

Arqueología de los medios y cine de metraje encontrado: Descolonizando los archivos

Por César Ustarroz*

Resumen: Este ensayo examina el gesto apropiacionista —en tanto apropiación y reutilización de imágenes preexistentes para componer una película nueva— que anima a los cineastas de cine de metraje encontrado a *descolonizar* las imágenes producidas bajo el peso de convenciones y estereotipos. En este contexto, descolonizar las imágenes se entenderá como el movimiento de trascender una visión del mundo parcial, desvelando lo que ha quedado oculto por un discurso hegemónico. Acudiendo a la arqueología de los medios se probará cómo el cine de metraje encontrado —por el uso de múltiples técnicas, por el usufructo de fuentes mediáticas diversas— hace posible la relectura crítica de imágenes que nos circundan. Con estos presupuestos se comentarán varias películas, para concluir finalmente en el análisis de *Introduction to the End of an Argument: Speaking for oneself... Speaking for others...*, obra realizada por Jayce Salloum y Elia Suleiman en 1990.

Palabras clave: arqueología de los medios, cine de metraje encontrado, deconstrucción, descolonización de los archivos.

Media Archaeology and Found Footage Films: Decolonizing the archives

Abstract: This essay examines the appropriation of moving images—of existing images to create an entirely new film—as a political gesture that encourages found footage filmmakers to decolonize images produced under a certain set of conventions and stereotypes. Therefore, the decolonization of images is understood as cinematic strategy to transcend a certain vision of the world by revealing what has been occluded by hegemonic discourse. As a research methodology, media archeology allows for a critical rereading of the images that surround us. After discussing found footage films that deploy multiple techniques, and different media sources the article ends with an analysis of Jayce Salloum and Elia Suleiman's 1990 *Introduction to the End of an Argument: Speaking for oneself... Speaking for others....*

Key words: Media Archaeology, Found Footage Films, Deconstruction, Decolonizing the Archives.

Arqueologia da mídia e filmes de filmagem encontrado: descolonizando os arquivos

Resumo: Este ensaio examina o gesto apropiacionista —como a apropriação e reutilização de imagens preexistentes para compor um novo filme— que incentiva os cineastas de found footage a descolonizar imagens produzidas sob o peso de convenções e estereótipos. Neste contexto, a descolonização das imagens será entendida como o movimento de transcendência de uma visão parcial do mundo, revelando o que foi ocultado por um discurso hegemónico. Voltando-nos para a arqueologia dos media, será comprovado como o cinema found footage —através da utilização de múltiplas técnicas, através da utilização de diversas fontes mediáticas— torna possível a releitura crítica das imagens que nos rodeiam. Com estes orçamentos, serão discutidos vários filmes, concluindo-se finalmente na análise de *Introduction to the End of an Argument: Speaking for oneself... Speaking for others...*, obra realizada por Jayce Salloum e Elia Suleiman em 1990.

Palabras clave: Arqueologia da Mídia – Filmes de filmagem encontrado – Desconstrução – Descolonização de arquivos

Fecha de recepción: 30/05/2024

Fecha de aceptación: 03/09/2024

Después de un siglo de crear las bases para una memoria audiovisual, una nueva práctica de inmediatez nemotécnica está a punto de surgir. Se trata del reciclado y la revaloración del archivo mediático (o lo que podría considerarse como una memoria archivística de carácter económico)

—Harun Farocki y Wolfgang Ernst, 2004, p. 264.

El interés por repensar el archivo mediático es catalizador de un considerable número de prácticas artísticas que se anudan a la tradición del cine de metraje encontrado. Y aunque no sigue una sola línea de desarrollo, a este cine que recicla y revaloriza el archivo mediático lo definió de forma proverbial Adrian Brunel hace cien años. Lo denominaba *cinematografía ultra-barata* o estrategia aprovechadora de imágenes con las que contestar a un cine dominante en su época. Partiendo de la película de Brunel *Crossing the Great Sagrada* (1924), y ya de paso celebrando su centenario, en este ensayo se llevará a cabo un examen del gesto apropiacionista que anima a los cineastas y artistas visuales a *descolonizar* las imágenes producidas bajo el peso de convenciones y

estereotipos. Para verificar este aspecto se discutirá la película *Introduction to the End of an Argument: Speaking for oneself... Speaking for others...*, realizada por Jayce Salloum y Elia Suleiman en 1990. Pero cabe añadir una observación más. En este contexto, descolonizar las imágenes se entenderá como el movimiento de trascender una visión del mundo parcial, mientras que trascender se verá como sinónimo de formas alternativas de hacer cine, de recordar, de desvelar lo que ha quedado oculto por un *logos* o un sentido central. Es así como acudiendo a la arqueología de los medios, se argumentará cómo en el cine de metraje encontrado —por el uso de múltiples técnicas y tecnologías, por el usufructo de fuentes mediáticas diversas, por fundarse en una economía de medios— se hace fuerte y fecunda la relectura crítica de imágenes que nos circundan.

