

CINEMA COMPARAT/IVE CINEMA



VOLUM III · N°7 · 2015

Editors (Editors): Gonzalo de Lucas (Universitat Pompeu Fabra) y Manuel Garin (Universitat Pompeu Fabra).

Editors adjunts (Associate Editors): Ana Aitana Fernández (Universitat Pompeu Fabra), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra).

Editora assistent (Assistant Editor): Chantal Poch

Comitè científic (Advisory Board): Dudley Andrew (Yale University, Estados Unidos), Jordi Balló (Universitat Pompeu Fabra, España), Raymond Bellour (Université Sorbonne-Paris III, Francia), Francisco Javier Benavente (Universitat Pompeu Fabra), Nicole Brenez (Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, Francia), Maeve Connolly (Dun Laoghaire Institut of Art, Design and Technology, Irlanda), Thomas Elsaesser (University of Amsterdam, Países Bajos), Gino Frezza (Università de Salerno, Italia), Chris Fujiwara (Edinburgh International Film Festival, Reino Unido), Jane Gaines (Columbia University, Estados Unidos), Haden Guest (Harvard University, Estados Unidos), Tom Gunning (University of Chicago, Estados Unidos), John MacKay (Yale University, Estados Unidos), Adrian Martin (Monash University, Australia), Cezar Migliorin (Universidade Federal Fluminense, Brasil), Alejandro Montiel (Universitat de València), Meaghan Morris (University of Sidney, Australia y Lignan University, Hong Kong), Raffaele Pinto (Universitat de Barcelona), Ivan Pintor (Universitat Pompeu Fabra), Angel Quintana (Universitat de Girona, España), Joan Ramon Resina (Stanford University, Estados Unidos), Eduardo A. Russo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Glòria Salvadó (Universitat Pompeu Fabra), Yuri Tsivian (University of Chicago, Estados Unidos), Vicente Sánchez Biosca (Universitat de València, España), Jenaro Talens (Université de Genève, Suiza y Universitat de València, España), Michael Witt (Roehampton University, Reino Unido).

Col·laboradors (Contributors): Jordi Balló, Fran Benavente, Gerard Casau, Raquel Crisóstomo, Miguel Fernández Labayen, Manuel Garin, Alexandra Popartan, Glòria Salvadó, Carolina Sourdis, Xavier Pérez.

Traductors (Translators): Marga Carnicé, Gonzalo de Lucas, Albert Elduque, Miguel García, Manuel Garin, Bruno Hachero, Chantal Poch, Anna Rosenberg, Carolina Sourdis, Valentín Via.

Disseny i maquetació (Original design and layout): Pau Masaló (disseny original), Sara Torrent (maquetació PDF).

Agraïments (Acknowledgements): Lodge Kerrigan, Carlos Losilla, Alejandro Montiel, Sergi Sánchez, Arnau Vilaró.

Edició (Publisher): Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA), Universitat Pompeu Fabra (UPF). Este número se ha financiado con el soporte del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra.

Lugar de edición (Place of publication): Universitat Pompeu Fabra. Departamento de Comunicación. Campus de la Comunicación – Poblenou. Roc Boronat, 138 08018, Barcelona (España).

Dirección electrónica (E-mail): comparativecinema@upf.edu.

Página Web (Website): www.upf.edu/comparativecinema

Cinema Comparat/ive Cinema, Volúmen 3, No 7, «Els cineastes pensen la televisió», Barcelona, 2015.

Depósito Legal: B.29702-2012.

ISSN: 2014-8933.

Algunos derechos reservados. Publicado por la Universitat Pompeu Fabra y el Observatori del Cinema Europeu Contemporani bajo licencia Creative Commons (Reconocimiento – NoComercial – Compartirigual 3.0 Unported).



