

# NEW LEFT REVIEW 133/134

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO-JUNIO 2022

## EDITORIAL

SUSAN WATKINS      ¿Una guerra evitable?      7

## ENTREVISTA

VOLODYMIR ISHCHEKNO      Hacia el abismo      21

## ENTREVISTA

TONY WOOD      La matriz de la guerra      47

LOIČ WACQUANT      Conceptualizar la «raza»      75

EVGENY MOROZOV      Crítica al tecnofeudalismo      99

CAITLÍN DOHERTY      Dos izquierdas atlánticas      141

NAOMI VOGT      Los escalofríos del montaje de  
Arthur Jafa      179

ANAHID NERSESSIAN      ¿Por amor a la belleza?      199

## CRÍTICA

HITO STEYERL      Arte y guerra      219

WILLIAM HARRIS      Más allá de Arusha      225

JOY NEUMEYER      Rusia en cifras      239

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO  
**25M**  
DEMOCRACIA

SUSCRÍBETE

**ts**  
d traficantes de sueños



NAOMI VOGT

## LOS ESCALOFRIOS DEL MONTAJE

### *El videoarte de Arthur Jafa*

**A** LOS DOS MINUTOS de comenzar *Love Is the Message, The Message Is Death*, la obra de videoarte creada en 2016 por Arthur Jafa, aparece un clip de parejas negras en un espacio sórdido, bailando de manera insinuante, mientras el hombre guía a la mujer por las caderas desde atrás mientras ella gira el rostro hacia la cámara, que graba a velocidad levemente ralentizada. Es uno de los muchos momentos amables que emergen inesperadamente, en un abrir y cerrar de ojos, en el trabajo artístico de Jafa. La siguiente toma muestra más caderas en movimiento, esta vez en un batiburrillo. Un instante basta para reconocer que se trata de cuerpos de policías empujando a un hombre negro, junto a los barrotes de una celda. La marca impresa del VHS, septiembre de 1990, indica que fue poco antes de que agentes de policía de Los Ángeles apaleasen a Rodney King, mientras que la posición de la cámara sugiere que se trata de una grabación oficial, una excepción entre las muchas imágenes de brutalidad policial con sesgo racial que aparecen en esta obra. La pantalla pasa enseguida al cantante Chris Brown, bailando *dougie* en un club nocturno al son de «Teach Me How to Dougie» interpretada por Cali Swag District.

La canción continúa mientras la imagen cambia a metraje en blanco y negro de la década de 1960, con intérpretes en un escenario, moviendo las caderas al unísono, como en el *dougie*. Esta edición audiovisual suave, conocida como corte L, en la que el sonido se superpone a imágenes que ya no corresponden, sirve para proponer un ancestro gestual del *dougie*, que no emergió hasta la década de 1980 y se popularizó en los primeros tiempos de YouTube. La discordancia entre sonido e imagen provoca

un momento de deleite. La secuencia acaba con escenas de la boda de la hija de Jafa, en las que familia e invitados interpretan una variante de ese baile. En la cinematografía virtuosa de estas tomas, filmadas por el padre de la novia, el vídeo doméstico se funde con el valor de alta producción de una película romántica. Sin voz superpuesta que haga de guía y en los meros quince segundos que componen toda esta densa secuencia de montaje, los movimientos enérgicos de caderas y la oscilación del *dougie* se convierten en un motivo que nos traslada de las formas virales de arte afroamericano a la violencia racista y al amor familiar.

Las secuencias cinematográficas se comparan a veces con frases: unidades discretas dentro de un discurso más amplio, que transmiten su significado mediante el ordenamiento de unidades más pequeñas, como palabras o tomas, de acuerdo con un conjunto de convenciones. Pero a diferencia de las frases, las secuencias de Jafa no formulan proposiciones unificadas. Como en muchos vídeos artísticos, no siguen las convenciones cinematográficas de la edición de continuidad u otros códigos narrativos fiables. Si *Love Is the Message, The Message Is Death* se ha convertido, aun así, en emblema de la movilización antirracista en el mundo del arte, no ha alcanzado su posición mediante una actitud declarativa sino, por el contrario, mediante lo que podríamos denominar «edición de escalofríos», *frissons* estéticos que cautivan o conmueven al espectador, convirtiéndose a veces en pupilas dilatadas o en vello de punta. Aquí la sensación deriva de la velocidad de la edición, de la fuerza evocativa que tienen los numerosos clips de la película, orquestados para conjurar los mundos de la vida afroamericana —escenas cotidianas, metraje histórico de la lucha por los derechos civiles, vídeos virales de violencia policial blanca, música, cine, baile, deportes, sociabilidad negros— mientras se suceden con rapidez. La fuerza de este montaje no reside en la promesa de ofrecer una narración completamente resuelta. Radica, por el contrario, en la densa experiencia histórica que estos fragmentos concentran en perlas, permitiendo captar juntas múltiples ideas, uniendo formas de belleza y dolor supuestamente irreconciliables.

### *Esto lo es todo*

*Love is the Message, The Message is Death* dura apenas siete minutos pero reúne más de ciento cincuenta clips, recordando imágenes que se volverían ubicuas en el verano de 2020, después de que la policía matara a George Floyd, además de otro material mucho más antiguo. La obra está

conducida por el ritmo insistente de «Ultralight Beam», la canción de hip-hop publicada por Kanye West en 2016, con su coro: «Este es un sueño de Dios, este es un sueño de Dios, esto lo es todo». Jafa edita los tiroteos policiales a personas negras junto con escenas de baile y fiestas; un vídeo doméstico de un niño negro llorando, al que obligan a poner las manos contra la pared como preparación para «lo que te hace la policía», con un post en Tumblr de la actriz adolescente Amandla Stenberg, invitando a pensar cómo sería Estados Unidos «si amáramos a los negros tanto como amamos la cultura negra»; un vídeo telefónico de Walter Scott, al que la policía dispara por la espalda mientras trata de huir, con imágenes de archivos en blanco y negro, raramente vistas, de Angela Davis, Martin Luther King y Malcolm X. No solo la película de Jafa gira, en buena medida, *en torno a* estos cientos de escenas, personas y sujetos; aborda también la experiencia de verlas, como una multitud de imágenes a menudo descontextualizadas, cada una de las cuales aporta su historia y sus capas de significado propias. En cierto sentido, por lo tanto, *Love Is the Message, The Message Is Death* también describe su propio medio en cuanto agregador temático de imágenes en movimiento digitalizadas.