Cine de metraje encontrado y arqueología de los medios: Objetivos en común

En el ensayo “Media Archaeology as Symptom” (2016), Thomas Elsaesser pone de manifiesto el interés académico que ha experimentado la arqueología de los medios en las últimas décadas. Para demostrarlo menciona entre otros los libros *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means* (Siegfried Zielinski, 2006), *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications* (Erkki Huhtamo y Jussi Parikka, 2011) y *What is Media Archaeology?* (Parikka, 2012)¹. Elsaesser nos dispensa una bibliografía extensa con opiniones dispares sobre esta materia de investigación, y por este motivo recuerda que a la arqueología de los medios se le critica por no ofrecer una metodología definida. *A priori*, Elsaesser juzga como buena la coartada de Erkki Huhtamo y Jussi Parikka cuando justifican que es en la ausencia de unidad donde reside la validez de la arqueología de los medios como método “heterogéneo y diverso [...] deconstructivo y no-

¹ Traducción aproximada al castellano de cada uno de estos títulos: *El tiempo profundo de los medios de comunicación: Hacia una arqueología de oír y de ver a través de los medios tecnológicos* (Zielinski, 2006); *Arqueología de los medios: Enfoques, usos y consecuencias* (Huhtamo y Parikka, 2011); *¿Qué es la arqueología de los medios?* (Parikka, 2012).

normativo [...] subversivo y desafiante” (Elsaesser, 2016: 182). Pero todo esto a Elsaesser le parece vago, “pretencioso” es el término que utiliza (2016: 182). Elsaesser sin embargo prefiere ver la arqueología de los medios como *síntoma* antes que como un método para cuyo diagnóstico identifica tres fenómenos distinguibles: “el redescubrimiento del cine de los orígenes en tanto cultura visual compleja, con sus tradiciones, sus reglas y su lógica interna”; el problema que plantea la irrupción de los medios digitales en todos los ámbitos de la vida; y por último, la entrada en los museos y galerías de un arte basado en imágenes en movimiento (2016: 183-184).

También de entrada, en el mismo texto Elsaesser señala cómo el cine de metraje encontrado, el cine-ensayo y otros modos de reciclaje audiovisual se asisten del cine de los orígenes para obtener imágenes con las que pensar las posibilidades expresivas del medio. No nombra ninguno, pero pueden citarse ejemplos: *Tom, Tom, the Piper's Son* (Ken Jacobs, 1969), obra que invita a descubrir de modo distinto el lenguaje del cine transformando las imágenes de la película homónima dirigida por Billy Bitzer en 1905; *Eureka* (Ernie Gehr, 1974), pieza en la que se re-fotografía el primer travelling de la historia del cine (la filmación desde un tranvía recorriendo Market Street en la ciudad de San Francisco, en 1903); *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* (Thom Andersen, 1975), película que sopesa los logros de los primeros dispositivos cinematográficos, en concreto los estudios del movimiento desarrollados por el fotógrafo Eadweard J. Muggeridge. Si se escogen estas tres obras es por buenas razones. Primero, aunque no se trate de películas recientes, corroboran la práctica de un cine de metraje encontrado que se retrotrae a los orígenes del medio para entender un lenguaje en ciernes. Pero es que además con estas obras se recalca otra cosa que plantea Elsaesser: la esperanza de conocer, a través de la arqueología de los medios, “diferentes genealogías del cine” (2016: 188). Luego, unido a la idea del síntoma está este otro convencimiento: que para la arqueología de los medios que proyecta Elsaesser —para reescribirla— el cine de metraje encontrado se alza como práctica crucial. Y lo es, por dar

valor nuevo a todo tipo de imágenes procedentes de películas institucionales, de películas de propaganda política, de películas domésticas, de películas publicitarias y comerciales, noticieros, películas pedagógicas, científicas... Todos esos documentos filmicos conforman un gran archivo mediático, un *cine útil* con el que comprender el medio cinematográfico²: imágenes de un patrimonio que hace suyo el cineasta de metraje encontrado para poner imágenes a su relato.

Puede desde luego pensarse el cine de metraje encontrado como una actividad que concede una nueva vida a las imágenes de películas olvidadas o en lamentable estado de conservación. Tómese en cuenta la película de Bitzer, condenada al ostracismo por los libros de historia de cine hasta la intervención de Jacobs. O también, por ejemplo, las bobinas utilizadas por Gehr para concebir *Eureka*, recuperadas (del abandono) de un lote de películas de actualidades en 16mm. Considérese igualmente el grueso de la obra del cineasta Bill Morrison, conocido por trabajar con metrajes deteriorados por una mala conservación.

