

Y AHORA QUE MALLARMÉ HA MUERTO, TIREMOS LOS
DADOS SOBRE LA NOCIÓN DE CINE. SOBRE LA DIALÉCTICA
ENTRE EL MOVIMIENTO Y LA INMOVILIDAD EN EL MODELO
CINEMATOGRAFICO DE MARCEL BROODTHAERS

AND NOW THAT MALLARMÉ HAS DIED, LET'S THROW THE
DICE ON THE NOTION OF CINEMA. ON THE DIALECTICS
BETWEEN MOVEMENT AND IMMOBILITY IN THE
CINEMATOGRAPHIC MODEL OF MARCEL BROODTHAERS

Esperanza Collado

DOI: <https://doi.org/10.22201/lrc.v1i1.45>

Resumen

Este escrito versa sobre las preocupaciones en torno al problema del movimiento en la obra del artista belga Marcel Broodthaers, y cómo estas le obligan a transformar el cine y la escritura en formas estáticas que invocan el azar y conjugan la nada. Broodthaers se propone arrancar el medio cinematográfico de su propio signo de génesis, pero ¿en qué se convierte el cine si se abstrae del movimiento o de sus modalidades específicas de escritura? Tomando como eje central el célebre poema de Stéphane Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, se proponen algunas claves para entender la complejidad y originalidad del peculiar modelo cinematográfico del artista.

Palabras clave
Marcel Broodthaers
Stéphane Mallarmé
Section Cinéma
Movimiento
Paracinema

Abstract

*This text examines issues related to the notion of movement as approached in the work of Marcel Broodthaers and how these preoccupations produce in the Belgian artist a desire to transform cinema and writing itself into static, immobile forms. Broodthaers sets out to detach the cinematographic medium from its own principle of construction but, what can cinema ultimately become if it is detached from movement or its specific modes of writing? Taking as a focal point the prominent poem by Stéphane Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, this text puts forward some clues to help understand the complexities and originality of the cinematographic model conceived by Broodthaers.*

Keywords
Marcel Broodthaers
Stéphane Mallarmé
Section Cinéma
Movement
Paracinema

Introducción

Este escrito parte de un estudio más amplio, aunque inacabado, acerca de la disyuntiva del movimiento y la inmovilidad en el cine, y de las relaciones entre el libro (o el texto) y la película (o el medio cinematográfico en general). El *problema* de la secuencialidad del movimiento ha obligado a algunos de los artistas y cineastas más radicales a experimentar un profundo deseo de transformar las condiciones de aparición y enunciación del medio fílmico. Y en el proceso, se han producido trabajos muy iluminadores que han sabido explorar lo que estas dos formas de representación, a saber, el lenguaje y el cine, tienen en común, evidenciando con gran ingenio la unión que ambos mantienen con la realidad más íntima del pensamiento. Uno de los casos que más llaman la atención es sin duda el de Marcel Broodthaers, el ex-poeta belga transformado en artista, más conocido tal vez por su obra maestra, el museo ficticio *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968). La propuesta que subyace con este texto es la revisión de la obra de este artista desde los estudios actuales sobre paracinema y cine expandido, los cuales a menudo centran su foco de investigación casi exclusivamente en Estados Unidos y Canadá.

La tesis central del texto que sigue versa, pues, sobre las preocupaciones en torno al movimiento que el expoeta expresa en una serie de obras aquí escogidas. Estas preocupaciones, que derivan de la noción de tiempo propia del pensamiento de Mallarmé y de la circunstancia secuencial de la escritura señalada por Baudelaire, como veremos, tejen en Broodthaers una necesidad de cosificar el cine, de transformarlo en una obra fuera-de-cine que —al invocar el azar y el intervalo, y conjugar la espacialidad y la nada— es a la vez profunda y esencialmente cinematográfica.

El lugar del texto: el texto como lugar

Se enciende el proyector. Vemos al artista sentado frente a una caja de madera, contra el fondo de ladrillo encalado del patio de su *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Tras unos planos de situación, el artista comienza a escribir en un cuaderno. Sin embargo, al cabo de unos segundos, una lluvia repentina y escenificada emborrona y diluye la tinta de las páginas. En una actitud que recuerda a Buster Keaton, el artista sigue escribiendo impasible a pesar de la imposibilidad de fijar la escritura. Una última secuencia muestra la inscripción “Projet pour un texte” sobre la imagen de un primer plano en el que vemos cómo la pluma es depositada sobre el cuaderno. Pantalla negra.

La Pluie (Projet pour un texte) (1969) no será la única obra fílmica de Marcel Broodthaers que invoque el tema del texto ausente o en suspenso. De hecho, llama la atención, al estudiar diversas obras del artista belga, la forma



Marcel Broodthaers, *La Pluie (Projet pour un texte)* (1969).

Película 16mm, blanco y negro, silente, 2 mins., Bruselas. Cortesía de María Gilissen-Broodthaers.

en que recurre al uso de texto para crear una especie de metacomentario sobre el lenguaje. Los títulos e intertítulos aparecen en combinación con planos de frases, textos y palabras. Particularmente en sus películas abundan las escenas en las que se escribe o se lee, así como entrevistas y charlas a las que se ha suprimido el sonido. En lugar de oír esos diálogos o permitir una lectura legible se superponen títulos, subtítulos, textos o acciones (como la lluvia en *La Pluie*) confeccionadas de tal forma que emborronan o imposibilitan la lectura. Todos estos efectos cancelan las funciones normales del lenguaje; usan el texto para crear duda o confusión cuando normalmente se utilizaría para erigir cierta inteligibilidad.¹ Son “alegorías de la ilegibilidad”, y manifiestan, como

1

Véase Rachel Haidu, *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964-1976* (Cambridge/Londres: October Books/MIT Press, 2010), quien desarrolla plenamente estas ideas.

hubiera dicho José Luis Brea, el desvanecimiento del sueño moderno, de toda esperanza en el lenguaje como instrumento que “podría dominar al mundo”; la imposibilidad de que “un dispositivo —a saber, la razón” garantice una correspondencia lenguaje-mundo.²

Ya en los inicios de su tardía carrera como artista plástico, el poeta belga esgrime un gesto radical de renuncia a la poesía con la escultura *Pense-Bête* (1964). La obra operaba a la vez como prohibición y recordatorio, y llevaba a cabo una transformación literal del lenguaje en objeto o del libro en escultura. Consistía en reunir los ejemplares no vendidos de su último libro de poemas para encerrarlos en un molde de yeso. De esta forma, el acceso al texto quedaba vedado so pena de destruir su carácter plástico. La disyuntiva entre la consideración del texto como materia plástica y su lectura había preocupado a Broodthaers, tal vez desde el momento en que René Magritte le regalara en 1947 una copia de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). Como en el poema de Mallarmé, en *Pense-Bête* la obra literaria quedaba suspendida entre sus dos potencias: visible y legible.