Esta cualidad semejante a la de una plataforma es especialmente patente cuando, en lugar de proyectarse en un museo, la obra se muestra en Internet, funcionando literalmente dentro del mismo medio a través del cual se difundieron originalmente muchas de sus imágenes. Aunque su creación data de 2016, *Love Is the Message, The Message is Death* experimentó un renacimiento cultural en el verano de 2020 cuando, en la cúspide de la pandemia mundial, y a pesar de los confinamientos generalizados –que para muchos habían reducido el mundo a aquello que podía experimentarse en la pantalla– crecieron los movimientos de protesta por la muerte de Floyd a manos del agente de policía Derek Chauvin. En junio de 2020, mientras las protestas proliferaban, las imágenes grabadas en ellas se difundían aún más lejos y con más rapidez, tanto en Estados Unidos como a escala internacional: manifestantes que se enfrentaban a los gases lacrimógenos, mientras derribaban monumentos erigidos en honor de propietarios de esclavos y hacían circular memes que exhortaban a la revuelta. Esta nueva iconografía digital sacó a millones de manifestantes de sus casas, a pesar de los confinamientos, y atrajo a Internet a capas de población recién politizadas. Los temas de *Love Is the Message, The Message is Death* eran ahora reconocibles instantáneamente para una masa de espectadores internacionales. La obra de Jafa se convirtió en una especie de himno visual para el resurgente movimiento Black Lives Matter.

En sus primeros cuatro años de existencia, *Love Is the Message, The Message Is Death* se había proyectado principalmente en galerías, como parte de exposiciones más amplias. Pero a finales de junio de 2020, una coalición de trece museos acordó exponer la obra en sus páginas digitales durante 48 horas, de manera gratuita. Entre esos museos estaban la Tate, el Stedelijk, la Pinault Collection, el MOCA de Los Ángeles, así como el Hirschhorn y el Smithsonian de Washington DC., algunas de las instituciones de arte más destacadas del hemisferio norte. Estas proyecciones simultáneas y ampliamente publicitadas se enmarcaron por el acuerdo alcanzado entre el artista y los propietarios institucionales de la obra de que, tras el asesinato de Floyd, *Love Is the Message, The Message Is Death* debería estar disponible fuera de las paredes de las galerías para alcanzar al mayor número posible de espectadores. El Dallas Museum of Art llamó la atención sobre los clips procedentes de Texas: la toma breve pero impresionante de una adolescente negra con un bikini de color llamativo, arrojada al suelo, en una fiesta de piscina, por policías blancos, es una de ellas. Al final del verano, la obra de Jafa se había convertido en sinónimo del compromiso recién descubierto del mundo del arte con la justicia racial<sup>1</sup>.

### *La vida en la pantalla*

Detrás de las movilizaciones de 2020 –y de la propulsión de Jafa al primer plano del mundo del arte– se situaron cambios en la cultura sensorial y visual en general que afectaron a casi cualquier persona que poseyera un ordenador o un teléfono inteligente. La pasada década ha contemplado un crecimiento insólito en la escala y la velocidad de la difusión de imágenes en movimiento. Se calcula que en 2016, cuando Jafa realizó *Love Is the Message, The Message Is Death*, se cargaban en Youtube aproximadamente cuatrocientas horas de video por minuto, un volumen que se había cuadruplicado respecto a la de 2014<sup>2</sup>. Esta obra artística emergió, por lo tanto, en un momento en el que la relación entre la abundancia de vídeos y la representación de acontecimientos actuales se estaba reconfigurando, con más grabaciones que nunca

---

<sup>1</sup> El interés por la obra de Jafa también se ha extendido en el mundo académico. A comienzos del trimestre de otoño de 2020, dos de mis alumnas en la Universidad de Warwick, Ellie Beckett y Evelyn Goh, presentaron por separado solicitudes para cambiar sus proyectos de tesis de grado y hacer su estudio sobre Jafa. Las dos han sido interlocutoras valiosas y les agradezco las conversaciones que han ampliado mis ideas acerca de la obra de este artista.

<sup>2</sup> En 2020, la cifra alcanzó las quinientas horas de metraje de vídeo por minuto. Véase «Hours of Video Uploaded to YouTube Every Minute», *Statista*, 2021.

disponibles en formas visuales, sonoras y duracionales muy variadas. La posibilidad de captar su totalidad, o incluso una fracción significativa de ellas, se había vuelto impensable. La afirmación –asociada con los artistas posconceptuales de la Pictures Generation en la década de 1970– de que experimentamos la realidad a través de las fotografías que hacemos de ella, podría estar ahora desfasada: experimentamos la realidad a través de las *películas* que hacemos<sup>3</sup>. Esto era más aplicable aún durante los confinamientos de 2020, cuando para grandes fragmentos de la población, confinados en sus casas durante semanas, la existencia del mundo exterior era también una experiencia «editada»: imágenes dispuestas en distintas combinaciones dependiendo de los clips compartidos, las aplicaciones usadas, los algoritmos aplicados, los canales de televisión seleccionados. *Love Is the Message, The Message is Death* corresponde también, en consecuencia, a un momento histórico en el que los acontecimientos han sido superados en enorme escala y duración por su propia grabación visual. En contexto, la capacidad de Jafa para editar juntos cientos de imágenes en movimiento procedentes de fuentes enormemente dispares, para producir una obra que evoca inmensidad y complejidad, en lugar de caos y confusión, adquiere una nueva valencia.

¿Cómo debería interpretarse, entonces, esta obra? *Love Is the Message, The Message Is Death* parece hacer distintas cosas. Por una parte, transforma imágenes existentes de la vida afroamericana reorganizándolas radicalmente, al tiempo que registra una experiencia de visualización específica. Por otra, la obra de arte es tratada a menudo casi como un ensayo, analizando de manera casi literal la presentación que hace de la experiencia negra, casi como si se tratara de discurso puro. En este aspecto, *Love Is the Message, The Message Is Death* es elogiada, en la medida en la que constituye una representación adecuada de una realidad social compleja, y criticada, si se juzga que ha fracasado en su tarea. Los comentaristas han preguntado si dedica demasiado tiempo al deporte de elite (nueve clips, frente a, por ejemplo, los trece dedicados a la violencia policial contemporánea, catorce a la creación musical, veinte al baile y veintiséis escenas de la vida cotidiana)<sup>4</sup>. Otros han cuestionado

---

<sup>3</sup> El principio de que «solo experimentamos la realidad a través de las fotos que hacemos de ella» se atribuye a menudo a Douglas Crimp. Se trataba en realidad de una aclaración (extrapolada) de la propia afirmación del artista Jack Goldstein acerca de nuestra necesidad de establecer una distancia mediada respecto al mundo, si queremos entenderlo. Véase Douglas Crimp, *Pictures*, Nueva York, 1977, p. 2.