Todos estos artistas visuales y cineastas han contribuido sin duda al redoble de esfuerzos por la preservación institucionalizada de películas. Pero lo más significativo es que han contribuido a formar la idea fundante de que el cine de metraje encontrado propende a la formulación de un contra-discurso cuando recupera y pone en valor imágenes que por alguna razón quedaron premeditadamente silenciadas. Un ejemplo que descolla de estas intenciones es *Perfect Film*, también realizada por Jacobs, en 1986. En esta pieza, descartes de un noticiero de 1965 son mostrados sin editar. Pero no son descartes cualquiera. Son reacciones al asesinato de Malcolm X filmados en la calle: testigos oculares entrevistados, declaraciones de un jefe de policía, imágenes de una crónica *post mortem* tirada a la basura. Todos esos planos

² Sobre la noción *cine útil* o *useful cinema*, sobre la importancia de considerar el cine más allá de las películas comerciales y de la industria del entretenimiento, consultar: *Useful Cinema*, Charles R. Acland y Haidee Wasson (eds.), Duke University Press, 2011.

fueron desestimados por la televisión. ¿Por qué motivo se silenciaron? Si se ignoraron a propósito es porque aquellas imágenes se consideraron inapropiadas para enmascarar un sistema de represión racial decidido a seguir siéndolo.

En este punto puede llegarse a una temprana conclusión: que un cine que recicla imágenes para reescribirlas es también un cine deconstructivo si consigue acceder a lo inadvertido o eclipsado por unas condiciones de significación preponderantes merced a las cuales se han originado y se han recibido unos significados dominantes para la construcción de una realidad. Sentado esto, ¿es posible que Elsaesser no acierte a matizar por completo el carácter “heterogéneo y diverso, deconstructivo y no-normativo, subversivo y desafiante” que ostenta una arqueología de los medios según Huhtamo y Parikka? (2016: 182). En este ensayo se demostrará por qué estos adjetivos pueden dar una definición acertada de la nueva arqueología de los medios que propugna Elsaesser, una arqueología en la que ganan protagonismo materiales infravalorados, lanzados fuera de la categoría del cine comercial narrativo:

[...] el cine tiene muchas historias, no todas pertenecen a las películas, por lo que me gustaría llamar la atención entre otras cuestiones hacia la revaluación de los archivos fílmicos no canónicos [...] Estos, a su vez, probarían ser una verdadera mina de oro para artistas que trabajan en video y en instalaciones videográficas, dando lugar de este modo a diferentes géneros del cine de ‘metraje encontrado’, al cine ensayo y otras formas de reciclaje, reconversión y apropiación del patrimonio fílmico [...] (Elsaesser, 2016: 186).

El cine de metraje encontrado se arrostra en su hacer profuso de formas y temas las iniciativas que se le suponen a la arqueología los medios y que se conjuran en el cometido de: “explorar los caminos secretos de la historia” (Zielinski, 1996). Si de resultas esto es congruente con “*hacer* arqueología de los medios en lugar de utilizarla como herramienta conceptual” (Elsaesser, 2016: 183), es porque, en efecto, una arqueología del cine se demuestra

haciendo, trabajando los archivos olvidados, los archivos excluidos y los ignorados. La nueva genealogía de los medios, así como el cine de metraje encontrado, por la manera en que están concebidos pueden refutar el canon de una historia que ha dejado aparte imágenes cuya re-evaluación sirve para comprender los orígenes y la evolución de distintos medios de comunicación, cómo influyen estos en la creación de las identidades individuales y colectivas, y cómo se da forma con ellos a una representación vejatoria en sociedades divididas por el racismo, por nociones de clase, de género, de sexualidad³. Las imágenes desdeñadas importan, para comprender todo eso y mucho más. Importan para todo aquel que busque transmitir su “descontento con las narrativas *canonizadas* de la cultura de los medios y de la historia” (Huhtamo y Parikka, 2011: 2-3).

También en el mismo ensayo, Elsaesser echa mano de Walter Benjamin, Michel Foucault, Jean Baudrillard y Jacques Derrida. Estos autores son a menudo referidos en la arqueología de los medios y en el estudio del cine de metraje encontrado, y pueden destacarse trazos de su influencia valiosos para la presente investigación: de Benjamin, la recolección de piezas de una cultura supuestamente secundaria a modo de imágenes alegóricas para especular una historia alternativa, y con ese método inspirado en el collage vanguardista, explicar la índole citacional del cine de metraje encontrado (Russell, 2018); de Foucault, la crítica a la omisión o distorsión en la representación de ciertas realidades sociales por parte de los medios de comunicación (Arthur, 1997); de Baudrillard, la urgencia por liberar a las imágenes de su contexto de formación ideológico (Elsaesser, 2004); de Derrida, la deconstrucción o el

³ Algunos ejemplos para apuntalar esta afirmación: de un cine de metraje encontrado que cuestiona una representación fundada en prejuicios raciales: *Perfect Film*, de Ken Jacobs, comentada en este texto; de un cine de metraje encontrado que revisa una representación fundada en prejuicios de clase: *Returning to Reims*, donde Jean-Gabriel Périot reflexiona sobre la clase obrera francesa a través del montaje de noticieros televisivos; de un cine de metraje encontrado que rechaza una representación contaminada por prejuicios de género y sexualidad, *History Lessons*, en la que Barbara Hammer yuxtapone fragmentos de películas pornográficas, de noticieros y reportajes televisivos, de películas amateur, de películas científicas y educacionales para, con todo este ajuar visual, dar un retrato distinto de la heterosexualidad femenina.

desmantelamiento crítico de estructuras de significación dominantes, es decir: deconstrucción como rescritura que trabaja y opera desde dentro para extraer nuevos significados de un texto⁴. Se observará que todas estas características son extensibles a los objetivos que exponen Zielinski, Huhtamo y Parikka para una nueva arqueología de los medios y de las artes.