Stéphane Mallarmé se convierte así en uno de los referentes más importantes de Broodthaers. Su idea del libro por venir —retomada luego por Maurice Blanchot y por Jacques Derrida—, anunciaba el futuro de una escritura (y de su cómplice ejercicio, la lectura) que no se limitara al curso impuesto por las líneas de texto ni al vaivén repetitivo que la acción de escribir implica. El Libro con mayúsculas, aquel proyecto que tanto tiempo ocupó a Mallarmé y que dejó sin concluir, quedando por tanto y permanentemente aquella última obra —el libro futuro, *Le Livre à venir*— en proyecto, presenta ya un dilema en su formalización al querer existir en diversos medios.³ A pesar de ello, en sus textos el poeta francés hablaba sobre la materialidad del lenguaje y la importancia del libro como forma de representación de dicho proyecto. Sin embargo, como ha indicado Derrida: “lo que Mallarmé proyectaba aún bajo el antiguo nombre de Libro, hubiese sido, ‘de existir’, algo distinto. Fuera-de-Libro”.⁴ Y el conocido poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* apunta plenamente hacia un fuera-de-libro al inducir a través de sus distintas tipografías múltiples lecturas posibles.

Ahora bien, si Mallarmé presenta una obra que quiere hacer presente la impotencia de la palabra y su resistencia en tanto que obra absoluta —una obra que exige en sí misma y por naturaleza ser inconclusa—, en *La Pluie* Broodthaers nos presenta un texto en suspenso que en su imposibilidad de ser fijado, en su dispersión radical con respecto al espacio literario y en tanto que potencia pura, jamás abolirá el azar.

Broodthaers llevará hasta sus últimas consecuencias la idea de Mallarmé de la escritura como *mise-en-scène* en el espacio (de la página). En diciembre del mismo año en que produce *La Pluie*, presenta la exposición titulada *Exposition Littéraire autour de Mallarmé: Marcel Broodthaers à la deblioudebliou/S*,⁵ en la galería Wide White Space de Amberes. En esta ocasión el artista realiza una lectura a través de diferentes medios de ese icono de resistencia a la totalización de la Gesamtkunstwerk que es *Un coup de dés*. Cada trabajo en la exposición traslada en su propia medida la forma del libro a un juego sin palabras sobre el efecto de la lectura. En varias obras, por ejemplo, las líneas de texto del poema original son reemplazadas por bandas negras que respetan, en longitud y grosor, el texto. Las bandas negras claramente subrayan el carácter puramente visual del poema a la vez que niegan la legibilidad del texto.

2

José Luis Brea, “Alegorías de ilegibilidad”, en *Un Ruido Secreto: el arte en la era póstuma de la cultura* (Murcia: Mestizo, 1996), 52.

3

Véanse a este respecto Maurice Blanchot, *El espacio literario* (Madrid: Editora nacional, 2002) y *El libro por venir* (Barcelona: Editorial Trotta, 2005).

4

Jacques Derrida, *La diseminación* (Madrid: Fundamentos, 2007), 70.

5

La palabra “deblioudebliou/S” que forma parte del título de la exposición es una broma que aparentemente no se entendió en su momento. Hace alusión a las siglas de la galería WWS. Según Benjamin Buchloh, “la broma se mofa de la fascinación del mundo del arte por los acrónimos de estilo corporativo y la insulsa neutralidad del lenguaje característico del arte conceptual de fin de los 1960.” (Lo cita Rachel Haidu, *The Absence of Work*, 298n19). Personalmente opino que también podría estar directamente relacionado con el poema de Mallarmé, en el que la expresión “comme si” “comme si” aparece como el balbuceo del poeta ante el maestro. El maestro (*Le maître*) es una figura ante la que el poeta balbucea, por eso, al invocarla en el título y en la exposición, Broodthaers balbucea.



Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1969).
(Wide White Space, Antwerp/Galerie Michael Werner, Köln). Edición de 90 copias en papel
transparente, 32.5 x 25 cm. Cortesía de María Gilissen-Broodthaers.

En una entrevista con George Ade de 1969, Broodthaers confiesa: “El poema me obsesionó 20-25 años, y ahora que Magritte ha muerto, para liberarme al menos en parte, he creído necesario volver a tirar los dados sobre la noción de imagen... mi objetivo es cambiar los signos de lectura del poema... mostrar hasta qué punto la palabra viene dada por la forma...”⁶ En efecto, el poema de Mallarmé está prácticamente ausente en *Exposition Littéraire autour de Mallarmé*. En lugar de aparecer como palabra escrita, el significante ha sido convertido en diversas *formas* de expresión plástica o sonora (relieves, serigrafías, garabatos...). Parece especialmente significativa la sutil aparición del poema en unas chaquetas negras que cuelgan de la pared sobre las que se ha escrito con tiza partes del poema. En una grabación sonora, la voz de Broodthaers lo lee. El sonido apunta a las chaquetas colgadas, como si la voz buscara su cuerpo ausente.

Siguiendo el modelo de Mallarmé, Broodthaers subraya la relación entre las palabras y su imagen; entre las palabras y el espacio que las rodea. Presenta un modo de lectura que escapa de sus propios límites mientras se filtra en nuevos soportes y formas materiales. En todo el conjunto de piezas que reduplican el poema de Mallarmé, el artista insiste en la importancia del lugar del lenguaje como constitutivo de su efecto, o lo que podría ser más acertado: el lenguaje (el texto) como lugar en sí mismo. No en vano, anunció en una ocasión que Mallarmé había establecido las bases del arte contemporáneo y que por tanto podía considerarse como el verdadero fundador del espacio moderno.⁷

6

Lo cita Jean-Christophe Royoux en “Projet Pour un Texte: el modelo cinematográfico en la obra de Marcel Broodthaers”, en *Marcel Broodthaers: Cinéma* (Barcelona: Fundación Tàpies, 1997), 306n13.

7

Además, “para Broodthaers, Mallarmé no es meramente la figura más apropiada con la que desafiar la hipertrófica relación del arte contemporáneo con el lenguaje en 1969 [...], también es un símbolo de la rigidez y del debilitamiento de la cultura europea” que estaba viviendo repetidamente una situación de invasión por parte de las vanguardias americanas. Rachel Haidu, *The Absence of Work*, 64.

Odio el movimiento: las palabras y el cine

El film *La Pluie* forma pareja con un texto o nota preliminar titulada *Projet pour un texte*, que comienza con la formulación del siguiente problema:

Odio el movimiento que desplaza las líneas.
Si hago una película, para un cine definido todavía como disciplina del movimiento, tengo que repetir el verso de Baudelaire, a menos que...⁸

El poema de Baudelaire al que pertenece el verso “Odio el movimiento que desplaza las líneas” es *La Belleza*,⁹ una oda a la belleza imperturbable de la escultura. Escribe Baudelaire en otra parte: “La escultura, la auténtica, lo solemniza todo, hasta el movimiento; confiere a todo lo humano algo eterno que participa en la dureza de la materia usada”. La belleza se vincula a lo inmóvil, que a su vez se relaciona con lo eterno y nos remite de nuevo a *Pense-Bête*, a la inmovilización de las líneas a través de la cosificación del libro o su transformación en escultura. *Pense-Bête* podría interpretarse asimismo y por tanto como un comentario al verso de Baudelaire.