<sup>4</sup> Evelyn Carmen Ramos y Rhea Combs, por ejemplo, analizaron este hecho en una mesa redonda organizada en el Smithsonian American Art Museum el 9 de julio de 2020, disponible en YouTube.

la afiliación de Jafa con Kanye West, dado el apoyo de esta superestrella a Trump; incompatible con una defensa de la obra de Jafa que radica en la aceptabilidad política de todas sus partes<sup>5</sup>. Que el título de la obra contenga la palabra «mensaje», dos veces, tal vez anime a los espectadores a buscarle uno. Pero su propia contradicción –la idea de que el amor es el mensaje y, separado solo por una coma, de que el mensaje es la muerte– puede ser también una advertencia de que los intentos de señalar un único significado no pueden sino fracasar.

Pero sí parece haber algo singular en la estructura de la obra de Jafa que produce una conmoción a un tiempo estética y política. Esta singularidad reside parcialmente en el hecho de que buena parte del material bruto que utiliza es de naturaleza documental. Muchos de los clips son de hecho grabaciones directas de acontecimientos, que sirven de pruebas: testigos testamentarios de que han ocurrido. Su misma profusión, y la incómoda velocidad con la que aparecen y desaparecen, sugieren que estos fragmentos filmados han sido seleccionados de un corpus de material global todavía más amplio. Pero las pruebas, por definición, atestiguan algo específico que sucede en un lugar y en un momento. Por lo general este tipo de imágenes lo consumimos en contextos que enmarcan firmemente su significado. Serena Williams, bailando de felicidad en la pista de tenis; multitudes reunidas, en montaje paralelo con un primer plano de manos recogiendo insignias en una protesta por los derechos civiles; la maravilla de un Biggie Smalls todavía no famoso, rapeando en la calle; dos personas ayudándose mutuamente a avanzar, cubiertas de agua hasta la cintura, por las calles inundadas de Nueva Orleans después del Katrina. Normalmente accederíamos a estas escenas por separado, como ilustraciones de lenguaje explicativo, ya fuera oral o escrito. En las noticias, ilustrarían el relato contado por el presentador televisivo o el corresponsal enviado al lugar del suceso. En un documental, la voz superpuesta explicaría su contexto o el significado que se les otorga. Incluso en las redes sociales o en una plataforma de *streaming* como YouTube, estarían enmarcadas por una declaración, un título descriptivo, comentarios escritos. Al enfrentar a los espectadores con una reunión a alta velocidad de clips en gran medida sin palabras, potenciada por el sonido de «Ultralight Beam», *Love Is the Message, The Message is Death* frustra y reutiliza nuestro impulso de asignar significado a cada imagen.

---

<sup>5</sup> Véase la conversación entre Jafa y Ja'Tovia Gary organizada también por el Smithsonian American Art Museum el 12 de octubre de 2019, disponible en YouTube.

El comisario Okwui Enwezor ha observado que en el arte político contemporáneo ciertos dispositivos estéticos indican ahora automáticamente preocupación moral. La revolución experimentada en las tecnologías de la comunicación, sostiene, tal vez ayude también a explicar por qué ahora el arte atiende más de cerca a las condiciones de la vida social, desde la justicia medioambiental hasta los derechos civiles, cuestiones a menudo representadas en forma de documental<sup>6</sup>. Muchas de las imágenes incluidas en *Love Is the Message, The Message is Death* apuntan a preocupaciones políticas acuciantes. Pero aunque los documentos atestiguan la actualidad, por sí solos raramente equivalen a un mensaje, en el sentido de una posición claramente formulada, incluso cuando estas imágenes crean en parte, como sugiere Enwezor, un anhelo precisamente de este tipo de toma de postura. En cierta medida, este anhelo puede explicarse por el enorme volumen de fragmentos documentales no enmarcados, no supervisados, que hay en circulación: la necesidad de recorrerlos a diario alimenta nuestro deseo de exposición. Un fenómeno relacionado es la fusión creciente entre declaraciones y documentos visuales reconvertidos en la que tuitear, compartir, reenviar o citar fragmentos documentales equivale cada vez más a una toma de posición razonada. La práctica de mostrar imágenes, como alternativa a explicar nuestra perspectiva en las cuestiones del momento, sirve también para complicar el diagnóstico de Enwezor sobre los nuevos lazos entre lo visual y lo político. Cada vez más, es mediante estas muestras individuales de imágenes documentales en pantalla –una especie de montaje personal lento– como nos informamos, nos comprometemos o nos alejamos de los acontecimientos mundiales.

La reciente explosión de producción de imágenes en movimiento se corresponde con un giro en la naturaleza, la escala y el propósito de la documentación visual que llevaba un tiempo materializándose. Un punto de inflexión se produjo ya en 1991, más de una década antes de que los teléfonos inteligentes universalizaran la idea del ciudadano con la cámara dispuesta para su uso. Al ver a unos agentes de la policía de Los Ángeles golpeando a Rodney King, un vecino, George Holliday, cogió su Sony Handycam para grabar la escena desde su balcón. Difundidas por todo el planeta, las imágenes producidas por este acto de vídeo testigo, infrecuente por aquel entonces, ayudaron a alimentar el levantamiento

---

<sup>6</sup> Okwui Enwezor, «Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of “Truth” in Contemporary Art», *Australian and New Zealand Journal of Art*, vol. 5, núm. 1, 2004, p. 20.



de Los Ángeles en 1992 tras la absolución de los agentes. El corto de Holliday proporcionaba pruebas palpables de una forma de violencia racial generalizada pero infradocumentada. Veinte años después, miles de vídeos realizados por ciudadanos anónimos circularon por Internet para documentar los acontecimientos de la Primavera Árabe y supusieron la primera vez que un gran número de participantes se disponía a filmar, narrar y emitir sus intentos de derrocar un régimen opresor. Más que un simple testimonio, este acto de autodocumentación masiva fue un factor central en las movilizaciones<sup>7</sup>.