Fotografía de portada: *Six Fois Deux/Sur et sous la communication* (Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, 1976)

Presentació

Cinema Comparat/ive Cinema és una publicació semestral fundada a Barcelona l'any 2012. Editada pel Col·lectiu d'Investigació Estètica dels Mitjans Audiovisuals (CINEMA) de la Universitat Pompeu Fabra (UPF), la revista està especialitzada en l'estudi del cinema comparat i la recepció i la interpretació cinematogràfica en els diferents contextos socials i polítics. Per tant, els articles de cada número investiguen les relacions conceptuals i formals entre pel·lícules, i entre els films, els processos materials i les pràctiques de producció i d'exhibició, o la història de les idees i de la crítica cinematogràfica.

Cinema Comparat/ive Cinema es proposa cobrir una àrea original de recerca, desenvolupant i establint una sèrie de metodologies d'estudi comparatiu del cinema. Amb aquest fi, també s'explora la relació entre el cinema i les tradicions de la literatura comparada, o amb altres arts contemporànies com la pintura, la fotografia, la música i la dansa i els mitjans de comunicació audiovisual.

Cinema Comparat/ive Cinema s'edita en tres versions: català, castellà i anglès. La revista és semestral i els números es publiquen a l'estiu i a l'hivern. La publicació empra controls interns i avaluadors externs en el seu sistema d'arbitratge de parells cecs (*peer review*). La revista també acceptarà assaigs audiovisuals sobre el tema de cada número, que podran incloure's com a components dels articles o com a peces separades.

La revista també acceptarà assaigs audiovisuals sobre el tema de cada número, que podran incloure's com a components dels articles o com a peces separades.

Finalment, i de forma complementària a cada número, al web de la revista també es publicaran materials documentals i textos que facilitin i enriqueixin l'estudi dels temes abordats a cada volum, establint vincles entre els projectes de recerca i els temes monogràfics al llarg del seu procés.

Cinema Comparat/ive Cinema is a biannual publication founded in 2012. It is edited by Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) at the Universitat Pompeu Fabra (UPF), and focuses on comparative cinema and the reception and interpretation of film in different social and political contexts. Each issue investigates the conceptual and formal relationships between films, material processes and production and exhibition practices, the history of ideas and film criticism.

Cinema Comparat/ive Cinema addresses an original area of research, developing a series of methodologies for a comparative study of cinema. With this aim, it also explores the relationship between cinema and comparative literature as well as other contemporary arts such as painting, photography, music or dance, and audio-visual media.

Cinema Comparat/ive Cinema is published in three languages: Catalan, Spanish and English. The journal is biannual and the numbers are published in summer and winter. The journal is peer-reviewed and uses internal and external evaluation committees. The journal will also accept visual essays on the topic raised in the issue, both as part of a written article or as an autonomous work.

Cinema Comparat/ive Cinema is an open access scientific journal recognized by international indexes such as DOAJ (Directory of Open Access Journals) and Latindex (Regional Information System for Online Scientific Journals of Latin America, the Caribbean, Spain and Portugal).

Finally, each issue of the journal is complemented by documentary materials and texts published online, which facilitate and enrich the topics studied in each volume, thus establishing links between longer research projects and monographic focuses throughout this process.

Sumari

EDITORIAL

<i>Els cineastes pensen la televisió</i> per Gonzalo de Lucas.....	7
--	---

DOCUMENTS

<i>Cinema i televisió</i> per Roberto Rossellini.....	9
<i>Tres preguntes sobre Six fois Deux</i> per Gilles Deleuze.....	12
<i>Naixement (de la imatge) d'una Nació</i> per Jean-Luc Godard.....	16
<i>L'autonomia de l'espectador</i> per Alexander Kluge.....	17
<i>El cinema en la televisió</i> per Marguerite Duras i Serge Daney.....	19
<i>El cinema crític només era possible a (o al menys amb) la televisió</i> per Rainer Werner Fassbinder.....	22
<i>Medvedkine i la invenció de la televisió</i> per Chris Marker.....	24
<i>Tele, ón ets?</i> per Jean-Louis Comolli.....	26