Ahora bien, al vincular este verso con el medio cinematográfico, Broodthaers está entonando el problema esencial del cine, es decir, el movimiento —a la vez su límite y signo de génesis—, y su relación con la escritura. Y este vínculo, además, pone en evidencia la unión que ambos medios mantienen con la realidad más íntima del cerebro: el cine (arte cerebral por excelencia) es escritura del movimiento, mientras que la escritura es movimiento del pensamiento.

El encadenamiento del cine basado en la articulación fotograma-intervalo-fotograma sin duda recuerda demasiado a la trayectoria lineal de la lectura o de la escritura. Georges Duhamel no podía haberlo expresado de forma más explícita al declarar: “ya no puedo pensar lo que quiero, las imágenes móviles sustituyen a mis propios pensamientos”.¹⁰ El problema del movimiento que desplaza las líneas, al igual que la progresión rotatoria que transporta mecánicamente un fotograma tras otro, es que destruye cualquier posibilidad de azar, porque transforma la potencia en acto en un gesto irrevocable. El cine en tanto que forma pensante impone su trayectoria a varios niveles, y a diferencia del libro, la película sigue avanzando queramos o no.

Projet pour un texte continúa con la contemplación de tres posibilidades, tres alternativas al problema del movimiento cinematográfico. No obstante, ninguna parece resultar satisfactoria en este intento por definir un modelo cinematográfico propio. En el cierre del texto, empero, la conclusión no propone la solución esperada:

Y heme aquí, cruelmente dividido entre algo inmóvil que ya se ha escrito y el movimiento cómico que anima 24 imágenes por segundo.¹¹

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard efectivamente ya se ha escrito. Y el modelo cinematográfico que Broodthaers intenta definir se debate en una confrontación dialéctica que conduce, una vez más, a la imposibilidad de lograr una totalidad; la aporía de transformar la sucesión en estasis o una cadena con sus partes en un todo continuo. ¿Cómo arrancar al medio de su propio signo de

8

Marcel Broodthaers, “Proyecto para un texto”, en *Marcel Broodthaers: Cinéma*, 322.

9

“Je hais le mouvement qui déplace les lignes”. “La Belleza” es el XVII poema de *Las Flores del Mal* (Madrid: Alianza Editorial, 1984), 31.

10

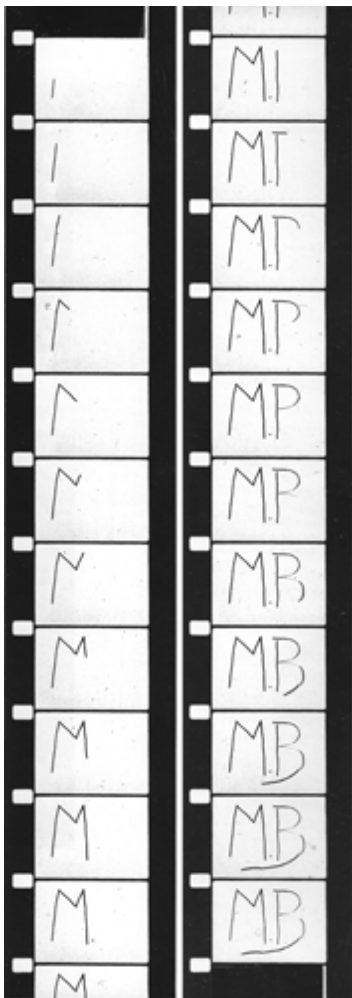
Lo cita Gilles Deleuze en *La Imagen-Tiempo* (Barcelona: Paidós Comunicación, 1996), 222.

11

Deleuze, *La Imagen-Tiempo*, 322.

génesis?, ¿cómo alcanzar el intervalo abierto entre el estatismo y el movimiento? Por otro lado, ¿en qué se convierte el cine si se abstrae del movimiento o de sus modalidades específicas de escritura? Las preocupaciones en torno al movimiento cinematográfico y al movimiento en la escritura/lectura vuelven a aparecer en *Une seconde d'éternité (D'après une idée de Charles Baudelaire)*, una película en 16mm que Broodthaers realiza en 1970.¹² En ella, el artista utiliza una técnica elemental de animación para trazar los esbozos sucesivos de sus iniciales en 24 pasos o fotogramas —el tiempo correspondiente a un segundo y duración total del film—. El film debía proyectarse en bucle cerrado en el contexto de una exposición concebida para contrastar u oponer la ilusión de movimiento propia de la imagen fílmica con la inmovilidad de la cinta de celuloide. El artista deja escrito:

Une seconde d'éternité tiene un doble sentido. En primer lugar representa el tiempo cinematográfico. Pero también representa el sentido y el sinsentido del choque entre dos lenguajes: el de las palabras y el del cine. O, todavía mejor, el de la relación entre la imagen estática y la imagen movimiento.¹³



Une seconde d'éternité (D'après une idée de Charles Baudelaire) (1970).
35mm, blanco y negro, silente, 1 seg., Berlín. Cortesía de María Gilissen-Broodthaers.

12

Justamente tras haber participado en un seminario sobre Baudelaire organizado por Lucien Goldmann.

13

Broodthaers, *Marcel Broodthaers: Cinéma*, 127.

Une seconde d'éternité, igual que *La Pluie* y *Un projet pour un texte* parecen constituir una declaración de intenciones con respecto al medio cinematográfico; un intento de definir una fórmula satisfactoria para su cine. ¿De qué manera difieren las condiciones de visionado/lectura de un film de las de un texto? ¿Qué tienen en común estas dos formas de representación, a saber, el lenguaje y el cine?

Hojear, o pasar las páginas de un libro, repite en cierto sentido la operación cinematográfica, “depositando las imágenes una encima de otra, como en la memoria, en un volumen, se apilan, se olvidan, se vuelve a ellas”.¹⁴ Además, y a diferencia de una pintura o una escultura, cuyo espacio o superficie barremos con la mirada sin una ordenación ni duración predeterminadas, el texto y la película tienen un principio y un final predefinidos. Ambos tienen un lado material u objetual, y un lado experiencial relacionado con la duración, el tiempo y su percepción.¹⁵ Sin embargo, como ha asegurado el artista canadiense Michael Snow, “el control de la duración es una capacidad del cine, no del libro”. La contrapartida a esta premisa es que, en tanto que sujetos/lectores/espectadores, no podemos controlar la duración de una película ni la permanencia de una imagen en pantalla. Por el contrario, sí podemos controlar la duración de un libro —no su extensión, claro está, pero sí los tiempos y velocidades de lectura—. Otra diferencia fundamental entre ambos medios es que, al menos habitualmente, leer un libro es una actividad solitaria, mientras que ver una película es una experiencia colectiva.¹⁶

No escribiré ni una línea más: la espacialidad, el intervalo

Parfois je pense; et parfois je suis.
Paul Valéry

En 1960, Marcel Broodthaers escribe una pieza de la que se conservan varias versiones. Intitulada *Enquête au pays du rêve* (investigación en el país de los sueños), la pieza parece la sinopsis de un film. Reproduzco aquí los primeros párrafos:

Una silla. Sentarse en una silla. No moverse (vigilancia fotográfica). No dar ocasión al delirio interior, al cambio. Habría que curarse. Destruir todo lo que tiene forma. Certeza. El fin del mundo. Llenarse completamente de terror, de los pies a la cabeza. Pasé mis vacaciones entregado al ejercicio de la inmovilidad. Una silla puede sentarte en el vacío. Comodidad para pensar en la escritura. Al cabo de tres meses, había amasado una cantidad de vértigos suficiente para tomar el aire. (Me levanté). No escribiré ni una línea más, le digo al Futuro. Bastarán las líneas de mi mano. Estaba escrito. Fantasma de un Mallarmé que no pude comprender, ahora me entrego al turismo. La luz de la ciudad me seduce con bellas imágenes. Por fin he vuelto a la cama en la que duermo, blanca y negra. Hago cine como espectador.¹⁷

El deseo de la inmovilidad, del intervalo, de una conciencia total del ahora y del “presente absoluto de las cosas”;¹⁸ nos encontramos aquí con un deseo

14

Raymond Bellour, *Between-the-Images* (Zurich / Dijon: JRP Ringier/Les presses du réel, 2012), 46.