Estos cambios tecnológicos crean la impresión de que existe una correlación entre filmar con la cámara del propio móvil y enunciar una verdad. Pero claramente se trata de dos actos diferentes. Otra forma de decirlo sería preguntar: ¿cuando la prueba está por todas partes, qué atestigua? ¿Cómo llamar la atención sobre algo específico? ¿Y es en esta forma de señalar donde radica ahora la autoría? Convencionalmente, en el caso de las grabaciones de documentales, por ejemplo en las noticias televisivas, dicha autoría se atribuía a la «autoridad» del corresponsal o comentarista, no a quien manejaba la cámara. Esto ocurría ya en el caso de los primeros años del cine: los hermanos Lumière siguen siendo considerados autores de más de mil quinientas *actualités* rodadas por cineastas de su compañía en todo el mundo. Durante mucho tiempo, la ley solo identificaba a los guionistas –y no a los directores o a los directores de fotografía– como autores de las películas, señalando un esfuerzo constante por asociar el estilo y el significado con los aspectos fundamentalmente visuales de la producción de imágenes en movimiento<sup>8</sup>. Evidentemente, la llegada de la producción y distribución masivas de imágenes en movimiento en el siglo XXI ha revolucionado estas relaciones. Pero, ¿dónde se sitúan ahora? A este respecto tal vez sea útil considerar la propia trayectoria de Jafa como artista, en su asombrosa combinación de teoría cultural negra, dirección fotográfica y práctica de vídeo multimedia. Su idiosincrásica trayectoria profesional ha estado marcada por una transición de la dirección fotográfica en la industria del cine –tanto comercial como experimental– a una práctica de arte independiente arraigada en el montaje de imágenes encontradas; prácticamente lo opuesto a rodar películas.

---

<sup>7</sup> Respecto a los procesos políticos y estéticos entremezclados en estos vídeos, véase Peter Snowdon, *The People Are Not an Image: Vernacular Video after the Arab Spring*, Londres, 2020.

<sup>8</sup> Sobre este tema, véase Marc Ferro, «Le film, une contre-analyse de la société?» [1977], en *Cinéma et Histoire*, París, 1993, pp. 31-62.

## Una luz diferente

Jafa nació en 1960 en Tupelo, Misisipi. Sus padres eran maestros y él fue el mayor de cuatro hermanos. Creció entre Tupelo, desegregado poco antes, y Clarksdale, una reliquia del viejo Sur, ciento cincuenta kilómetros al oeste. Se matriculó en la Howard University a finales de la década de 1970 para estudiar arquitectura –era el periodo del *Learning from Las Vegas* de Scott Brown y Venturi, y del *Delirious New York* de Koolhaas– pero pronto emigró a los estudios sobre cine, en los que africanistas cinéfilos como Haile Gerima y Abiyi Ford estaban electrificando el debate sobre cómo sería un cine negro. En 1980, Gerima envió al joven Jafa a Los Ángeles a colaborar con Charles Burnett y su directora adjunta, Julie Dash –ambos, como Gerima, graduados del grupo de cineastas radicales negros LA Rebellion, con base en torno a la University of California, Los Angeles (UCLA)– en la segunda película de Burnett, *My Brother's Wedding* (1983), un largometraje de bajo presupuesto.

Dash y Jafa, todavía en la veintena, se embarcaron entonces en un proyecto cinematográfico de once años que produciría *Daughters of the Dust* (1991), con Dash de directora y Jafa de director de fotografía. Ambientada a comienzos de la década de 1900, bajo la luz brillante y arenosa de las marismas de la isla de Saint Helena, en la costa de Carolina del Sur, la película presenta la vida de tres generaciones de mujeres *gullah* de la región costera e insular de Lowcountry situada en Carolina del Sur, que debaten sobre si emigrar o no al Norte. Jafa ensayó en ella las técnicas de dirección fotográfica que llevaba elaborando desde su paso por la Howard University: en lugar de usar como reflectores las tradicionales láminas grandes de aluminio, creó múltiples reflectores de menor tamaño, capaces de reproducir mejor la gama de los tonos de piel más oscuros, siendo pionero en la mezcla informatizada de metraje rodado a cámara lenta con película rodada a velocidad normal, todo en 35mm, para crear el efecto de que la cámara responde como una acompañante al ritmo de la escena. El resultado fue una estética única, que adquirió un filo acerado gracias a los contundentes argumentos de las protagonistas acerca de la historia afroamericana y lo que significaba «cruzar a tierra firme». El mundo visual de la película, su estilo distintivo, no solo se basaba en el guion y los decorados –Dash y Jafa trabajaron con el artista Kerry James Marshall en el diseño de producción– sino en todo aquello que cabe en el ámbito de la dirección fotográfica: las tomas de ángulo bajo que enmarcaban los rostros contra las sombrillas de paja,

los colores lustrosos, la luz solar intensa pero difusa del Deep South, los fundidos a blanco, la cámara rítmicamente flotante que convierte cada escena en un retablo.

El objetivo de Jafa, como él declaraba con frecuencia, era el de crear cine negro que compartiera la fuerza, la belleza y el asilamiento emocional de la música negra. Teórico complejo, además de profesional, Jafa ha especulado durante mucho tiempo sobre cómo conjuntar las experiencias fundamentales de la cultura negra con los logros más elevados del cine mundial: imaginar una vida de Little Richard filmada por Tarkovsky, o un biopic sobre Martin Luther King filmado al estilo de *El imperio de los sentidos* de Oshima<sup>9</sup>. Jafa ha imaginado formas en las que las tonalidades de la música afroamericana –las «*blue notes*» del blues y el jazz, donde las notas musicales se tratan como frecuencias de sonido inherentemente inestables y no como fenómenos fijos– podrían aplicarse a las artes visuales. Ha propuesto el concepto de «entonación visual negra», jugando con el uso de «ritmos de cámara irregulares, no templados» como los producidos por las cámaras manuales del cine mudo, sosteniendo que estas disyunciones en el ritmo y la regularidad de reproducción de los fotogramas ayudaban a dar al movimiento cinematográfico inicial su fuerza cautivadora. «Los patrones de alineación» de la reproducción de fotogramas, sugería, podrían ofrecer equivalentes visuales al *vibrato*, a los patrones rítmicos, a las notas arrastradas o dobladas, a los ritmos de la samba o al *reggae*. Otro concepto de Jafa es la «polivalencialidad», comprendida como preocupación negra –«tonos múltiples, ritmos múltiples, perspectivas múltiples, significados múltiples»– y como herramienta para entender la fusión de modos culturales africanos «conservados» con «los espacios experienciales del Nuevo Mundo»<sup>10</sup>.