Sin embargo, esto que lleva a cabo el cine de metraje encontrado —separar las imágenes de su sentido inicial—, es algo más que una mera recontextualización. Para sacarlas de su reposo hay que comprenderlas en los entornos de producción, en los procesos de recepción. Para cuestionarlas hay que re-significarlas; parece claro. Es con la interrupción de una causalidad histórica, con el cuestionamiento de ideas incompatibles con una ética de la dignidad y la justicia social, como se proponen alternativas. El cine de metraje encontrado que se adhiere a estas disposiciones, para re-significar las imágenes del pasado tiene que trabajarlas desde el interior, ir directo a la episteme de la imagen. De esta suerte *se les lee de cerca*, se les *descoloniza*: se les arranca de unas condiciones de significación, de una ideología fija. Ahí encajaría, en la expropiación de los archivos mediáticos, *en su descolonización*, una variantología que nos revela “situaciones o momentos de diferencia, resistencia y experimentación que ayuden a imaginar las cosas de manera distinta” (Parikka, 2019).

A fin de ilustrar esto puede hablarse de las películas de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi. Recuérdese por ejemplo su reflexión sobre los viajes registrados por el camarógrafo Luca Comerio durante la expansión colonialista de Mussolini en el norte de África. Tras adquirir estas bobinas desconocidas para las filmotecas y los museos, descubrieron que aquellas imágenes podían tener una segunda vida siendo empleadas para crear nuevas películas. Para

⁴ Imprescindible citar aquí a Derrida: “Los movimientos de deconstrucción no afectan a las estructuras desde afuera. Sólo son posibles y eficaces y pueden adecuar sus golpes habitando estas estructuras. Habitándolas de una determinada manera [...] obrando necesariamente desde el interior, extrayendo de la antigua estructura todos los recursos estratégicos y económicos de la subversión” (Derrida, 1970: 32).

ello, Gianikian y Ricci Lucchi diseñaron su propio dispositivo cinematográfico: la *cámara analítica*, instrumento que les ha permitido *descolonizar* las filmaciones de Comerio mirándolas en los detalles mínimos. Cortar, re-encuadrar, ralentizar, colorear, escalar, congelar, volver a montar: grados de resignificación para llevar la imagen a otro paradero del pensamiento dándole sentido nuevo. En el manifiesto “Nuestra Cámara Analítica” se da la nota central de este trabajo arqueológico: “Nunca hubiéramos podido realizar *Da/ Polo all'Equatore* [*Del polo al ecuador*, 1987] sin tener antes una posesión física y mental del material, material que por años fue recolectado para construir nuestro ‘archivo de archivos’, estrechamente relacionado con nuestro trabajo sobre el cine como forma de arte” (Gianikian y Ricci Lucchi, 2017: 9).

La de Gianikian y Ricci Lucchi es una praxis cinematográfica en línea con lo que propone Elsaesser. Pero también con lo que dice Foucault en *La arqueología del saber*, esto es, con la lectura de un arqueólogo de los medios que lee: “Por debajo de las grandes continuidades del pensamiento, por debajo de las manifestaciones masivas y homogéneas de un espíritu o una mentalidad colectivas” (Foucault, 2002: 5). Con su re-visión del archivo Gianikian y Ricci Lucchi abren al presente los archivos de la era colonial, los sacan a la luz para lamentar los procesos de subyugación entre culturas distantes. Examínese por ejemplo la película *Diario Africano* de 1994, elaborada con fragmentos de películas de viajes, concretamente películas anónimas filmadas en los años veinte durante la colonización italiana de Somalia, Abisinia y Eritrea.

Una escena de *Diario Africano* epitomiza los prejuicios del viajero occidental sobre los nativos, retratados frontalmente, mostrados, exhibidos como objeto exótico: una joven desnuda posa ante la cámara en *Diario Africano*. El montaje de Gianikian y Ricci Lucchi se detiene en el instante ralentizando su duración, coloreando la imagen e incorporándole una pista musical, decisiones que permiten en su conjunto apreciar con otros ojos y con otra sensibilidad los gestos espontáneos de la joven que se confía al colonizador. Esta operación,

en síntesis, acorta la distancia a los rasgos individuales del sujeto retratado puesto que transforma las formas de relacionarnos con el otro.