15

No analizaré aquí *Un voyage en mer du Nord* (1973-74), una obra de Marcel Broodthaers compuesta de un libro y una película estrechamente relacionados con una pintura amateur comprada en un anticuario. El artista belga crea aquí una analogía entre las páginas apiladas de un libro y la condición acumulativa de la pintura y del cine, al tiempo que explora los límites de cada medio y materializa la relación fundamental del cine con el tiempo.

16

Así lo ha indicado Justin Remes en *Motion[less] Pictures: The Cinema of Stasis* (New York: Columbia University Press, 2015), 94. Hay que tener en cuenta, no obstante, que el hábito social de ir a la sala de cine a ver películas prácticamente se ha perdido como consecuencia de la revolución digital. Sin embargo, los trabajos fílmicos de los que hablo aquí están concebidos como experiencias artísticas estrechamente vinculadas a sus formatos, condiciones y espacios de exhibición pública —ya sea en museos y galerías o en festivales y muestras de cine—.

17

Marcel Broodthaers: *Cinéma*, 315-316.

18

“Del Infinito se separan las constelaciones y la mar que por tal exterioridad quedan cual nada recíprocas, dejando así que la esencia, a la hora unida (las 12 de Medianoche), produzca el presente absoluto de las cosas”. Este fragmento de *Igitur o la locura de Elbehmon* aparece en Juan David García Bacca, *Necesidad y Azar. Parménides (s- V a.C.) — Mallarmé (s. XIX d.C.)* (Barcelona: Anthropos/Editorial del Hombre, 1985), 145.

estrechamente relacionado con la concepción del tiempo de Mallarmé. El vacío y en especial la nada son nociones recurrentes en la poesía del autor francés que reflejan la importancia de la página blanca y de los espacios entre palabras, así como también se hacen eco de la soledad del poeta y del abismo de la poesía y de la escritura. Si en *Exposition Littéraire autour de Mallarmé*, Broodthaers proclamaba que “nada habrá tenido lugar / más que el lugar / excepto acaso una constelación”,¹⁹ la nada y el intervalo ahora eran los agujeros del tiempo, la expresión más pura y directa de lo inmóvil; la eternidad espacial donde todo se detiene. Espacios radicales de reflexión, como la imagen-tiempo deleuziana. Estas ideas, además, resuenan con fuerza en el concepto de la medianoche, que es el emblema del intervalo de Mallarmé representado en la cifra 12, y supone un punto clave en la configuración del modelo cinematográfico de Broodthaers. Jean-Christophe Royoux proporciona una comprensión de dicho concepto en el siguiente análisis:

La síntesis del tiempo que intentará en *Un coup de dés* ya se prefigura en *Igitur* con la hora fatídica de la medianoche. “Suena la medianoche, la medianoche en que deben lanzarse los dados”. La medianoche aparece como la hora que, unida a la esencia, logra “el presente absoluto de las cosas”, el intervalo puro e inmóvil entre la noche y el día, una demora de un segundo en la irremediable fuga del tiempo, un segundo cuya prolongación permitiría detener el infinito tictac del reloj, transformar el tiempo en espacio, suspender el instante reunido como una premonición de eternidad. Tal como indicaba una nota preparatoria de Mallarmé, la medianoche conjuga la figura del reloj y la constelación del Coup de dés: “Lanza los dados, la jugada se cumple, doce, el tiempo (medianoche) — quien creó reencuentra la materia, los bloques, los dados—”. El azar y el reloj entran en una misma configuración poética, donde se conjura la nada y se fija el tiempo.²⁰

La renuncia a escribir de Broodthaers da paso a un deseo de materializar la relación fundamental del cine con el tiempo, donde el anhelo de la inmovilidad podría en última instancia cumplirse en tanto que espacialidad. Tal vez la obra que más explícitamente expone esta tentativa a la vez que anticipa el desarrollo inminente de lo que podría identificarse como un *cine expandido* o *paracinema*²¹ que emprende el poeta belga en sus *Décors*, sean las placas de plástico tituladas *Cinéma Modèle* que realiza en 1969.²² En ellas, Broodthaers dispone en una misma superficie la palabra C I N É M A entre unas grandes comas y dos relojes que marcan las 12 de la noche. No es difícil adivinar ahora que la medianoche representa el intervalo “puro e inmóvil”, la hora vasta y grande como el espacio, sin divisiones de minutos ni segundos. Pensemos que los dos relojes que marcan las 12 suman la cifra 24, correspondiente al número de fotogramas en los que se subdivide un segundo de tiempo cinematográfico —“la irremediable fuga del tiempo”—, y que, similarmente, el número 12 se subdivide en 6 + 6, la puntuación máxima de los dados. Sobra decir que las comas son signos de puntuación que se utilizan normalmente para encerrar un inciso o indicar una pausa breve dentro de una frase. Es bajo el influjo de esta ecuación, formada por signos que indican espacialidad e inmovilidad y que invocan el azar y el intervalo, donde Broodthaers finalmente formulará su modelo cinematográfico.

19

Stephane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (París: Gallimard, 2014).

20

Jean-Christophe Royoux, “Projet pour un texte”, 298-299.

21

Se puede consultar un desarrollo apropiado de estos conceptos en Esperanza Collado, *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas* (Madrid: Trama editorial, 2012).

22

Esta obra funciona correlativamente a una exposición en la Galería Michael Werner de Colonia en 1971, donde se mostraba la película *La Pipe* (Magritte) (1969) y una serie de dibujos relacionados con las placas *Cinéma Modèle*. En los dibujos se puede comprobar que Broodthaers relacionaba las comas con los puntos de los dados. En ese periodo, además, Broodthaers inaugura *Cinéma Modèle* en Düsseldorf, que supone un primer estadio de lo que luego se convertiría en la *Section Cinéma* de su *Musée d'Art Moderne*.



Marcel Broodthaers, *Cinéma Modèle* (1969).

Placas de plástico grabadas, 86 x 120 cm. Cortesía de María Gilissen-Broodthaers.

El artista había comprendido que *Un coup de dés* invalidaba la lógica del curso impuesto por las líneas al hacer del poema una composición radicalmente espacial en la que el lenguaje (las líneas de texto) era fragmentado. A través de la irregularidad y la dispersión de las líneas en los pares de páginas, Mallarmé transformaba los versos en imágenes. Al mismo tiempo, la condición secuencial de la escritura se convertía en simultaneidad de lo legible/visible.

