que mira» del Festival Internacional de Documental Punto de Vista de Navarra, todos ellos realizados con teléfono móvil. El proyecto contó asimismo con trabajos de Andrés Duque, María Cañas, Lluís Escartín, Rafael Tranche, Víctor Iriarte y Gonzalo de Lucas.

³⁵ Vilches (2008), *op. cit.*, p. 32.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Ver en YouTube el fragmento del discurso con el que Rajoy cerró el debate que lo enfrentó a Zapatero y en el que describió a "la niña": <http://www.youtube.com/watch?v=xdFDPxsl9Y.html>, (cons. 27-VI-2011). La web se llenó

Rajoydi toma imágenes de la popular serie *Heidi*, y convierte a la suiza niña de las montañas en aquella "niña de Rajoy"³⁸. Así como un narrador solía situar y comentar la acción en la serie japonesa, el trasunto ibérico comienza con una voz extradiegética: "En un país con un gobierno de derechas, donde la gente vive sin crispación, donde los inmigrantes cumplen con su contrato de integración y donde nadie negocia con ETA, vive una niña feliz: Rajoydi". En *Niña progre vs. niña de Rajoy*, una infantil Shirley Temple trabajadora, adoptada y lesbiana, hace frente a una niña energúmena que la persigue gritando: "¡Roja! ¡Roja! ¡Roja!"; en este caso la estrategia de apropiación –de un fragmento de *Bright Eyes* (David Butler, 1934)– es todavía más simple: se limita a la incrustación de subtítulos que, por supuesto, no corresponden a los diálogos en inglés.

La máquina de copiar jamones recurre al procedimiento del más clásico cine de metraje encontrado: al remontaje de escenas de época que van tomando sentido gracias a la voz de un narrador que nos acompaña durante los 3'30" que dura el corto: en 1907 el profesor Ortiz de la Mata inventa la máquina de copiar jamones. La minipelícula retoma la polémica surgida con la SGAE³⁹ a partir de los problemas de piratería, creando un forzoso paralelismo con la SJAIE del film (Sociedad de Jamones Autorizados de España), cuyos intentos de frenar la copia de jamones terminará llevando a la destrucción de los humanos.

La reflexividad de las imágenes citadas es evidente, sobre todo en la última obra citada, ingenioso y logrado falso documental que combina fotomontaje con vídeo y que nos sorprende en los últimos segundos, en los que se desvela la iden-

en seguida de parodias al respecto, véanse los artículos «La niña de Rajoy gana el debate en Internet» (Pl Linde/M.R. Sahuquillo, *ElPaís.com*, 29-II-2008, http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/nina/Rajoy/gana/debate/Internet/elpepirtv/20080229elpepirtv_1/Tes (cons. 27-VI-2011) y «La Red adopta a la niña de Rajoy» (Miguel Rubio, *Público.es*, 1-III-2008, <http://www.publico.es/54580/la-red-adopt-a-la-nina-de-rajoy> (cons. 27-VI-2011)) que incluyen algunos de estos vídeos.

³⁸ Aunque se propagó como un viral, el vídeo es una parodia ideada por la cadena de televisión Intereconomía, de tendencia claramente derechista, en un intento de mostrar que no eran "Nada partidarios" (título del programa en el que apareció por primera vez *Rajoydi*), pero en seguida fue adoptado por el campo contrario. Más difícil resulta establecer la autoría de *Niña pobre vs. niña de Rajoy*. Ambos cortos, como *La máquina de copiar jamones*, que participó en 2011 en el Notodofilmfest –el festival en línea de minificción audiovisual– se encuentran fácilmente en YouTube.

³⁹ La Sociedad General de Autores y Editores, sociedad española de gestión de derechos de autor, se convirtió en impopular al pretender extender la aplicación del canon digital y al exigir el cobro de derechos en manifestaciones populares y benéficas. A ello se unieron sospechas acerca de la honestidad de los directivos de la entidad.

tividad del narrador, junto con su carácter intradieгético: la voz que nos acompaña desde el inicio es la de un cerdo superviviente a la hecatombe producida por los defensores de los derechos del jamón. Subrayemos la consistencia dieгética de los ejemplos citados, solidaria de la preminencia del significado coyuntural. Si exceptuamos la copresencia de las dos lenguas en *Niña progresa vs. niña de Rajoy* –supuesta pero inverificable para alguien que no conozca el inglés, refuerzo de la parodia para quien lo conozca–, lo cierto es que los tres casos basculan entre el reconocimiento de la estrategia de apropiación y el favorecimiento de la inmersión en el nuevo universo ficcional creado. La intertextualidad se establece en este caso con los textos de origen, pero, sobre todo, con la realidad referencial a la que remiten, convirtiendo las polémicas formales y meta-ficcionales en tan secundarias que podemos considerarlas irrelevantes.