Estas ideas se pusieron por primera vez a prueba en *Daughters of the Dust*. Rodada con un presupuesto de 800.000 dólares concedido por el Public Broadcasting Service (PBS), la película fue aclamada de inmediato como una aportación innovadora al cine negro, pero de igual manera se le negó la distribución en salas comerciales. Dash y Jafa habían renunciado a sus emolumentos en la película con el fin conservar los fondos

---

<sup>9</sup> Arthur Jafa, «BlackVisual Intonation», en Robert O'Meally (ed.), *The Jazz Cadence of American Culture*, Nueva York, 1998, pp. 264-268. El jovial comparativismo multimedia de la cultura negra por parte de Jafa comenzó siendo joven; ya en la universidad soñaba con diseñar un coche modelado de acuerdo con *Electric Ladyland* de Hendrix.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 267.

del PBS para la edición, y durante los siguientes veinte años ninguno de los dos consiguió financiación para un nuevo largometraje. Durante la mayor parte de la década de 1990 y comienzos de la de 2000, Jafa se ganó con dificultad la vida en Nueva York, realizando documentales cortos, vídeos musicales, anuncios de televisión, videoarte (algunos de ellos expuestos en 2000 en la Whitney Biennale), y alternando este trabajo con periodos como director de fotografía profesional. Fue director de fotografía de películas ampliamente distribuidas, como *Crooklyn* (1994) de Spike Lee y de ejemplos de cine artístico como *Seven Songs for Malcolm X* (1993) de John Akomfrah. Fue director de segunda unidad en Nueva York –contratado para dirigir un conjunto discreto de secuencias– para *Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick, la última película de uno de los directores a los que Jafa admiraba más. Enigmáticamente, muchas de las películas en las que trabajó Jafa suscitan metaconsideraciones sobre la función de la cámara. *Seven Songs for Malcolm X*, de Akomfrah, combina una gama de tipos y texturas de metraje para retratar a Malcolm X como primer gran líder político «mediático». *Shadows of Liberty* (2012), de Jean-Philippe Tremblay, examina el impacto de la propiedad de los medios corporativos y la gestión de la percepción sobre las interpretaciones de los acontecimientos actuales –la Guerra de Iraq, por ejemplo–, resaltando la importancia de la dirección fotográfica a la hora de dar forma al relato político.

En 2010, Jafa se mudó a Los Ángeles, trabajando todavía como *freelance* en proyectos televisivos, y allí efectuó por casualidad el avance que ha descrito como «el comienzo del trabajo que hago ahora»<sup>11</sup>. El encargo del vídeo artístico *Dreams Are Colder than Death* (2013) fue encargado como un documental con financiación alemana para el Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) en el cincuentenario de la Marcha sobre Washington. En las manos de Jafa, el documental se convirtió en una meditación de 52 minutos sobre el significado de la negritud, medio siglo después del discurso de King, cuando «tenemos un presidente negro pero esta no parece ser una edad de oro». Metraje no idealizado sobre estadounidenses negros en la vida cotidiana, ralentizado a un ritmo hipnótico y entremezclado con imágenes de archivo, al que se superponen las voces de amigos e interlocutores de Jafa –Fred Moten (New York University), Hortense Spillers (Vanderbilt), Saidiya Hartman (Columbia), Rich Blint (New School), el cineasta Charles Burnett, la artista visual Wangechi

---

<sup>11</sup> Calvin Tomkins, «Arthur Jafa's Radical Alienation», *The New Yorker*, 21 de diciembre de 2020.

Mutu, el educador (y padre de Jafa) Arthur Fielder— reflexionando sobre la experiencia negra contemporánea<sup>12</sup>. Jafa ha atribuido la comodidad y la expansividad de estas aportaciones al hecho de que no estaba filmando a los hablantes: una cámara apuntando a una persona negra siempre opera como una mirada blanca, desencadenando mecanismos de supervivencia, ha alegado, incluso cuando la maneja una persona negra<sup>13</sup>.

Producida en el mismo periodo que *Dreams Are Colder than Death*, APEX, una obra de videoarte realizada por Jafa en 2013, contrastaba agudamente en ritmo y tono. En torno a 1990, el artista había empezado a efectuar recortes de imágenes impresas, principalmente de revistas, y a ordenarlas en carpetas de anillas (en años recientes se han expuesto como *Untitled Notebooks*). Desde comienzos de la década de 2000 —«tan pronto como conseguí mi primer portátil»— Jafa empezó a complementar esta colección en papel con un equivalente digital, acumulando un enorme banco de imágenes estáticas que organizaba con la aplicación de gestión de archivos creativos Adobe Bridge, que permite manipular y previsualizar miniaturas de miles de archivos al mismo tiempo. Trabajando con el director de fotografía Malik Sayeed, Jafa puso las imágenes a avanzar en rápida sucesión con una banda sonora de vibrantes sonidos electrotecnó de Robert Hood. Los 8 minutos y 22 segundos de video contienen casi ochocientas imágenes, cuyas normas de combinación Jafa revisaba repetidamente, manteniendo la obra en un flujo parcial durante años. Puede interpretarse como una pieza de transición entre la práctica de recogida de imágenes del artista y sus películas de montaje de materiales encontrados de vídeo.

El nuevo trabajo de Jafa coincidió con la primera oleada de protestas de Black Lives Matter acaecidas a finales de 2013 y comienzos de 2014, tras la absolución del asesinato de Trayvon Martin. El torrente de imágenes de policías maltratando a afroamericanos fue el estímulo para la creación de *Love Is the Message, The Message is Death*, reunido a comienzos de

---

<sup>12</sup> De diferentes procedencias y generaciones, estos pensadores compartían en gran medida con Jafa la interpretación de una experiencia fundamental de la «negritud» en la sociedad estadounidense, basada en el horror de la esclavitud y su prolongada vida posterior. En términos del debate entre los constructivistas de la teoría racial crítica y los ontólogos del afropesimismo, Jafa se ha descrito en broma a sí mismo como un «antiantiesencialista», indicando la importancia central que tienen para su pensamiento las continuidades materiales y culturales de la vida afroamericana desde el travesía esclavista del Atlántico.