Una pieza escrita, desde un punto de vista materialista, está formada por una serie de unidades conceptuales de lenguaje separadas por espacios en blanco y/o signos de puntuación. Tales espacios, los intervalos entre palabras,

son elementos clave para el entendimiento de una pieza escrita; espacios donde producimos el sentido o donde aquello que no habla, *piensa*.²³ *Un coup de dés* experimenta con los espacios entre (y alrededor de) las palabras y con la espacialidad de la página hasta el punto de reconocerlos como el verdadero lugar de la poesía.

Tanto el cine como la escritura contienen en sí mismas, en sus propios principios de construcción, “fugas” o intersticios por los que inyectar espacios de desplazamiento, expropiación, o negación de singularidades, es decir, lo que Deleuze anuncia como “intervalo variable” en un sentido cinematográfico: los agujeros en las imágenes y en los sonidos, la pantalla negra o blanca, el corte; en definitiva, “el intervalo entre las cosas, entre las imágenes, conectando y desconectando, relacionando y separando”.²⁴ Ya en el año 1921 el cineasta soviético Dziga Vertov formulaba su “Teoría de los intervalos”, en la que afirmaba que el verdadero material artístico del cine no es el movimiento sino los intervalos entre movimientos, que remiten a otra especie de movimiento entre imágenes; un movimiento “fuera-de-cine” —por adaptar la expresión de Derrida asignada al proyecto mallarmiano; un espacio propiamente perteneciente al espectador—.

En *Cinéma Modèle*, Broodthaers deja claro su modelo de cine fuera del cine. Solo quedaba ponerlo en práctica. El conjunto de piezas que conforman su *Section Cinéma* —una de las secciones de su obra maestra, el museo ficticio *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*—, es sin duda el proyecto en que logra conjugar la dialéctica del movimiento y la inmovilidad en una obra colosal de paracinema que lleva hasta sus últimas consecuencias la noción de tiempo de Mallarmé. *Section Cinéma* representa, además, el arquetipo de “textualidad espacial” que orientará todos sus *Décors*²⁵ posteriores.

Section Cinéma

En *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Rosalind Krauss examina el trabajo de Marcel Broodthaers y lo utiliza como emblema de sus teorías sobre la condición “post-medium” del arte contemporáneo.²⁶ Mientras los artistas norteamericanos como Michael Snow veían el desafío de la reducción de las disciplinas artísticas a su grado cero como una oportunidad para avanzar hacia otros modos de producción, como el de la creación de “vectores fenomenológicos” que conectasen sujeto-objeto y revelaran al mismo tiempo las propiedades inherentes del cine,²⁷ Broodthaers —postula Krauss— había comprendido que la especificidad del cine se encontraba precisamente en su condición acumulativa, heterogénea y dispersa; en la suma de los varios elementos que “de forma interconectada e incluyendo los vectores imaginarios que los unen” conforman el medio cinematográfico.²⁸ Por eso, y considerando que el Libro de Mallarmé sólo podía tener lugar fuera-de-libro, el “cinéma modèle” de Broodthaers —un modelo intrínsecamente heterogéneo— debía escapar los límites del medio para espacializarse, cosificarse y filtrarse en todo tipo de soportes y formas materiales.

Section Cinéma era un dispositivo autónomo de exposición que cumplía una función múltiple de estudio de trabajo, lugar de reuniones, sala de cine y almacén.²⁹ Estaba dividido en dos espacios adyacentes: uno de ellos servía como sala de proyección y el otro presentaba un conjunto de objetos acompañados por las inscripciones “fig. 1”, “fig. 2”, “fig. A”, “fig. 1 & 2” o “fig. 12”. En el

23

José Luis Brea: “La escritura no es más que un *médium* y la lectura es el *procedimiento* mediante el cual viene a cobrar cuerpo, en nuestro espíritu propio, el fantasma que en aquellos garabatos —en la materialidad absoluta de sus gestos mudos— *vocea* secretamente un pensamiento, el contenido de significancia que destila en la oscuridad radical y ciega del significante —tomado como puro garabato, como algo que en sí mismo [el *significante*, o el *texto muerto*] no puede decir nada, pero sí *dejarlo hablar*. [...] La telepatía tiene sobre todo que ver con la cuestión de cómo lo que no habla, *habla*. O quizás sería mejor decir: de cómo “lo-que-no- habla” *piensa*. Y *dice*. Pero también, y además, de *cómo lo que habla dice algo otro*, algo más, *que lo que dice*. Y ya puestos, de cómo entonces un texto tampoco dice nunca entera y realmente (todo) lo que dice.” En “Telepatía Colectiva”, conferencia en el Conde Duque, Madrid, 2007. Publicado en *Inclusiva-net #1: Nuevas dinámicas artísticas en modo web 2* (Madrid: Área de las Artes, Ayuntamiento de Madrid, 2007), 40-42.

24

Vitor Magalhães, *Poéticas de la interrupción. La dialéctica entre movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea* (Madrid: Trama editorial, 2008), 13.

25

El *décor* es un modelo expositivo próximo al entorno (*environment*) y a los “site-specific works” en el que Broodthaers unificaba aspectos del teatro y del diseño de interiores. Lo concibió especialmente para satisfacer la creciente demanda de exponer retrospectivas de su trabajo.

26

Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Londres: Thames & Hudson, 2000).

27

Broodthaers había asistido varias veces al festival de cine experimental en Knokke-le-Zoute (en la costa belga) y había visto películas de Michael Snow, Hollis Frampton y Paul Sharits. De hecho, en 1968 escribió algunas reflexiones acerca del cine experimental y particularmente de la película de Michael Snow *Wavelength* (1967), que ganó el primer premio ese año. Broodthaers había presentado la película *Le Corbeau et le Renard* (1967), que fue rechazada por requerir ser proyectada en una pantalla especial.



Section Cinéma (Musée d'Art Moderne, Département des Aigles) (enero 1971-octubre 1972) (detalle).
Cortesía de María Gilissen-Broodthaers.

espacio que servía como sala de proyección, Broodthaers había pintado un rectángulo blanco a modo de pantalla, y el resto de la pared en negro. Sobre la pantalla-pared pintó unos rectángulos negros de menor tamaño en los que estampó las indicaciones “fig. 1”, “fig. 2”, “fig. A” y “fig. 12”, creando una interferencia o palimpsesto con cualquier imagen que se proyectara sobre el conjunto —films propios, rollos apropiados, y algún corto de Chaplin—. Algunas películas también se proyectaban sobre un mapamundi que colgaba cerca de la pantalla. En cuanto a los objetos que Broodthaers había alojado en la otra sala, se trataba en su mayoría de material perteneciente al universo cinematográfico: una moviola, una rebobinadora, un proyector, empalmadoras, bobinas... También había otros objetos, entre ellos un viejo piano de pared, un espejo, dos sillas de lona y algunos accesorios utilizados en el rodaje de sus películas. En total, el conjunto estaba formado por 12 piezas, incluyendo un cofre que ocupaba el número 12 y que contenía a su vez otra serie de 11 objetos. La intención era crear dos sistemas que al invocar el número 12 (x 2), conjugaran la hora circular e interválica mallarmiana y la descomposición del tiempo/movimiento cinematográfico.