FILMS EN DISCUSSIÓ. ENTREVISTES

<i>Entre el cinema i la televisió. Una entrevista amb Lodge Kerrigan</i> per Gerard Casau i Manuel Garin.....	28
---	----

ARTICLES

<i>Deu cineastes fundadors de serialitat televisiva</i> per Jordi Balló i Xavier Pérez.....	36
<i>Fonts de la joventut. Records d'un futur passat de la ficció televisiva</i> per Fran Benavente i Glòria Salvadó.....	42
<i>Les sèries per televisió de Sonimage: les pràctiques audiovisuals com a qüestionament teòric</i> per Carolina Sourdis.....	52
<i>Les pràctiques televisuals d'Iván Zulueta</i> per Miguel Fernández Labayen.....	57

RESSENYES

JACOBS, Jason y PEACOCK, Steven (eds.), <i>Television Aesthetics and Style</i> per Raquel Crisóstomo.....	68
WITT, Michael, <i>Jean-Luc Godard. Cinema Historian.</i> per Carolina Sourdis.....	70
BRADATAN, Costica y UNGUREANU, Camil (eds.), <i>Religion in Contemporary European Cinema: The Postsecular Constellation</i> por Alexandra Popartan.....	72

Els cineastes pensen la televisió

Manuel Garín i Gonzalo de Lucas

Des dels anys 50, la intervenció de molts cineastes en la televisió va tenir un caràcter estètic i polític: un eixamplament de tots dos mitjans, de les seves possibilitats creatives i pedagògiques, de laboratori de la ficció i aproximació entre diferents gèneres i disciplines artístiques i de pensament: la Història, l'art i la filosofia (Rossellini, Godard, Marker, Kluge, Watkins, Warhol), la novel·la i el teatre (Bergman o Fassbinder).

És una història poc coneguda o poc vista, en part per l'escassa difusió que moltes d'aquestes pel·lícules, programes i sèries han tingut després de la seva emissió (sovint per mandra o desinterès de les cadenes de televisió; unes altres per la falta d'hàbit per projectar en sales de cinema obres de durada tan extensa), però de gran importància per les seves qualitats tan específiques –determinades per la forma de producció– i per la transmissió i circulació polèmica de formes i idees sobre les imatges i els sons, que discuteixen i replantegen les fronteres i límits que solen fixar-se en el mitjà televisiu i el del cinema. No obstant això, fins i tot quan s'aborda monogràficament l'obra de molts d'aquests cineastes, la seva producció televisiva ocupa un espai marginal o es veu com una espècie de retir del cinema o fins i tot un rebaixament, malgrat que alguns d'ells hagin sostingut el seu treball en la televisió al llarg d'una gran part de la seva obra (pensem en tota la producció televisiva de Bergman, de Fassbinder o del propi Rossellini). Però el fet és que no és exagerat assenyalar que *Six fois deux / Sur et sous la communication* (INA, 1976), *Atti degli Apostoli* (RAI-ORTE, 1969), *La maison de bois* (ORTF 2, 1971) o *L'héritage de la chouette* (La Sept, 1989) estan entre el millor de Godard/ Méville, Rossellini, Pialat o Marker.

D'aquesta forma, molts cineastes han entès la televisió com un espai públic d'intervenció crítica, amb el qual podien aconseguir una major difusió; com un lloc de reflexió sobre els processos de coneixement i educació que poden generar les imatges; o com un espai de representació que propicia altres metodologies de treball amb els actors (de Renoir a Watkins). Alhora, la televisió també ha sustentat l'obra de molts documentalistes –potser el cas més representatiu sigui el de Wiseman, amb la seva producció anual regular per la PBS–, i ha estat originària de formes assatgístiques (Pasolini, Welles o Godard), per no parlar de les possibilitats que la serialitat ha generat en cineastes com Lynch o Von Trier.