<sup>13</sup> Véase el debate de Jafa con bell hooks en *The New School*, de 16 de octubre de 2014, disponible en YouTube.

2016. Jafa ha explicado que empezó sin un guion, simplemente como «respuesta a la afluencia de imágenes de negros atacados». Cuando la obra estaba casi terminada, oyó «Ultralight Beam» de Kanye West en el programa *Saturday Night Live* y la convirtió en su banda sonora, sin pedir permiso para ello. Jafa mostró la obra completa a amigos cercanos y efectuó varias proyecciones en Los Ángeles y una en Art Basilea, donde la vio Gavin Brown. Fue entonces, en 2016, cuando Jafa empezó a ser representado por una galería, la empresa del propio Gavin Brown. Al mismo tiempo, la estética histórica negra de *Daughters of the Dust* experimentó un renacimiento cultural tras servir de inspiración visual para la película *Moonlight* de Barry Jenkins, así como para *Lemonade*, el álbum conceptual de Beyoncé. A Jafa también lo contrataron para colaborar con el vídeo musical de «Formation», una de las canciones del álbum. La película de Dash fue restaurada y sometida a una corrección de color supervisada por Jafa y disfrutó de un magnífico segundo estreno, difundiendo su estilo por una enorme gama de obras de arte y productos culturales, desde las fotografías de moda de *Vogue* hasta páginas de redes sociales, vídeos musicales y carteles de exposiciones<sup>14</sup>. En el caso del cine, el estilo –cuya etimología hace alusión a herramientas de escritura– se atribuye por lo general al toque de un director o guionista. En este caso, sin embargo, nos encontramos ante un caso raro en el que se reconoció que remitía a la dirección fotográfica.

### *Interpretaciones*

La obra de Jafa ya se ha convertido en objeto de nueva investigación académica, en gran medida desarrollada en el campo de los estudios afroamericanos. Tina Campt ha situado la práctica de Jafa en el marco del «rechazo radical», como estrategia para teorizar las prácticas de lucha cotidianas. Campt califica la obra de Jafa de «modalidad de observación radical», que «rechaza las formas de visualidad autoritativas» que en sí mismas sirven para rechazar la negritud<sup>15</sup>. La artista Aria Dean se

---

<sup>14</sup> La colaboración de Jafa con la familia Knowles también se amplió para incluir la dirección fotográfica de dos vídeos de Solange, «Don't Touch My Hair» y «Cranes in the Sky» y la dirección del vídeo del megaéxito de disculpa de Jay-Z a Beyoncé, «4:44». En el verano de 2020, mientras las grandes instituciones del mundo del arte ponían su peso colectivo a favor de *Love Is the Message, The Message is Death*, Jafa reutilizó algunas de las imágenes clave de este en el vídeo musical que dirigió para «Wash Us in the Blood», de Kanye West.

<sup>15</sup> Tina Campt, «Black Visuality and the Practice of Refusal», *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 29, núm. 1, 2019, p. 79.

ha centrado también en la mutación del tiempo característica de la obra de Jafa, reflexionando sobre la propia teorización de la entonación visual negra por su parte. Para Dean, la sensación de que «todo ha estado ocurriendo siempre al mismo tiempo», transmitida por la práctica de Jafa, ofrece un equivalente visual al análisis de Christina Sharpe presentado en *In the Wake* (2016) de «vivir en la estela de la esclavitud» encontrando constantemente «un pasado que no es pasado», lo cual constituye un desarrollo de la ontología afropesimista de la negritud originalmente elaborada por Cedric J. Robinson y Frank B. Wilderson III. Este énfasis afropesimista es negado por Alessandra Raengo en la interpretación que hace de la película de Jafa *Dreams Are Colder than Death*, que muestra de manera convincente que la propia estructura de la película –sus saltos en el tiempo, su compleja edición del sonido– postula la lógica de una posición «afrooptimista», personificada por movimientos como Black Lives Matter, en la que la aflicción, el agravio y la solidaridad se fusionan<sup>16</sup>. Como era de esperar, muchos de estos planteamientos siguen la senda de las propias teorizaciones de Jafa sobre la política cultural negra e intentan definir su trabajo de edición comparándolo con una gramática, que dota de voz y ofrece una política a los modos no lingüísticos en los que nuestro autor articula las imágenes.

Una práctica artística basada en la articulación de imágenes de vídeo encontradas y en material de circulación masiva plantea también otras cuestiones formales específicas. Una cuestión inmediata, ya señalada previamente, es el carácter documental de muchas de las imágenes utilizadas por Jafa y, en consecuencia, la relación de dichas imágenes con el contexto y el significado. El arte basado en el montaje de material encontrado es especialmente susceptible de ser interpretado como comentario, en parte porque, al reconfigurarlo, arroja nueva luz sobre materiales conocidos y en parte porque a menudo pasa a ser a su vez ampliamente compartido. La historia del fotomontaje en particular está asociada con una retórica de disensión creada por yuxtaposición, como sucede en los *collages* antifascistas de John Heartfield, que establecieron el tono de varios números de la *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* entre 1930 y 1938. La serie de Martha Rosler titulada *Bringing the War Home* (1967-1972), otra intervención artística de referencia basada en la yuxtaposición y articulación de materiales, hizo literalmente la «guerra en la

---

<sup>16</sup> Véanse, respectivamente, Aria Dean, «Worry the Image», *Art in America*, 26 de mayo de 2017; Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham (NC), 2016, p. 13, y Alessandra Raengo, «*Dreams Are Colder than Death* and the Gathering of Black Sociality», *Black Camera*, vol. 18, núm. 2, 2017, pp. 120-140.

sala de estar» al situar fotografías de ciudadanos vietnamitas mutilados en las imágenes de los interiores de las viviendas estadounidenses acomodadas habitualmente presentes en las revistas de decoración.

La obra de Jafa inventa también nuevas formas de unir imágenes. Los patrones complejos, derivados de la música, que guían su edición se mantienen intencionadamente en secreto. Su efecto es el de abordar, mediante la secuenciación, algunos de los aspectos más sensibles y significativos de la vida de los afroamericanos; sin por ello proponerse hacer declaraciones explícitas respecto a dichos aspectos. La reconfiguración de los datos existentes en estas obras no contiene, en otras palabras, un mensaje político explícito. Sufrimiento y alegría se presentan uno junto a otro, pero estas yuxtaposiciones, a veces insoportables, no pretenden desplegar un eslogan ni delinear una alternativa sistemática. Esto no significa, por supuesto, que la práctica de Jafa no esté abordando temas altamente políticos.