Las inscripciones pintadas junto a los objetos en las paredes negras o blancas plantean un misterio, como si hubiese que resolver una especie de acertijo. ¿Qué relación tienen las figuras con el objeto al que acompañan? y, ¿en qué medida interactúan o dialogan estas inscripciones con las de la pantalla pintada en la otra sala? Hay que notar que *Section Cinéma* es un proyecto, un espacio y una obra a la que accedemos a través de unas cuantas fotografías en blanco y negro. Lo primero que llama la atención de estas fotografías es el vacío que expresan. En una de ellas, que parece especialmente significativa, vemos dos sillas de lona vacías —las típicas sillas de director— sobre las que se ha inscrito en la pared la palabra “Silence”, como si la intención de reflejar el vacío

28

Krauss define el aparato o dispositivo cinematográfico como “medio o soporte del film que no es ni la cinta de celuloide con las imágenes, ni la cámara que las filmó, ni el proyector que les dio vida en movimiento, ni el rayo de luz que las arroja a la pantalla, ni tampoco la misma pantalla, sino todos estos elementos en conjunto, incluyendo la posición de la audiencia entre la fuente de luz tras ella y la imagen proyectada frente a sus ojos.” *A Voyage*, 25.

29

Ocupaba el mismo espacio que el anterior *Cinéma Modèle*, el número 12 de la Burgplatz de Düsseldorf, concretamente el sótano de una casa una vez habitada por Goethe.

resonara en una especie de *mise-en-abîme* que reduplican las “figs.”. Estas no son más que texto en suspenso, signos vacíos que apuntan a un texto que falta o a una textualidad puramente espacial.

La abreviación “fig.” que aparece repetidamente en *Section Cinéma* hace referencia a una representación (forma, dibujo, fotografía o ilustración) que habitualmente acompaña a un texto. En unas notas sobre *Section Cinéma*, Broodthaers observa: “Queda la matriz lingüística (juego sobre el propio concepto del continente y el contenido), que se registrará como un lamento hipócrita de la destrucción del objeto por la lingüística, así como un intento de relación de la figura como representación visual de una forma, con la figura como representación del lenguaje”.³⁰ Al utilizar este signo junto a objetos (en su mayoría de uso doméstico, musical o cinematográfico), Broodthaers parece querer transformarlos en ilustraciones, o mejor dicho en representaciones —y, añadiríamos, representaciones simbólicas—. Según este razonamiento, el *espacio* en sí mismo representaría el texto ausente, que es reduplicado en cada hueco, en cada vacío estático que nos muestran las fotografías de *Section Cinéma*. Los gestos lingüísticos no sólo designan lugares vacíos, sino que se combinan con una serie de mensajes imperativos propios de las instituciones y de los espacios públicos, como “No tocar”, “Fragile” o el ya mencionado “Silence”, dirigidos supuestamente a una audiencia (aparentemente, a juzgar por las fotografías) inexistente. En cuanto a la audiencia, llama la atención el espejo, sobre cuya superficie se ha inscrito “fig. 1” y junto al que también aparece “fig. 2”. Esta operación parece referirse al espejo como objeto (“fig. 2”), pero también a una posible audiencia que al reflejarse en él es convertida en ilustración (“fig. 1”), una representación más entre otras en todo el conjunto. Es curioso —aunque sin lugar a dudas no es accidental— que la única persona que aparece en una de las fotografías de *Section Cinéma* es el propio Broodthaers. Hablando sobre el Musée d’Art Moderne en general, Rachel Haidu dice que la “visualización de los esfuerzos desamparados por comunicarse” son especialmente intensos en la documentación fotográfica de las diferentes secciones, y que lo que confirma repetidamente esta documentación es que la obra en cuestión “no tiene audiencia ni la necesita”, por eso Broodthaers transforma los “significantes de su existencia en significantes de su ausencia”.³¹

La cuestión de la audiencia siempre tuvo una importancia crucial para el artista belga, y su renuncia a la poesía representaba precisamente una reacción al aislamiento y a la incomunicación que había experimentado siendo poeta. Hablando de esta transición, Broodthaers observa: “hasta ese momento, vivía prácticamente aislado de toda comunicación, porque mi público era ficticio. De pronto, tenía una audiencia real, a ese nivel en que se convierte en una cuestión de espacio y de conquista”.³² El fracaso a la hora de comunicar en tanto que poeta, o la realidad de la audiencia que cualquier escritor puede experimentar — “una audiencia invisible” derivada de la naturaleza privada, íntima y solitaria de la experiencia de lectura— contrasta con la noción de audiencia o público del arte o del cine, caracterizado por la presencialidad en los espacios de exposiciones, inauguraciones, performances o proyecciones, por la situación de encuentro, intercambio social y diálogo directo que genera. De ahí que se trate de una cuestión de espacio y “conquista”, aunque Broodthaers en realidad nunca deja de escribir; más bien somete el lenguaje y el texto a un proceso de desmaterialización y expansión espacial, porque el libro siempre fue “el objeto que me fascina, el objeto de una prohibición”.³³

30

Marcel Broodthaers, *Section Cinéma* (Musée d’Art Moderne, Département des Aigles), 1971. Broodthaers, *Cinéma*, 327.

31

Haidu, *The Absence of Work*, 133.

32

Marcel Broodthaers, “Ten Thousand Francs Reward, 1974”, en *Marcel Broodthaers: Works and Collected Writings* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2013), 417.

33

Broodthaers, “Ten Thousand”, 416.



Section Cinéma (Musée d'Art Moderne, Département des Aigles) (detalle).
Foto de Bernd Jansen. Cortesía de María Gilissen-Broodthaers.

Tras su metamorfosis en artista plástico, Broodthaers descubría por tanto una “audiencia real” a costa de la “insinceridad”.³⁴ La conquista de la dimensión pública significaba ante todo adoptar la “ficción como medio”,³⁵ ponerse la máscara de artista —una construcción comercial bajo el amparo de la reproducción técnica—, ocultando la verdadera identidad del poeta. La ficción, además, es aquello que “nos permite captar al mismo tiempo la realidad y lo que esta oculta”;³⁶ como *Une seconde d'éternité*, una obra que, como veíamos con anterioridad, reflexiona sobre el tiempo cinematográfico, pero también sobre la ficticia promesa de eternidad que supone la presencia del autor en la obra. En general, el trabajo de Broodthaers plantea un ejercicio de reflexión sobre cómo opera la ficción del público en las instituciones y en la cultura, y sobre el modo en que esta está representada en un sistema de símbolos en el que significativo y significado a menudo presentan una asociación inadecuada. En una nota de prensa sobre *Section Cinéma*, Broodthaers hace un comentario especialmente revelador sobre el principio de asociación de los objetos reunidos; dice que este principio está basado en el “uso de la semejanza y de la contigüidad” y que la aplicación del sistema numérico de las “figs.” a estos objetos los hace “intercambiables sobre el escenario de un teatro”.³⁷ Esta idea no es solo esencialmente cinematográfica —invoca la heterogeneidad del aparato filmico—, sino mallarmiana en al menos dos aspectos. Por un lado, la intercambiabilidad de los objetos invoca el azar a la vez que destruye la “direccionalidad” propia de la lectura —las “figs.” no siguen un orden numérico—. Por otro lado, la alusión al escenario de un teatro, según Royoux no puede ser otra que la del teatro de la idea, es decir, el del lanzamiento de los dados en sí mismo (*Un coup de dés* finaliza con la frase “todo pensamiento es una tirada de dados”), pero también remite a la noción de escritura como