En esta misma interrogación del pasado abundan los ejemplos: *Facing Forward* de Fiona Tan, realizada en 1999 a partir de películas etnográficas rodadas a comienzos del XX; *Moeder Dao, de schildpadgelijkende* de Vincent Monnikendam (1995), confeccionada con lo rodado por los misioneros en la ocupación holandesa en las Indias Orientales; *Déjà vu* (1999), obra de Lisl Ponger donde entran en diálogo fragmentos de distintas películas familiares para denunciar el colonialismo y los movimientos turísticos contemporáneos. Está a la vista y parece evidente que la colonización inspira numerosos envites en el cine de apropiación en obras que cuestionan el voyerismo que rezuma del imperialismo, polemizando con el pasado, acercándonos al otro, religándonos al mundo.

La obra de Gianikian y Ricci Lucchi, de Monnikendam, Tan y Ponger también puede verse como el síntoma de otro paradigma que estaría en franca analogía con la percepción de la historia, de la vida y de la memoria que propone Emmanuel Alloa en el libro *Looking Through Images* (2021)⁵. Sobre qué suscitan las imágenes, sobre qué esconden las imágenes, de dónde vienen y a qué dirección apuntan, sobre sus alrededores se debate en el libro de Alloa. Por ello puede decirse que las imágenes del pasado, *reformuladas* y *rehabilitadas* por estos artistas y cineastas: “presentan una visión a cosas a las que de otro modo no hubiéramos podido acceder y que pasamos por alto” (Alloa, 2021: 3). Y concluye Alloa con el siguiente argumento: “El poder de la apariencia que despliegan las imágenes nos lleva a repensar las relaciones entre significado y fenomenología, sobre los medios tecnológicos y las sedes de poder” (2021, 296). Efectivamente, esto es así porque una imagen se ajusta a un sistema de representaciones en función de generalizaciones, clichés y

⁵ Significativa para ilustrar sus tesis es la obra del artista sudafricano William Kentridge. Alloa menciona sus instalaciones y películas como obras en las que imágenes de diferente naturaleza confluyen en discursos que meditan sobre el *apartheid*.

fenotipos (la reducción del ser a su apariencia), pues es con arreglo a unas condiciones de significación específicas como la imagen se percibe dentro de un contexto, y a continuación se ilustrará con más ahínco cómo cambia el ámbito de percepción con la apropiación e intervención de imágenes mediáticas.

Crossing the Great Sagrada: Unos inicios

Hay una película de Brunel de apenas diez minutos de duración que es representativa de una manera de hacer cine: *Crossing the Great Sagrada*. Pero apenas pueden encontrarse referencias o análisis detallados de la misma en los libros de historia del cine. En el ensayo “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, Bill Nichols la trae a colación junto a *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933). Para Nichols se trata de ejemplos de películas surrealistas/dadaístas que se burlan del conocimiento serio (no carente de carga ideológica) que pretenden los *travelogues* o reportajes sobre viajes a lugares exóticos (2001: 588). Y puesto que en 2024 la película del director británico cumple cien años, en las efemérides deben aclararse algunas apreciaciones.

Los *travelogues* o *travel films* —en este particular, las imágenes que Angus Buchanan filma durante su expedición africana entre 1922 y 1923— son el blanco de la crítica de Brunel, aunque hay que matizar adónde va dirigida. Para narrar el viaje de Londres a Papúa Nueva Guinea financiado por el magnate Lord Pford, Brunel desmonta la película de Buchanan *Crossing the Great Sahara*, también estrenada en 1924. De esa fuente coetánea se extrae un metraje que se combina con nuevo material filmado por Brunel al que se incorporan una serie de intertítulos explicativos. En esta nueva ficción, Pford se presenta soberbio en su postura de prohombre. Los exploradores, mirando al frente, con aire de intrépidos marinos, exultantes, caracterizados hasta rayar el ridículo.

El segundo bloque de *Crossing the Great Sagrada* incluye imágenes de archivo: un espacio selvático, los indígenas haciendo de portadores cruzando un río navegable. En esas escenas se capta cierta verosimilitud, un espacio documentado por la cámara del viajero. Este retrato de lo real, al confrontarse con las imágenes que les preceden (la exagerada actuación de los actores caracterizados de exploradores) posibilita una continuidad de las secuencias que tiene como resultado el trastoque carnavalesco de las películas de viajes que Brunel pretende satirizar. Pero no es necesario desmenuzar uno a uno todos los planos para afirmar que Brunel solo busca disminuir la gravedad y falsa autenticidad de los *travel films*, género de éxito en el Reino Unido de los años veinte. Desde la distancia crítica que concede el tiempo, quedan también al desnudo los clichés de una época: el progreso y la superioridad intelectual de occidente ante el subdesarrollo de los pueblos colonizados. Pero sería ingenuo deducir que Brunel parte de esa reflexión consciente y profunda. ¿Es entonces tan decisiva *Crossing the Great Sagrada*? Lo es, pero por otras razones.