En 2019, la obra que le valió el León de Oro en la Bienal de Venecia fue *The White Album*, un videoarte de 29 minutos, que podría resumirse como una exploración de la blanquitud en Estados Unidos. Comienza con fragmentos de un vídeo musical de Oneohtrix Point Never, que presenta a un característicamente descamisado y enfermizo pero fascinante Iggy Pop en imágenes generadas por ordenador. Mientras canta, lentamente, «*The pure always act from love, the damned always act from love*» [Los puros siempre actúan por amor, los condenados siempre actúan por amor], la imagen pasa al metraje del vídeo de la cámara de seguridad en el que aparece un joven aparcando el coche y entrando en un edificio el 17 de junio de 2015. El corte vuelve al vídeo musical, una escena en la que el actor Robert Pattinson se enfrenta a la furia de una criatura parecida a un lobo, cubierta de sangre. Reaparece el metraje de la cámara de seguridad: el sol se ha puesto y el mismo joven sale tranquilamente del edificio. Los espectadores que reconocen la fecha indicada, o al joven –el supremacista blanco Dylann Roof– o el edificio, la Emanuel African Methodist Church de Carolina del Sur, sabrán que la elipsis de las imágenes de la cámara de seguridad se corresponde a la matanza de nueve feligreses en lo que ahora se conoce como la masacre de Charleston. Esta secuencia de montaje es aterradora y se resiste a la transcripción. La escena con la bestia apenas sirve de metáfora para el acto de terrorismo cuyo lugar ocupa, al igual que la inquietante cadencia de la letra de la canción no sugiere que las acciones de Roof pudieran haber derivado del amor. Y, sin embargo, la edición nos exige que tomemos estos elementos en este orden específico.



Un prolongado monólogo de YouTube rompe el perturbador hechizo de esta secuencia inicial con el rostro imponente y el gangueo sureño de Dixon White, un «*redneck* racista» reformado que se ha hecho famoso por colgar vídeos que condenan la supremacía blanca en discursos incoherentes, sinceros y llenos de palabras malsonantes. Nos grita repetidamente: «¡Haced algo! ¡Decid algo!». El ritmo de *The White Album* es más lento que el de *Love Is the Message, The Message Is Death*. En lugar de hipnotizante, es riguroso. Después de ver la obra varias veces en su formato museístico de gran pantalla, rara vez encontré otros miembros del público que asistiera a la totalidad de la proyección. Confronta al público de arte contemporáneo, en gran medida blanco, con elipsis a un tiempo inescrutables y difíciles de soportar, entrecortadas con primeros planos extremos de rostros blancos y un tipo de voces que probablemente dicho público suele evitar.

*The White Album* no es un resumen de la blanquitud, aunque su fuerza provocativa radica en esta insinuación. Es un retrato fragmentario del aspecto que tiene la blanquitud cuando, como la presenta Jafa, está saturada de negritud, un comentario que recuerda la insistencia de James Baldwin en que la confusión interracial estadounidense no solo produce nuevas identidades negras, sino «también, un nuevo hombre blanco»<sup>17</sup>. Con Jafa, esta nueva figura emerge en parte en forma de monólogo de YouTube, incluido un fragmento de una joven pronunciando un discurso aberrante sobre el «racismo inverso». Mientras ella se queja de las dificultades de ser blanca en el Estados Unidos de hoy, Jafa corta a un primer plano ambiguo de una mano negra deslizándose entre las piernas de otra persona, tocándola por encima de la ropa de una forma que, como enseguida revela la toma, está guiada por su mano blanca. El primer instinto es interpretar esta escena como ilustración, quizá irónica, de las palabras de la mujer, ahora convertida en voz superpuesta, pero pronto lo que parece aberrante es cualquier intento de inyectar estas imágenes sexuales con un significado más amplio.

Aquí las personas blancas son a menudo violentas. Un hombre esposado le grita *nigger* a un oficial de policía negro más de cincuenta veces; el despiadado protagonista de *La naranja mecánica* de Kubrick mira fijamente a la cámara. Los blancos son también ridículos: un seguidor histérico del Celtic rompe a bailar al son de «Livin' on a Prayer»

---

<sup>17</sup> James Baldwin, «Stranger in the Village», *Notes of a Native Son* [1955], Boston (MA), 2012, p. 249.

de Bon Jovi; jóvenes cibergóticos bailan con frenéticos movimientos tectónicos, con un rostro por el contrario cómicamente apático. Pero la canción de Bon Jovi es también una sentida oda a la clase trabajadora y los movimientos de los góticos, con su banda sonora cambiada a la voz profunda del rapero Future, parecen más fascinantes que extraños. La blanquitud se vuelve extraña, de tal forma que puede contemplarse *como* blanquitud y no como un valor por defecto. Entremezcladas con estos personajes aparecen escenas de Emily Bates, codirectora de la galería que representa a Jafa. Estas imágenes simples, presumiblemente filmadas por el artista (como los de su hija en *Love Is the Message, The Message is Death*) muestran una mujer blanca mirando con timidez a la cámara mientras intercambia sonrisas con la persona que está detrás de dicha cámara. Estas imágenes, únicos clips de la obra de creación propia, son inconfundiblemente imágenes de amistad y en este contexto se vuelven profundamente conmovedoras, como por arte de magia. Pero el racismo retratado en la obra también impregna estas escenas, insoportablemente, de manera que al contemplar el afecto que se manifiesta entre los dos nos preguntamos qué debe de haber de malo en ello.

### *Distanciamiento y embeleso*

Reflexionando acerca de debates anteriores sobre el montaje y la narratividad, Christian Metz comentó que el hecho de que el cine sea capaz de contar historias tan buenas no se debe a que «sea un lenguaje»; al contrario, se ha convertido en lenguaje porque las ha contado<sup>18</sup>. De igual modo, es porque las películas de Jafa proponen nuevos modos de narrar o, quizá, mejor, un nuevo modelo de tratamiento, por lo que tendemos a recibir estas formas como lenguaje. Históricamente, el realismo descriptivo –por lo general, las tomas largas del cine observacional– y lo que Metz, citando a Rossellini, denominó la «manipulación todopoderosa» del montaje, no concordaban entre sí. Eisenstein fue el teórico supremo de una forma de «montaje intelectual» que pondría fin al conflicto existente entre el «lenguaje de la lógica» y el lenguaje de las imágenes: así como «la cognición es construcción», también el montaje haría avanzar la comprensión de la vida mediante la reconstrucción de esta<sup>19</sup>. Pero la obra de Jafa, con su combinación de *frissons* [escalofríos] de edición y metraje descriptivo sacados de contexto, ofrece un planteamiento más

<sup>18</sup> Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Chicago (IL), 1991, p. 47.