34

Una de las proclamas más provocadoras de Broodthaers es el texto que publicó —impreso sobre las páginas de una revista de mujeres— en la invitación de su primera exposición, donde expone que “Yo también, me pregunté a mí mismo si no podría vender algo y triunfar en la vida. Llevo ya mucho tiempo sin ser bueno en nada. Tengo cuarenta años... Finalmente, la idea de inventar algo insincero me vino a la mente, y de una vez por todas me puse a trabajar. Después de tres meses le enseñé mi trabajo a Dr. Edouard Toussaint, el propietario de la Galería Saint Laurent. ¡Esto es arte! dijo, y podría exponerlo voluntariamente. De acuerdo, respondí. Si vendo algo él se queda el 30%. Estas parecen ser las condiciones normales, algunas galerías se quedan el 75%. ¿Qué es esto? En realidad, son meros objetos. Marcel Broodthaers. Galerie Saint Laurent calle Duquesnoy del 10 al 15 de abril inauguración viernes de 18 a 20h”.

35

Krauss, *A Voyage*, 47.

36

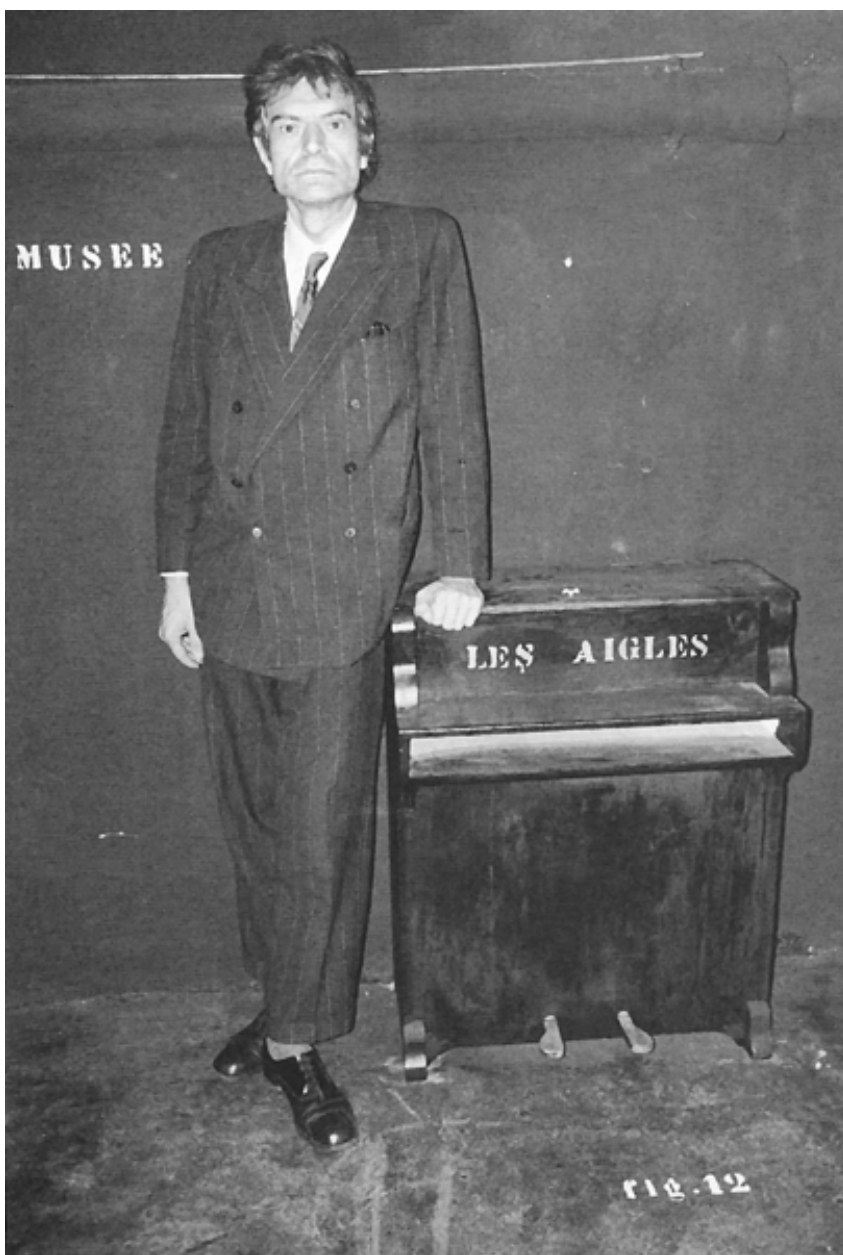
Nota de prensa de *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Sections Art Moderne et Publicité*, Kassel, 1972. Broodthaers, *Collected Writings*, 354.

37

“*Section Cinéma (Musée d'Art Moderne, Département des Aigles)*, 1971”. *Collected Writings*, 327.

mise-en-scène en el espacio de la página. Los objetos no se pueden explicar separadamente, cuenta el artista; pertenecen a “un universo discontinuo”.³⁸ Esta estructura recuerda al encadenamiento de fotogramas en el cine —como si los intervalos que los dividen, esos espacios en “negativo”, se hubiesen dilatado, conquistando finalmente el espacio—. Al referirse al aparato fílmico, Krauss también hace alusión a su condición dispersa, a la interconexión de sus elementos: “Las partes del aparato serían como las cosas que no pueden tocarse *entre sí* sin ser ellas mismas tocadas”.³⁹

El de Broodthaers no es, en definitiva, un cine que pueda referirse a un simple conjunto de películas, sino a un sistema mayor, un dispositivo o sintaxis en el que cada signo, cada objeto y cada parte pertenece a una estructura global



Section Cinéma (Musée d'Art Moderne, Département des Aigles) (detalle).
Foto de Bernd Jansen. Cortesía de María Gilissen-Broodthaers.

38

Broodthaers, *Collected Writings*, 327.

39

Broodthaers, *Collected Writings*, 25.

que corresponde a su particular modelo cinematográfico. Los objetos que habitan su *Séction Cinéma* son, además, como los pliegues y repliegues de una figura del tiempo inmovilizada en el espacio, y evocan la interacción de los espejos en esa *mise-en-abîme* en la que, en efecto, se conjuga la nada y se invoca el vacío.

