

Hugo Alonso.
LA HISTORIA DEL CINE
COMO CAJA DE HERRAMIENTAS

JAVIER PANERA

En un momento en que la tecnología comienza a desdibujar los límites de los derechos de autor, son cada vez más las voces que señalan que el artista contemporáneo tiende a comportarse como un aplicado gestor de información, consagrado a “reprogramar obras ya existentes”, en una estrategia semejante a la del DJ o del productor discográfico. El símil musical no es gratuito y se nos antoja cada vez más imprescindible a la hora de referirnos a creadores audiovisuales (¿o deberíamos decir remixadores?) como Hugo Alonso, que basan una parte significativa de su trabajo en el desmantelamiento de obras del pasado con el fin de decodificarlas y manipular sus elementos para crear una obra nueva.

Las estrategias de análisis y deconstrucción de Hugo Alonso con material fílmico, perteneciente en su totalidad a películas clásicas del género de *terror*, responde a la figura de lo que Bourriaud denomina un “semionauta”, esa especie de “nómada en medio de un paisaje de signos” que entran –como ya anticipó Barthes– “en relaciones mutuas de diálogo, parodia o controversia”. Esta exposición es, en este sentido, un capítulo más dentro de un proyecto en proceso que ha ocupado a este artista los últimos tres años. Los trabajos se inician a partir de apropiaciones de breves fragmentos audiovisuales (un fotograma, un sonido, una secuencia, un detalle del decorado), de películas del género de *terror*, que por su propia condición de clásicos de la historia del cine, generan por sí solos una interminable ola de asociaciones de ideas que se producen tanto dentro como “fuera de campo”.

Señala Gilles Deleuze en su ensayo sobre Platón y el simulacro, que frente a lo que algunos consideran “copias exactas”, que serían aquellas que por su naturaleza de “icono” participan en la vida del original, existe un tipo de mimesis que produce simulacros, imitaciones

imperfectas que, conscientemente o no, incluyen una o varias diferencias en la repetición de la forma primaria. El remake cinematográfico entraría en esta categoría, y algo de lo que dice Deleuze lo encontramos en las diferentes piezas que integran esta muestra. Cada una de estas “no copias” se revela como una especie de versión no heroica del original, como un doble fragmentario, silente, desvitalizado, pero sin embargo poseen por el propio principio de duplicación, unas distancias “fantasmagóricas”, cuya existencia “interioriza una disimilitud” que introduce rasgos de multiplicidad en la producción de sentido.

Los remakes cinematográficos, como apuntaba Walter Benjamin, re-construyen el pasado en función del ahora, en virtud de una ley expresada del siguiente modo: “Irrecuperable es cualquier imagen del pasado que amenaza con desaparecer en cada instante presente que, en ella no se ha sentido como objetivo”. En efecto, a lo largo de las dos últimas décadas, las artes visuales están dejando traslucir una melancólica consciencia de la historia que las precede, o como diría Elizabeth Guffey: “un intento de arrancarle la historia de las manos a los historiadores”. Del mismo modo que Rosalind Krauss hablaba de una “estética del narcisismo” a propósito del videoarte de los años 70, la proliferación actual de remakes cinematográficos desemboca en lo que artistas como Mark Lewis definen como “Cinema in Parts” (cine hecho pedazos). Esta fórmula, como en el caso que nos ocupa, se aplica a esas películas que al presentarse por partes –que se aíslan, recontextualizan y remontan– hacen estallar la lógica narrativa permitiendo al espectador cuestionar las interpretaciones hegemónicas y acceder a nuevos significados.

Cada una de las obras de este proyecto, tanto si se trata de imágenes en movimiento presentadas en bucle como si son pinturas o dibujos –¿remakes de un solo fotograma?–, atraviesa un territorio semántico que nos resulta familiar, pero también desconcertante y fragmentario, pues prescinde de la gramática y la sintaxis propia del material original.

Decía Godard, ya en la década de los 90 del pasado siglo XX, que «hoy en día, ya no es necesario hacer películas en el sentido de rodar imágenes para construir un largometraje, sino simplemente repetir y parar –montar en definitiva– material fílmico para “dar algo a ver”». Agamben concluye en el mismo sentido: “el cine a partir de ahora sólo se hará sobre la base de imágenes del propio cine, sobre la detención de imágenes y la repetición del propio cine...”. Deconstruir el cine y llevarlo a la sala de exposiciones como hace en este caso Hugo Alonso es redefinir la condición fílmica en el espacio, porque los cuadros de Alonso –por más que técnicamente sean impecables– no son un simple ejercicio de estilo, sino que dependen de un enfoque quasi-estructural de la película que se reutiliza, retoma, reproduce, re y de-construye en el espacio como arquitectura visual, aunque no se trata, como sucedía en el cine estructural/modernista, de analizar formalmente los componentes. En este caso, los remakes secundan

procedimientos tautológicos que el arte conceptual ha sistematizado y funcionan casi como un sistema de notación.

El trabajo de Hugo Alonso se inserta en estas categorías, orientadas en este caso muy particularmente a explorar las vertientes patológicas del mimetismo. El recorte y reorganización de los planos y secuencias transporta el original hacia un nuevo territorio semántico. La nueva versión provoca un efecto de superestructura, puesto que es imposible ver sus remakes de *Psicosis* o *El Resplandor* sin pensar en el original, con lo que se somete al espectador a una distancia que no sólo es perceptiva, sino psicológica. De hecho tanto las imágenes en movimiento modificadas digitalmente, como las reproducciones pictóricas de habitaciones o paisajes, son capaces de producir una sensación de desasosiego, de sentimiento de malestar ligado a la exacerbación del mimetismo, al vértigo de la identificación y la reproducción.

The bathroom es un ejemplo perfecto de esta situación que lleva a construir un simulacro, una imagen, que aunque se basa en una trama preexistente, posee en sí misma sus propios medios de interrogación del punto de partida (del film original). Esta relación y esta acción interpretativa se pueden localizar igualmente en las demás imágenes que han sido rehechas, arregladas, deconstruidas y transcritas de nuevo –con diferentes grados de verosimilitud–, que son la traducción crítica de una construcción activa de la memoria y la representación, pues del mismo modo que Rosalind Krauss reconocía un “inconsciente óptico”, los paisajes e interiores que conforman estas series forman parte de un “inconsciente cinematográfico” que compartimos y que está alojado en nuestra memoria audiovisual.

La relación entre la realidad cotidiana y la realidad fílmica –que explora aquí Hugo Alonso con la precisión de un cirujano– abre la puerta a una tercera realidad surgida en un plano semántico –y tal vez físico– intermedio: la famosa “Interzona”.