En 1977, Rossellini va assenyalar: «L'arribada de la televisió va provocar una sèrie d'absurdes batalles entre la petita i la pantalla gran». Encara que han passat gairebé quaranta anys l'absurd persisteix. En aquest número de *Comparative Cinema* volem compartir la nostra curiositat i entusiasme pels projectes televisius d'un conjunt de cineastes que, des de dècades enrere, van treballar amb naturalitat en tots dos mitjans, de Renoir a Kluge, de Godard a Iván Zulueta: promeses d'un futur passat que, segons recorden Fran Benavente i Glòria Salvadó, han format sempre part de l'aventura televisiva. Tornar als materials de treball de Orson Welles en els anys cinquanta (la paraula, el radiofònic) per entendre millor el que fa Louis C. K. avui. Entrevistar a un cineasta com Lodge Kerrigan perquè expliqui, amb tota naturalitat, que dirigir episodis de sèries actualment li recorda al sistema d'encàrrecs del Hollywood clàssic. Plantejar punts de contacte entre passat i present que potenciïn el contagi entre pantalles, comparativament.

Si, com deia Fassbinder, no és el mateix explicar una història en tres hores que en quinze, la relació entre cinema i televisió redimensiona aspectes clau del llenguatge audiovisual com l'estructura narrativa i el *tempo*, la repetició i la diferència, el tipus d'espectador o la grandària de les pantalles. La voluntat d'aquest número és aprofundir en aquestes variables formals i ideològiques que, a través de la comparació, ens revelen molt més sobre el cinematogràfic i el televisiu que cap discurs essencialista. Què suposa recuperar un gest o un rostre episòdicament? Existeix alguna cosa així com una responsabilitat del cinema i una responsabilitat de la televisió? Quant de moda hi ha en les vindicacions autorals dels *showrunners*? Impossible donar una sola resposta, però potser aquestes pàgines ajudin a esbossar, com demanava Rossellini, més preguntes. •

Cinema i televisió

Roberto Rossellini

La televisió conforma en l'actualitat el més potent i suggestiu d'aquests dos mitjans de comunicació, perquè disposa d'una audiència molt més gran. La televisió hauria de ser, conseqüentment, el mitjà més adequat per a promoure una educació integral, és a dir –segons les paraules d'Antonio Gramsci–, «una nova Weltanschauung proletària», un nou concepte de vida per al poble. Gramsci afirma:

«S'ha d'arribar a la creació d'una nova cultura integral, que tingui els caràcters massius de la Reforma protestant i el Segle de les Llums francès, els caràcters del classicisme grec i el Renaixement italià, una cultura que, com deia Carducci, sigui la síntesi de Maximilien Robespierre i Immanuel Kant, sigui la síntesi de la política i la filosofia en una unitat dialèctica intrínseca a un grup social, no ja francès o alemany, sinó europeu i mundial».

No fa falta afegir que, en aquest moment, cap d'aquestes preocupacions es manifesta en els qui controlen i dirigeixen les televisions en tots els països del món. El problema d'estudiar una nova forma d'educació no sembla tampoc interessar-los molt; la idea d'arribar a la «cultura integral» no se'ls ha acudit encara. Per a ells, la televisió no és més que un mitjà per obtenir «diversió» i popularitat; l'empren com a vector de propaganda per a vendre certes mercaderies, i per a guanyar adeptes a aquesta o aquella ideologia, a aquest o aquell bàndol polític, per a donar major pes a aquest o aquell grup de pressió. Salta a la vista la rapidesa amb la que la televisió s'ha cimentat i desenvolupat, abans de degradar-se no menys ràpidament, fins a reduir-se al vehicle publicitari d'un producte o opinió; salta a la vista la rapidesa amb que s'ha allunyat de tota veritat concreta, de tota intel·ligència, de tot saber i de tot coneixement autèntic. Però l'adveniment de la televisió ha provocat també altres mals: ha fet triomfar, accelerar i institucionalitzar el procés de la corrupció del cinema, en el precís moment en que començaven a néixer, en l'àmbit cinematogràfic, altres preocupacions més serioses que la de la simple diversió, l'*entertainment*.