En el marco del festival de cine y video VIPER, en 1991, se celebra en Lucerna una doble jornada dedicada al cine experimental y el cine de metraje encontrado. Entre las películas programadas destaca una película, *Crossing the Great Sagrada*. La elección avalaba el arranque de toda la muestra, le sustentaba de causa porque verdaderamente es una obra que prefigura las cualidades primiciales del cine de metraje encontrado, cualidades que precisamente le asignaba Yann Beauvais como “pastiche ingenioso [que] desplaza las atribuciones de los planos cambiando su estatuto” (1992: 64). El criterio de fondo para esta descripción es naturalmente el desvío de los significados de una cantidad importante de imágenes de archivo utilizadas por Brunel. *Crossing the Great Sagrada* es para Beauvais contenedora inequívoca de un germen tergiversador que halla resonancia en Bruce Conner, en Raphael Montañez Ortiz, en Ken Jacobs, en Arthur Lipsett y muchos otros que comienzan a trabajar desde finales de los cincuenta y principios de los sesenta

en la reapropiación de imágenes mediáticas. La película de Brunel es, de hecho, el primer ejemplo que pone Brenez para comentar el uso crítico de imágenes de archivo en el cine de metraje encontrado (2002: 53).

En la arqueología de los medios como forma comprensiva de aproximarse a la historia del cine desde todas sus vertientes no puede pasar inadvertido el trabajo pionero de Brunel. Pero la *descolonización* de las imágenes mediáticas tiene otras connotaciones, asoma de otras intenciones y está comprometida con unos principios que arraigan en el cine de metraje encontrado en tanto práctica emancipadora. No sorprende descubrir estos empeños en la obra fílmica y videográfica del artista de padres puertorriqueños Montañez Ortiz, en los remontajes de noticieros del cubano Santiago Álvarez en la década de los sesenta, o recientemente, en los trabajos de los mexicanos Colectivo Los Ingrávidos. Les toca de cerca el colonialismo y sus desmanes como les toca de cerca a Elia Suleiman y a Jayce Salloum, razón por la cual se ha elegido una de sus películas para examinarla dentro de un conflicto político de difícil solución.

Introduction to the End of an Argument: Hablando por uno mismo, hablando por los demás

En 1990, el cineasta y actor de origen palestino Elia Suleiman y el artista canadiense de raíces libanesas Jayce Salloum componen *Introduction to the End of an Argument: Speaking for oneself... Speaking for others...* Se trata de un trabajo concebido a la manera de collage que reúne grabaciones en video capturadas en la Franja de Gaza y Cisjordania en sociedad con fragmentos de noticieros y de películas producidas en Europa, Israel y por la industria de Hollywood. El recurso a un montaje que contrasta fuentes mediáticas heterogéneas tiene como fin esencial la *deconstrucción* —así describen Suleiman y Salloum el objeto de su película— de las representaciones que construye occidente acerca del pueblo palestino, y por extensión de la cultura

árabe en Oriente Medio. ¿Pero en qué consiste ese montaje? ¿Qué tipo de archivos mediáticos ensambla?

Introduction to the End of an Argument abre sus imágenes con el plano general de un barrio residencial rodeado de abundante vegetación. Es una toma larga, acompañada de una tímida melodía y una canción cantada a capela por una voz femenina que por instantes olvida la letra retrotrayéndose a un recuerdo lejano. Prólogo feliz pero breve. Tras un fundido a blanco puede verse la instantánea fugaz de una calle. Se pierde la señal. Imposible ver nada. La pantalla se invade de un ruido analógico que amenaza la visibilidad del mundo representado: imágenes corruptas, dañadas por la manipulación deliberadamente fallida del instrumento de registro videográfico. En cualquier caso, imágenes premonitorias de un pueblo degradado en su condición de libertad, y rápido se comprende esta idea cuando se escucha la transmisión de una voz que reivindica la creación de un Estado independiente para Palestina. En suma, no han pasado ni cuatro minutos pero la forma ha trasladado el sentido recto de lo que se quiere decir.

Al momento, aparece impreso el título de la película. Inmediatamente después, el león de Metro Goldwyn-Mayer ruge en la entradilla ante lo que viene: un conglomerado de noticias seccionadas sobre la primera Intifada de 1987, comunicadores abriendo los espacios informativos, bombardeos, incursiones del ejército israelí en suelo palestino, noticieros cinematográficos producidos en 1947 por Movietone's News con el título "Refugee Emigrants Reach Palestine", imágenes que relatan la llegada del pueblo de Israel a la Tierra Prometida, imágenes que cuentan el desplazamiento forzoso de las gentes que allí vivían, los discursos de Yasser Arafat en las Naciones Unidas, los asientos vacíos de los embajadores de Israel, quema de banderas, entrevistas, escenas de *Lawrence de Arabia*, Chuck Norris aniquilando al enemigo árabe, Indiana Jones agredido por el enemigo árabe, árabes protagonizando secuestros y atentados, árabes desalmados dibujados por Walt Disney, árabes esnifando, árabes

suicidas, concubinas árabes tentando a Elvis Presley y, de nuevo, a la carga más fragmentos de telediarios, más entrevistas cotejando diferentes versiones de los eventos, Kissinger, Netanyahu... la historia removida en un formidable trabajo de arqueología, de una arqueología de los medios que Suleiman y Salloum emprenden para contar un conflicto que al día de hoy parece irresoluble para lo cual retroceden a las causas primeras. En esta dirección, Suleiman manifiesta la creencia de que la ocupación se ha ido forjando de muchas maneras, en la geografía y en el alma de los que viven allí⁶.