La medianoche de Mallarmé reaparece en un viejo reloj (“fig. 12”) que ya no marcaba la hora y había pertenecido al abuelo de Broodthaers, y también en el calendario, que indicaba siempre el 12 de febrero junto a la inscripción “fig. A”. El artista revela este objeto como “el fin de la serie de avatares, y la escritura empieza con la letra A”.⁴⁰ El piano —que Broodthaers tituló en un dibujo “Mallarmé’s Museum”— también lleva la leyenda “fig. 12”, “ya que es el instrumento que reagrupa todo el juego rítmico de los intervalos”.⁴¹ Como escribió Mallarmé en el prefacio de *Un coup de dés*, el poema es como “una partitura para quien lo lee en voz alta”.⁴² Las referencias a la musicalidad y al ritmo son, de hecho, muy explícitas en esta nota preliminar al poema. Por otro lado, el artista dejó escrito que “los objetos privilegiados con dos cifras son particularmente significativos”,⁴³ y según Royoux, el reloj (“fig.12”) debe relacionarse con todos los demás objetos y en especial con los que contiene el cofre, “que literaliza esa idea de ‘continente’ y materializa la *perpetua inversión del tiempo en el espacio* que caracteriza a la conjunción de lo móvil y lo inmóvil”.⁴⁴

Finalmente, se confirma cómo la dialéctica entre inmovilidad y movimiento es reduplicada en los contenidos del cofre, entre los que se encuentra el catálogo de la exposición *Film als Objekt / Objekt als Film*, en la que el artista había participado. La idea de un “cine como objeto” parece de hecho jugar el papel de subtítulo definitivo para toda la *Section Cinéma*. El cine así detenido, objetualizado, espacializado y filtrado por fin en todo tipo de soportes y formas materiales, superaba entonces el problema del movimiento.

Conclusión

Así pues, el modelo cinematográfico de Broodthaers alcanzaba finalmente el intervalo abierto entre algo inmóvil que ya se había escrito y la desarticulación o *découpage* del movimiento a 24 imágenes por segundo. El tiempo cinematográfico encontraba su expansión en el sistema de espacialización de los 24 objetos/figuras que constituía la *Section Cinéma*. A partir de su estrategia expansiva, el artista podía representar la dilatación de un segundo de eternidad para suspender el “presente absoluto de las cosas”. Y, en su búsqueda por un cine que invirtiera la subordinación del tiempo al movimiento, invitaba al lector/espectador a viajar por la página/espacio guiado por la indiferencia errática de las figuras —su particular signo de conjunción de imagen y palabra—.

Broodthaers, indudablemente, situó el medio fílmico en un lugar privilegiado de síntesis de todas las artes: la escritura (poesía), el objeto (artes plásticas), la acción (teatro, *performance*), y la imagen (la pintura, la fotografía). Como resultado entre el juego del cine y su doble, la escritura era transformada en un mecanismo de edición mental o “iconografía del intervalo”. Al mismo tiempo, el lugar del texto pasaba a ser propiamente el texto como lugar —es decir, la escritura como espacio en sí misma, como lugar de representación—, que trasladándose al aparato fílmico se convertía en un cine de expansión espacial en el que, efectivamente, nada tendría lugar más que el lugar, excepto acaso una constelación.

40

Broodthaers, *Collected Writings*, 25.

41

Royoux, “Projet Pour un Texte”, 302.

42

Royoux, “Projet Pour un Texte”, 302.

43

Broodthaers, *Collected Writings*, 25.

44

Royoux, “Projet Pour un Texte”, 302.

Bibliografía

- Brea, José Luis. *Un Ruido Secreto: el arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo.
- Brea, José Luis. “Telepatía Colectiva”, conferencia en el Conde Duque, Madrid, 2007. Publicado en *Inclusiva-net #1: Nuevas dinámicas artísticas en modo web 2*. Madrid: Área de las Artes, Ayuntamiento de Madrid, 2007.
- Baudelaire, Charles. *Las Flores del Mal*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Bellour, Raymond. *Between-the-Images*. Zurich: JRP Ringier/Les presses du réel/Dijon: 2012.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora nacional, 2002.
- Blanchot, Maurice. *El libro por venir*. Barcelona: Editorial Trotta, 2005.
- Broodthaers, Marcel. *Cinéma*. Barcelona: Fundación Tàpies, 1997.
- Broodthaers, Marcel. *Works and Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2013.
- Collado, Esperanza. *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama editorial, 2012.
- Deleuze, Gilles. *La Imagen-Tiempo*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1996.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 2007.
- García Bacca, Juan David. *Necesidad y Azar. Parménides (s- V a.C.) — Mallarmé (s. XIX d.C.)*. Barcelona : Anthropos/Editorial del Hombre, 1985.
- Haidu, Rachel. *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964-1976*. Cambridge/ Londres: October Books/ MIT Press, 2010.
- Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson, 2000.
- Magalhães, Vítor. *Poéticas de la interrupción. La dialéctica entre movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea*. Madrid: Trama editorial, 2008.
- Mallarmé, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. París: Gallimard, 2014.
- Remes, Justin. *Motion[less] Pictures. The Cinema of Stasis*. Nueva York: Columbia University Press, 2015.

Esperanza Collado

Universidad de Castilla-La Mancha

esperanzacollado@gmail.com

Sobre la autora: Esperanza Collado lleva más de diez años explorando la vocación filosófica del cine y las posibilidades coreográficas, escultóricas, comunitarias y espaciales de la proyección. Su trabajo abarca instalaciones, entornos-performance, películas en 16mm y textos críticos. Ha escrito ampliamente sobre cine y arte, y su libro *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas* (2012) recibió el Premio “Escritos sobre arte” (Fundación Arte y Derecho, Madrid). Sus performances se han presentado internacionalmente, como *Things Said Once* (2015) o *We Only Guarantee the Dinosaurs* (2014). Jodie Mack describió esta última como “una coreografía cuidadosamente construida a través de una profunda investigación de la esencia del cine (pre, presente, post) y sus posibilidades” (*La Furia Humana* 2014). En 2008 co-fundó Experimental Film Club en Dublín y desarrolló varios proyectos curatoriales, algunos de ellos en la galería sin ánimo de lucro sostenida por la Gordon Matta-Clark Estate Thisisnotshop (Dublín). En 2009-10 realiza una estancia postdoctoral en Anthology Film Archives (Nueva York) al tiempo que desarrolla su primer proyecto de cine expandido, *Cinema... Corpus Vs. Cerebrum* (2010), ganador del premio The Art of Film Award (Arts Council of Ireland). Su proyecto más reciente, la película-acción *Evenly Balanced Almost* (2017) “juega con las bases fundamentales del cine como medio para la palabra y la imagen, donde el éxito del trabajo depende enteramente de la participación de la audiencia. [...] una obra refrescante, ingeniosa e inteligente” (Tom Matchett). Desde 2012 co-dirige el proyecto editorial LEVE, que publica anualmente y en vinilo grabaciones de campo realizadas por artistas invitados. Es profesora asociada en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

Fecha de recepción: 15/03/2018

Fecha de devolución: 15/05/2018

Fecha de aceptación: 30/05/2018

Cómo citar el artículo: Collado, Esperanza. “Y ahora que Mallarmé ha muerto, tiremos los dados sobre la noción de cine. Sobre la dialéctica entre el movimiento y la inmovilidad en el modelo cinematográfico de Marcel Broodthaers.” *La región central. Revista de estudios de cine* 1, núm. 1 (verano 2018): [103-120].

DOI: <https://doi.org/10.22201/lrc.v1i1.45>

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0.