

## Gertrud Koch. *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*

SYNEMA - Gesellschaft für Film und Medien, Viena, 2012, 181 pp.

---

Gerard Casau

La cubierta de *Screen Dynamics* viene ilustrada por una fotografía de la obra artística *Sun Cinema*, de Clemens von Wedemeyer. Situada en los alrededores de la ciudad de Mardin, en el sur de Turquía, la enorme pantalla funciona como un cine comunal, que durante el día permite proyectar sombras y, por la noche, refleja la puesta del Sol y las luces de la urbe cercana. En el prólogo, los editores del libro hablan de la idoneidad de esta imagen como tarjeta de presentación del volumen y de los temas que pretende abordar, pues se trata de un caso en el que «la técnica cultural del cine, con sus principios básicos de proyector, pantalla y espectador, un espacio comunal y social, se (re) configura en la periferia del mundo Occidental [...] también es el resultado de un proyecto que entronca con la tradición del Land Art, concebido y realizado por un artista contemporáneo: un indicio de que, durante más de dos décadas, una considerable cantidad de imágenes en movimiento, con su correspondiente discurso, se ha expandido del cine y la teoría fílmica a otros espacios institucionales y de diálogo». (2012: 5)

Si Bazin se interrogaba sobre qué era el cine, la pregunta que más veces se formula en *Screen Dynamics* es “¿dónde está el cine?”. De este modo, el libro se entrega a un escenario en el que la multiplicidad de dispositivos y pantallas (públicas y privadas) discuten la vigencia de seguir identificando el cine con esos principios básicos del “proyector, pantalla y espectador” que citábamos unas líneas más arriba. Más que de

la tan cacareada “muerte del cine”, de lo que se habla en sus páginas es del espacio que ocupan esas imágenes que recogemos en fuentes diversas. De sí, en definitiva, el término “cine” puede seguir usándose alegremente como descripción general del acto de ver imágenes en movimiento o, por el contrario, debemos dirigirnos con convencimiento a la creación de vocablos cada vez más específicos.

El primer escollo con que se enfrenta un trabajo de estas características, cuyo eje temático parece inseparable del “aquí y ahora”, es el riesgo de estrellarse contra aquello que parece novísimo pero quizás no lo sea tanto. A fin de cuentas, las ideas barajadas en los párrafos anteriores también podrían valer para un texto contemporáneo del nacimiento de la televisión, o para una reflexión surgida tras ver a la Velvet Underground dar un concierto con el cuerpo teñido por las imágenes de un filme de Andy Warhol. Por ese motivo, es de agradecer que los ensayos recogidos en sus páginas (derivados, en su mayoría, de las ponencias que tuvieron lugar en el congreso “Cinema Without Walls. Borderlands of Film”, celebrado en Berlín en la primavera de 2010) posean un espectro temático amplio: de la definición de una “memoria cinéfila” propuesta por Raymond Bellour y que define (¿definía?) al espectador, al uso de filmaciones en el teatro contemporáneo que recoge la aportación de Gertrud Koch; pasando por el análisis que Simon Rothöhler hace de las películas que Michael Mann ha realizado en soporte digital.

La mayor parte de los autores observan los temas tratados, si no con distancia, sí con la prudencia de quien sabe que cualquier conclusión a la que pueda llegar será siempre provisional, susceptible de revisiones; sin embargo, sí hallamos algún caso en el que el exceso de entusiasmo da al texto una apariencia algo cándida. Así le sucede a Jonathan Rosenbaum, quien en su intento de cartografiar los albores de una nueva cinefilia aporta multitud de cifras y estadísticas que sirven para cantar las bondades de internet, el libre acceso (legal o ilegal) al patrimonio cinematográfico y las casi infinitas posibilidades de la crítica *online*. El punto de vista de Rosenbaum no es, ni mucho menos, reprochable, pero su fijación en el detalle (el surgimiento de cineclubs especializadísimos en distintas localidades de Argentina) le hace pasar de puntillas por la cuestión que subyace en esa pretendida “nueva cinefilia”: el trastabilleo todavía irresoluto de una educación cinematográfica cuyos pilares siguen sustentándose en la era pre-internet, pero que encuentra una oferta susceptible de reordenar cualquier canon anterior.

Es el propio Rosenbaum quien reconoce que nos hallamos en «un periodo de transición, donde los cambios de paradigma deberían engendrar nuevos conceptos, nuevos términos y nuevas formas de análisis». Probablemente tenga razón, como la hubiera tenido de escribir estas mismas palabras hace una década, cuando publicó *Movie Mutations*, o incluso antes. Esto es lo que ha convertido el ejercicio crítico en una suerte de diálogo sordo entre Vladimir y Estragón, esperando a que el futuro se asiente mientras a su alrededor nada deja de cambiar. Por ello, los pasajes más interesantes de *Screen Dynamics* son aquellos que muestran al autor integrado en los nuevos hábitos tecnológicos, como en los capítulos firmados por Ute Holl y Ekkehard Knörer, sobre la experiencia de ver cine en internet y en dispositivos portátiles. También los que saben sintetizar los roces entre el pretérito perfecto y el presente, como Simon Rothöhler al describir la imposibilidad de despegarse de una cierta extrañeza durante el visionado de *Enemigos públicos* (*Public Enemies*, Michael Mann, 2009),

película que transcurre en los años treinta del siglo XX, pero cuya fotografía digital genera una forma de evocar el pasado rabiosamente “anti-histórica”: «La recepción digital puede proporcionar una irritante experiencia de presente continuo, permitiendo intuir al público cómo podían ser unos anticuados modelos de coche, una locomotora de vapor o una fábrica cuando eran híper-modernos, la alta tecnología de su época. En cierto modo, esta intensa sensación de contemporaneidad es también debida al hecho de topar con una novedad genuina, una imagen cinematográfica en alta resolución cuyas características se identifican mayormente con las pantallas de museo que exhiben videoarte» (2012: 146).

Pese a la variedad de asuntos tratados a lo largo de *Screen Dynamics*, no cuesta detectar que la pregunta capital que mueve sus páginas es aquella que ningún autor se atreve a formular en voz alta, quizás por temor a ser tachado de Apocalíptico: ¿Qué será del cine una vez quede despojado de los elementos que constituían su ritual? En su pieza, Raymond Bellour recuerda las palabras de Godard y Fellini, que definían el cine como algo más grande que nosotros, que nos obliga a alzar la mirada. Sin embargo, diversos capítulos del libro describen una serie de hábitos cinéfilos que pasan por pantallas minúsculas y por películas que no se “van” a ver, sino que llegan mediante una transmisión de datos, sin exigir ningún esfuerzo “físico” al espectador. Dicen los editores que no han querido airear la recurrente idea de la “muerte del cine”, pero por más estimulantes que sean los horizontes que plantea *Screen Dynamics*, también desvelan un interrogante que daría para un segundo tomo: ¿Cuánto importará el cine una vez se adapte a sus nuevas pantallas y asuma que es mucho más pequeño que el espectador? ¿Cómo nos maravillará y seducirá si se le priva de la invitación de los labios carnosos y descomunales de una actriz? Esas son las preguntas que genera la encrucijada en que vivimos, donde el cine sigue perteneciendo en el imaginario popular a una gran pantalla, pero cuya realidad y consumo parece firmemente encaminada en otras direcciones. •