Podía ya comprobarse en *Crossing the Great Sagrada*, en el imaginario amañado que procede de los travelogues de los años veinte, a saber: que entre oriente y occidente existe un muro insalvable levantado por la incomprensión al otro que se traduce en representaciones prejuiciosas afeadas por estereotipos y tópicos raciales que son la base de toda discriminación. Cien años después de la película de Brunel persiste el problema. Suleiman y Salloum denuncian la imagen arbitraria e interesada fabricada por los medios corporativos, a veces sofisticada, otras no tanto, como se distingue en las escenas de Hollywood utilizadas en *Introduction to the End of an Argument*. ¿Sobre esta incomprensión, qué decía al respecto Edward Said en *Orientalismo*?

En el cine y en la televisión, el árabe se asocia con la lascivia o con una deshonestidad sanguinaria. Aparece como un degenerado hipersexual, bastante capaz, es cierto, de tramar intrigas tortuosas, pero esencialmente sádico, traidor y vil. Comerciante de esclavos, camellero, traficante, canalla subido de tono: estos son algunos de los papeles tradicionales que los árabes desempeñan en el cine (Said, 2003: 379).

Hay que darle crédito a Said, para quien, por tradición, los estudios orientales son la quintaesencia de lo que significa idear un modelo reducido de Oriente como antítesis de la civilización occidental. Este modelo que emplaza Europa

⁶ Elia Suleiman en "A different kind of occupation": an interview with Elia Suleiman", *The Electronic Intifada*, Febrero 2010.

frente a los continentes asiático y africano como “fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contrincante cultural y una de sus imágenes más profundas y repetidas de Lo Otro” (2003: 19-20), se forma para Said a partir de una realidad estereotipada y escindida de objetividad, y puesto que esa representación está distorsionada, *Orientalismo* trata de desbancar una visión dislocada de la verdad: “El orientalismo se fundamenta en la exterioridad [...] El producto principal de esta exterioridad es, por supuesto, la representación [...] Mi análisis del texto orientalista, por tanto, hace hincapié en la evidencia —que de ningún modo es invisible— de que estas representaciones son *representaciones*, y no retratos ‘naturales’ de Oriente” (2003: 44-45).

Pero la película de Suleiman y Salloum, ¿logra de verdad descolonizar los archivos de una política de representación dominante? A tenor de los argumentos expuestos puede afirmarse que sí, lo que fuerza a creer que este trabajo de arqueología de los medios revela situaciones de diferencia, resistencia y experimentación que ayudan a ver las cosas de manera distinta, en parte porque *Introduction to the End of an Argument* propone una reflexión que puede extenderse a otros traumas postcoloniales todavía no resueltos. El juego dialéctico que pone en funcionamiento el montaje de Suleiman y Salloum reinstala en otro cuadro de interpretaciones las imágenes producidas bajo convenciones y estereotipos: imágenes al servicio de grupos de poder económico y de políticas imperialistas, representaciones que esconden condiciones de significación. Con aquello que encuentran detrás de esas representaciones subvierten las narrativas confiscadas por los medios, y, en consecuencia, el hallazgo de otras realidades sacude la conciencia. ¿No debería de ser así?

Conclusión

Se halla en la arqueología de los medios, en el cine de Suleiman y Salloum y en el de tantos otros un movimiento de revisión crítica que favorece lecturas diferentes. Sin embargo es en la apropiación como principio y en la deriva

como objetivo, sin desestimar fuentes, sin escamotear la posibilidad de reutilizar todo tipo de imágenes sea cual fuere su soporte lo que concede a este cine de metraje encontrado el potencial para construir discursos de convivencia para el futuro. Lógico es pensar, después de ver *Introduction to the End of an Argument*, que una convivencia pacífica no puede estar cimentada ni en la supresión de la identidad de un pueblo ni en el colonialismo como forma de asentamiento. Propuestas semejantes a estas, en las que se somete a juicio la realidad impostada, caminan derechas al origen de los procesos históricos, y es en estas formas que interrogan y hacen pensar donde se ensayan nuevas perspectivas, conocimiento nuevo a fin de cuentas. Si esto es así, queda destapado el entramado ideológico en el tiempo y en el espacio, en sus estructuras profundas, y queda el relato de la historia central trascendida. Eso mismo buscaba Benjamin removiendo el archivo con el aprovechamiento de citas a modo de imágenes alegóricas: construir una historia no-lineal, una variante o variantología de la historia oficial.