L'entrada en escena de la televisió va desencadenar una guerra absurda entre la petita pantalla i el cinema; una infinitat de partidaris d'un i l'altre mitjà es va llançar de sobte a enunciar teories esbojarrades sobre el llenguatge, l'estètica, la incidència social o «cultural» del cinema o de la televisió.

Ningú o gairebé ningú es va prendre la molèstia d'adoptar la perspectiva justa: a saber, que l'aparició d'aquesta nova tècnica podia significar un extraordinari vehicle de difusió dels seus productes (films, etc) a un públic cada vegada més ampli.

La guerra entre la televisió i el cinema va tenir conseqüències nefastes per als dos mitjans.

El cinema, al principi, va intentar vèncer a la televisió agegantant la pantalla de les sales d'exhibició, generalitzant l'ús del color, augmentant desmesuradament els costos de producció (amb el que només s'ha aconseguit fer més i més difícil la incorporació de nous talents creadors a unes estructures que s'anquillosaven progressivament).

La televisió, per part seva, va treure un bon partit en els primers temps de l'atracció que desperta tota novetat; es va beneficiar també de les noves condicions de vida que van sorgir coincidint amb la seva aparició: els problemes del tràfic, la descentralització urbana, etc. Amb prou feines implantada, i amb l'objecte d'accelerar la seva difusió, es va esforçar a fer cada vegada més «populars» els seus programes: els jocs, les cançons, les revistes, la comicitat més banal, van ser els vectors de la seva impetuosa penetració.

Per contrarestar l'èxit de la televisió, el cinema va intentar retenir al públic, que desertava de les sales de projecció, per tots els mitjans al seu abast. Va produir llavors films cada vegada més sensacionalistes i vulgars, alhora que va disfressar les seves intencions mercantils amb una publicitat feta de paraules pomposes: «bellesa», «intel·lectualitat», «compromís», «set de llibertat», etc. Però l'única cosa certa és que es va ser envilint progressivament amb l'escàndol i l'obsenitat.

La crisi del cinema

El cinema travessa actualment una greu crisi.

La televisió ha tirat profundes arrels en la nostra vida quotidiana. Malgrat exercir a tot arreu un paper molt semblant, la seva organització varia d'un país a un altre. A certs països predomina l'anomenada televisió comercial: Estats Units constitueix el millor exemple. La televisió nord-americana ven pràcticament totes les seves hores d'emissió a la publicitat. I com a conseqüència, els seus programes estan pensats per atreure

al major nombre possible de teleespectadors, doncs l'augment de l'índex d'audiència determina un augment proporcional dels ingressos publicitaris: així, per cada vuit o nou minuts de programa, desfilen per la petita pantalla un o dos minuts d'anuncis.

En altres països, com França o Itàlia, la televisió és un monopoli estatal. En aquests països, l'organització televisiva es finança gràcies a un cànon que els propietaris de televisors estan obligats a pagar (un cànon similar, d'altra banda, grava també als propietaris d'aparells de radi). Les cadenes de la ràdio-televisió francesa o la Rai-TV italiana s'embutxaquen així anualment molts milers de milions (de francs antics o de lires) com a compensació pels serveis que proporcionessin als teleespectadors al llarg de l'any successiu, i la naturalesa del qual es deixa al lliure criteri d'aquests organismes. En definitiva, el cinema ha de conquistar cada vegada, pel·lícula per pel·lícula, als espectadors que paguen la seva producció, mentre que la televisió estatal monopolista emet programes a uns espectadors ja assegurats prèviament, que van pagar per endavant: gaudeix doncs d'un privilegi incomparable.

A Itàlia, el cinema i la televisió tenen un pressupost anual gairebé equivalent: tres-cents mil milions de lires cadascun dels dos mitjans (més de mil cinc-cents milions de francs nous). No fa falta molta imaginació per comprendre els avantatges que reportaria, tant a les dues indústries com al públic, acumular tots dos pressupostos i complementar-se mútuament en comptes de competir. Tornarem sobre el tema.