<sup>19</sup> Sergei Eisenstein, «The Dramaturgy of Film Form», *S. M. Eisenstein: Selected Works*, vol. I, Indiana, 1988, pp. 161-180.

ambiguo e híbrido, que apunta hacia el establecimiento de nuevas sendas para la cinematografía comprometida.

El arte político reciente ha estado marcado por diferentes tendencias. En forma telegráfica, podríamos decir que tras el modelo de «resistencia» de los *happenings* y del teatro de guerrillas de la década de 1960, la fusión de la *performance* con la protesta en la década de 1970 y la alianza del arte con el activismo contra el SIDA en la de 1980, el arte como «intervención» dio el tono desde la década de 1990 hasta comienzos de la de 2000. Algunas de las prácticas más recientes han recibido la denominación de «paraficciones»: situaciones en las que los artistas presentan la ficción como un hecho, haciéndola intervenir en el tejido de la realidad para alterar, como una chanza, nuestras estructuras de creencia y lo que consideramos aceptable<sup>20</sup>. Más recientemente, en la década de 2010, sin embargo, se ha hecho hincapié en formas de representación reparadoras, en especial en referencia a las identidades marginadas. En algunos aspectos, la obra de Jafa podría inscribirse en dicho esfuerzo, aunque el vínculo entre este y sus vídeos, a un tiempo reconstructivos y descriptivos, es sinuoso.

Sería un error interpretar la obra de Jafa como un reflejo directo de la «vida negra», reducir articulaciones visuales complejas a las condiciones que las informan, como han expresado Huey Copeland y Krista Thompson<sup>21</sup>. Al mismo tiempo, a partir de la dirección de fotografía para *Daughters of the Dust*, la obra de Jafa ha estado modelada por un compromiso profundo con la cultura negra. Su práctica se basa en tomar muy en serio las identidades culturales. Pero también juega de manera clara con estas categorías, ya sea mediante el humor palpable en algunas de sus ediciones o, por ejemplo, al hilo de su idea de que Hannibal Lecter y Jeff Koons son en secreto negros que se hacen pasar por blancos. (Como estrategia cultural nacida del desempoderamiento, en la que lo mortalmente serio debe cohabitar con lo absurdo, esto recuerda la famosa fórmula «judío-gentil» de Lenny Bruce en 1961, que explicaba que Ray Charles era judío, B'nai Brith era gentil y que todos los italianos eran judíos). Jafa ha dicho que su obra solo va dirigida a personas negras, pero que la gente blanca podría escuchar, al igual que Eric Clapton solo cantaba «Layla» para Pattie Boyd, pero el resto del mundo podía oírla.

---

<sup>20</sup> Carrie Lambert-Beatty, «Make-Believe: Parafiction and Plausibility», *October*, núm. 129, 2009, pp. 51-84.

<sup>21</sup> Leah Dickerman, David Joselit y Mignon Nixon, «Afrotropes: A Conversation with Huey Copeland y Krista Thompson», *October*, núm. 162, 2017, p. 12.

Stuart Hall propuso, como es bien sabido, que no se interpretase la identidad como un hecho histórico ya logrado, sino como «una producción» en sí y de sí misma, incluida la cinematográfica<sup>22</sup>. Aunque Jafa no ha dejado por completo de filmar, es notable que a través de la edición esté ahora contribuyendo a modelar identidades culturales que, en el sentido pretendido por Hall, se hacen siempre dentro de la representación, no antes de ella. Pero quizá esta fuerza renovada del montaje no sea sorprendente en un contexto en el que grabar imágenes en movimiento se ha convertido en un elemento esencial no solo para la existencia social cotidiana, sino también para la movilización de grandes movimientos políticos. El arte capaz de rearticular todo aquello que ya hemos filmado es arte que nos muestra cómo somos, siempre en proceso y a través de la representación, descubriendo quiénes somos.

En la primera página de su propio *White Album*, Joan Didion sugiere que vivimos «por la imposición de una línea narrativa sobre imágenes dispares, por las “ideas” con las que hemos aprendido a congelar la fantasmagoría cambiante que es nuestra experiencia real»<sup>23</sup>. ¿Qué tipo de experiencia se correspondería con hacer justo lo opuesto de eso? Compartiendo la historia de la que fue su primera conmoción estética, ver *2001: una odisea en el espacio* de Kubrick cuando era niño, Jafa explicó que sigue buscando un arte capaz de equiparar el efecto que la película tuvo en él, «la capacidad de distanciar y embelesar simultáneamente»<sup>24</sup>. Obras como *Love Is the Message, The Message is Death* exploran esta coexistencia –dos reacciones, surgidas de la misma raíz– mediante las soluciones formales escogidas por Jafa para presentar simultaneidades alegres y dolorosas. Dichas obras provocan la conmoción ante todas estas cosas que ocurren al mismo tiempo en el mundo: la muerte a tiros de adolescentes negros desarmados; Serena Williams bailando de alegría en la pista de tenis; personas vadeando la inundación después del Katrina; cuerpos que encuentran formas siempre nuevas de bailar. Enseñar los elementos básicos del análisis del montaje a los estudiantes supone a menudo intentar encontrar traducciones para los diversos cortes que separan las tomas. Algunos cortes sugieren un «por lo tanto», los decimos, otros podrían ser un «mientras tanto, en otra parte», algunos simplemente sugieren un «y entonces», o un «y ahora, visto a través de

---

<sup>22</sup> Stuart Hall, «Cultural Identity and Cinematic Representation», *Framework: The Journal of Cinema and Media*, núm. 36, 1989, p. 68.

<sup>23</sup> Joan Didion, «The White Album», *The White Album* [1979], Nueva York, 1990, p. II.

<sup>24</sup> C. Tomkins, «Arthur Jafa's Radical Alienation», cit.

los ojos de esta persona». Con Jafa, la edición trata de la perplejidad en el seno de los cortes, cuya traducción más cercana e imperfecta no está en las palabras –esas cosas que entendemos– sino en el asombro que acecha tras el «y, y, y...».