Además, del cine de metraje encontrado lo más importante es que cualquiera, desde cualquier punto del globo puede ser capaz de componer una película con fragmentos de otras películas para analizar, conectar o contraponer distintos puntos de vista para expresar y compartir sus opiniones y su relación con el mundo. Desde su casa incluso puede disponer de imágenes rodadas por otros (descargadas de internet, extraídas de cintas de video analógico, de DVDs y de Blu-rays) para realizar películas sin grandes presupuestos. Suleiman y Salloum no necesitan de más medios ni tampoco esperan obtener rédito económico por esta obra que puede visualizarse en línea accediendo al canal que el propio Salloum posee en la plataforma Vimeo. He aquí por tanto, en este trabajo de arqueología de los medios, una forma de hacer cine al alcance de todos por entero democratizada. No es una casualidad, y sobran los ejemplos, que cineastas como Kamal Aljafari (*Recollection*, 2015; *Paradiso*, XXXI, 108, 2022), Mohanad Yaqubi (*Revolution until Victory*, 2016; *Restoring Solidarity*, 2022) o Basma Alsharif (*O'Persecuted*, 2014), todos de origen

palestino, se apropien del archivo mediático para contar historias *a la contra*. Algunas, de rabiosa actualidad, por cierto.

Bibliografía

- Acland, Charles R. y Wasson, Haidee (eds.) (2011). *Useful Cinema*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Alloa, Emmanuel (2021). *Looking Through Images: A Phenomenology of Visual Media*. New York: Columbia University Press.
- Arthur, Paul (1997). "On the Virtues and Limitations of Collage (Transformations in Film as Reality, Part 6)" en *Documentary Box*, número 11: 1-7. Disponible en: <https://www.yidff.jp/docbox/11/box11-1-e.html> (Acceso en: 12 de mayo de 2024).
- Beauvais, Yann (1993). "Re-natos Descartes" en *Desmontaje: Film, Video/Apropiación, Reciclaje*, Eugèni Bonet (editor), 63-80. Valencia: IVAM.
- Brenez, Nicole (2002). "Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental" en *Cinémas*, volume 13, número. 1-2: 49-67.
- Derrida, Jacques (1970). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Elsaesser, Thomas (2016). "Media Archaeology as Symptom" en *New Review of Film and Television Studies*, volumen 14, número 2: 181-215.
- _____(2004). "Political Filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for Example" en Thomas Elsaesser (editor), *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*, 133-152. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Farocki, Harun y Ernst, Wolfgang (2004). "Towards an Archive for Visual Concepts" en Thomas Elsaesser (ed.), *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*, Thomas Elsaesser, 261-286. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Huhtamo, Erkki y Parikka, Jussi (eds.) (2011). *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Hadar, Saiber (2010). "A different kind of occupation": an interview with Elia Suleiman, *The Electronic Intifada*, Febrero 2010. Disponible en: <https://electronicintifada.net/content/different-kind-occupation-interview-elias-suleiman/8654> (Acceso en: 4 de mayo de 2024).
- Parikka, Jussi (2019). "How to practice variantology of media?". Disponible en: <https://jussiparikka.net/2019/12/17/how-does-one-practice-variantology-of-media/> (Acceso en: 8 de mayo de 2024).
- Foucault, Michel (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gianikian, Yervant y Ricci Lucchi, Angela (2017). "Our Analytical Camera" en *Found Footage Magazine*, número. 3: 8-11.
- Nichols, Bill (2001). "Documentary Film and the Modernist Avant-Garde" en *Critical Inquiry*, vol. 27, número 4: 580-610.

Russell, Catherine (2018). *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham, NC: Duke University Press.

Said, Edward (2003). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.

Zielinski, Siegfried (1996). "Media Archaeology" en *CTheory*. Disponible en: <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14321/5097> (Acceso en: 9 de mayo de 2024).

_____(2006). *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press.

* César Ustarroz es Profesor Asociado de Historia en la Universidad Isabel I de Castilla, Doctorado en Historia del Arte por la UNED en Madrid y Licenciado en Historia por la Universidad de Zaragoza. Es autor de numerosos artículos, entrevistas y ensayos aparecidos en publicaciones tales como *Real Time Magazine* (Australia), *Film i Historia* (Universidad de Barcelona), *L'Atalante* (Universidad de Valencia), *Revista Icónica* (Cinemateca Nacional de México), *Revista Comunicación* (Universidad de Sevilla) y *Escritura e Imagen* (Universidad Complutense). En 2022 editó la antología de películas y ensayos de cine de metraje encontrado con el título *Found Footage & Collage Films: Selected Works*. Desde 2014 edita y dirige la revista impresa de estudios fílmicos *Found Footage Magazine*. E-mail: cesar@foundfootagemagazine.com