Qualsevol que tingui una idea del cinema, per petita que sigui, sap que l'aventura de produir un film només és possible quan el pressupost mínim està cobert (sota qualsevol d'aquestes fórmules: prevenda, coproducció, avançament sobre taquilla, etc.). Però fins a tals precaucions tampoc resulten suficients per reduir o eliminar els riscos. El cinema busca llavors refugi en la repetició de fórmules que van conèixer ja èxit comercial; explota les modes. I quant temps són valgudes aquestes fórmules? Sabem per experiència que, tant al cinema com en qualsevol altre camp, la moda dura «el temps d'un sospir».

El cinema es condemnat així al suplici de Sísif: és esclau d'un sistema que li obliga a començar sempre des de zero, a assumir una vegada i una altra el risc que suposa endevinar el que tindrà èxit, a buscar el que pot agradar-li al públic al moment oportú, i tot això amb marges de temps increïblement breus.

En els seus primers temps, no obstant això, el cinema regula una adreça molt diferent: el seu gran moment va coincidir amb l'època en què els nord-americans van convertir el vell refrany anglès *the goods follow the flag* (els productes segueixen a la

bandera) en *the goods follow the films* (els productes segueixen als films).

Efectivament, els films significaven en aquella època un vector insuperable, un mig sobirà de publicitat «institucional» per a una quantitat enorme de nous productes: de l'automòbil a la nevera, de l'aspirador a la torradora, del ventilador al telèfon i la maquineta elèctrica d'afaitar. En una paraula, els mil i un productes que calia imposar a la societat (que encara no era societat de consum, però estava justament a punt de ser-ho). I el cinema va contribuir en bona mesura a la difusió de nous models de vida, en crear altres necessitats i altres apètnies. Alhora que mitjà de diversió, el film ha estat el cavall de Troia de la societat de consum. Mentre van ser aquestes les condicions operatives del cinema, el finançament no plantejava majors problemes, perquè el capital gaudia de uns avantatges independents de l'èxit econòmic del film. La producció era abundant, i la seva mateixa abundància permetia, encara que amb lentitud, eixamplar les fronteres de l'art cinematogràfic, intentar –encara que molt de tant en tant– experiències noves.

Les condicions han canviat avui radicalment. La publicitat institucional ha caigut en desús, quan ja no té raó de ser, en haver-se ja aconseguit bona part dels seus objectius fonamentals. Des d'aquest punt de vista, la funció del cinema i de la televisió és ara altra: no serveixen ja per promoure un determinat prototip de societat, com els films d'un altre temps, sinó que juguen el paper de «opi del poble» i fan tot el possible –no sé si per una forma de tropisme o per una iniciativa conscient– per mantenir a les masses en un estat d'infantilisme, mogut per una suficiència capritxosa que els dona la il·lusió de la llibertat. Aquest infantilisme convé, sens dubte, als dirigents de la nostra societat: facilita la propaganda que orienta a les masses cap a l'alternativa que el poder o els grups de pressió desitgen.

Un servei d'interès general

Una televisió estatal només es justifica si actua realment, segons prescriu la llei, com un «servei indispensable amb caràcter d'interès general» i «participa en el desenvolupament social i cultural del país».

Per aconseguir una promoció cultural al servei del poble, les diverses televisions (almenys les estatals), els òrgans de control parlamentari i els sindicats haurien de posar en pràctica nous procediments a fi que els programes televisius contribuïssin a la democratització del país. Que finalitats haurien de proposar-se i amb que mètode? Quant a les finalitats, recordem el que, cadascuna a la seva manera, han expressat els grans corrents moderns del pensament, del cristianisme a l'islam, de Sòcrates a Karl Marx: l'única fi possible és el de fer madurar la societat

humana. Tots aquests corrents de pensament comparteixen una base comuna: la fe en l'home. El propi Mahoma ha dit que la varietat i la multiplicitat de la intel·ligència humana són la prova de l'existència i de la generositat de Déu. La ciència li dona avui la raó, en demostrar la multiplicitat de la intel·ligència. És una riquesa de la qual hem de treure partit.