CONCLUSIÓN

Pese a la voluntad de construir una diégesis, ni los cortos de *Querido Antonio* ni las videoocreaciones de Freixes poseen la consistencia dieгética de los filmes a los que acabamos de referirnos: la experimentación formal va acompañada continuamente de ese salto de niveles comunicativos que ejerce un claro efecto distanciador y que relacionamos con la metaficción; la evidencia de la manipulación del material de archivo es el índice de un "mundo narrativo que escenifi[ca] la representación de la representación, la ficción de la ficción"⁴⁰.

Insistimos en el carácter metafictional de su trabajo, y también lo hacemos en lo "extrovertido" de la metaficción propuesta –y con esto casi agoto la terminología que nos ofrece Javier Pardo en sus reflexiones metafictionales⁴¹: tanto los filmes de Freixes como los de *Querido Antonio* se hallan lejos de la mera autorreferencialidad narcisista, utilizando las estrategias autorreflexivas para construir un discurso de trascendencia existencial y social, con las limitaciones propias que supone su corto metraje, pero lejos de las banalidades y del vacío formalismo que algunos relacionan con la minificción y con la metaficción.

Si el metafictional es un terreno liminal y movedizo, lo es de igual manera aquél en el que se mueven los dos jóvenes crea-

⁴⁰ Gil González (2005), *op. cit.*, p. 12.

⁴¹ Pardo (en prensa), *op. cit.*

dores audiovisuales, autores de los márgenes: entre experimento y tradición, entre cine, vídeo y ordenador, entre la conducta del creador y la del fan. Podríamos simplemente resumir que son dos autores verdaderamente contemporáneos, que nos muestran las posibilidades expresivas y estéticas de unas estrategias de apropiación que están hoy al alcance de muchos y que se convierten en procedimiento ecológico en estos momentos de inflación audiovisual. Claro que acecha el peligro de que en este arriesgado equilibrio se imponga la nostalgia y el *kitsch* renuncie a su halo contestatario, que sus obras se restrinjan a alimentar la "empanada retro" y la tendencia a celebrar lo mediocre dominante⁴². Confiamos sin embargo en Freixes y en González Vázquez, así como en otros cultivadores del "cine porcino" -María Cañas, David Domingo, Alberto Alcoz...- para continuar brindándonos lúdicas y corrosivas reflexiones con metraje propio o ajeno, en el cine, en el museo o, cerrando el círculo, en las pantallas de los mismos ordenadores que habrán servido para producirlas.

BIBLIOGRAFÍA

- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- Gil González, Antonio J: «Variaciones sobre el relato y la ficción», *Anthropos* 208 (2005), pp. 9-28.
- Gil, Felipe: «Generación transmedia», *Embed.at*, 31-I-2010, <http://embed.at/article13.html> (cons. 24-VI-2011).
- Linde, Pl/Sahuquillo, M. R.: «La niña de Rajoy gana el debate en Internet», *ElPaís.com*, 29-II-2008, http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/nina/Rajoy/gana/debate/Internet/elpepirtv/20080229elpepirtv_1/Tes (cons. 27-VI-2011).
- Pardo García, Pedro Javier: «La metaficción de la literatura al cine. La anagnórisis metaficcional de *Niebla* a *Abre los ojos*», *Celehis* (en prensa).
- Pedro Amatria, Gonzalo de: «Más allá de toda órbita. Audiovisuales descentrados», en: Yáñez, Jara (ed.): *La medida de los tiempos*. El

⁴² Sancho, Xavi: «La empanada retro», *ElPaís.com*, 24-06-2011, http://www.elpais.com/articulo/portada/empanada/retro/elpepitsupep3/20110624elptenpor_1/Tes (14-VII-2011).

- cortometraje español en la década de 2000*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid, 2010, pp. 405-422.
- Pérez Bowie, José Antonio: «El cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla», *Anthropos* 208 (2005), pp. 9-28.
- Rubio, Miguel: «La Red adopta a la 'niña de Rajoy'», *Público.es*, 1-III-2008, <http://www.publico.es/54580/la-red-adopt-a-la-nina-de-rajoy> (cons. 27-VI-2011).
- Sánchez-Biosca, Vicente: *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Sancho, Xavi: «La empanada retro», *El País*, 24-VI-2011, http://www.elpais.com/articulo/portada/empanada/retro/elpepisyep3/20110624elptenpor_1/Tes (cons. 14-VII-2011).
- Stam, Robert: *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Tognazzi, Alberto: «YouTube, ¿el sueño de Buñuel?», *Embed.at*, 22-VI-2010, <http://embed.at/article45.html> (cons. 24-VI-2011).
- Vilches, Gloria: «Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España», *venusplutón!com*, 11-XI-2010, <http://venuspluton.com/magazine/biblioteca/article/ usos-estilos-y-formatos.html> (cons. 24-VI-2011).
- Wees, William Charles: *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York City: Anthology Film Archives, 1993.
- Weinrichter, Antonio: *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.
- *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009a.
- «Notas sobre collage y cine», en: García López, Sonia y Laura Gómez Vaquero (eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 37-64, 2009b.
- «*Stargazing*. Reescrituras de Hollywood en el ámbito experimental», en: Pérez Bowie, José Antonio (ed.): *Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pp. 337-348.