Quant als mètodes, la televisió podria desenvolupar una promoció cultural a l'abast de tots. Per servir-se d'imatges, aconseguiria en gran manera vèncer les dificultats de l'ensenyament si és cert el que afirma Comenio: «La dificultat d'aprendre prové del fet que les coses no s'ensenyen als alumnes per visió directa, sinó mitjançant descripcions tediosíssimes, a través de les quals difícilment s'imprimeix la imatge de les coses en l'intel·lecte; tan feblement penetren en la memòria que s'esvaeixen amb facilitat o es comprenen de forma diferent a l'adequada».

La televisió podria proporcionar una «visió directa» de les coses, dels homes i de la història a milions i milions d'individus. La història ens ensenya que els canvis socials –inevitables, puix que estem destinats a evolucionar cap a un món millor– succeeixen als nous sistemes de pensament. Però els sistemes de pensament únicament evolucionen quan els homes estan en condicions de recapitular el que saben. Per a això, és indispensable informar a tots, posar el saber a l'abast de tot el món; i és indispensable també que aquest saber sigui posat contínuament al dia. En una paraula, cal democratitzar el coneixement. Cal aconseguir que l'home reneixi en la seva integritat, com ha ocorregut ja dues o tres vegades al llarg de la història? Si, amb la condició que tots els homes, o una majoria almenys, siguin capaços de recapitular el major nombre possible de dades. A aquest efecte, és necessari que es desenvolupi una informació cultural dirigida a tots, susceptible de difondre tots els coneixements i totes les idees. Llavors, i només llavors, tots els homes seran capaços d'elaborar síntesis i orientar la seva ment de tal manera que facin possibles nous desenvolupaments al seu torn. Arribaríem així a una participació harmoniosa de tots els individus en els assumptes socials.

Això seria l'ideal, naturalment. La pràctica, per desgràcia, és molt diferent. La televisió ignora aquests principis i el cinema encara més encara. Efectivament, les iniciatives del cinema en matèria educativa són nul·les. La televisió, per contra, s'ha imposat alguns objectius; però tots els seus esforços docents estan calcats sobre el model de l'escola, incloent les escoles professionals. Existeix, no obstant això, en la televisió italiana una excepció notable, la sèrie de telefilms titulada *Sapere* («Saber»). Exceptuant aquesta sèrie, la televisió, a imatge de l'escola, no sembla tenir un altre objectiu que el d'ajudar als alumnes a «fer carrera» dins dels marges del sistema actual.

Gramsci afirmava que l'escola tradicional és una oligarquia, ja que els seus ensenyaments van dirigits a una generació d'homes la destinació dels quals és el de regir el país. Afegiré, per la meua banda, que aquests futurs «dirigents» són, en realitat, dòcils i submissos, perquè els seus horitzons són molt limitats. La televisió, pel ben comú, hauria d'estimular aquelles formes d'informació i de cultura que l'escola no imparteix i que servirien al desenvolupament –gràcies a la consciència i no a la propaganda– d'un sentit crític rigorós, indispensable al progrés i a l'evolució de les estructures socials vigents. Aquesta evolució serviria als interessos de tots, tant dels privilegiats com de les masses desheretades.

Independentment de la necessitat de modificar els seus objectius, el factor fonamental perquè la televisió i el cinema sobrevisquin és el de la creativitat. Si s'arribés a establir una col·laboració entre les dues estructures, les possibilitats de fomentar l'esperit d'inventiva augmentarien sens dubte, amb la repercussió consegüent en benefici de les idees. Hem vist que a Itàlia (com ocorre més o menys en els altres països) el pressupost de la televisió i el del cinema són equivalents, uns tres-cents mil milions de lires, a pesar que els telespectadors siguin molt més nombrosos que els clients habituals de les sales cinematogràfiques.

Si la televisió participés en la producció cinematogràfica, compartiria els ingressos dels films, alleujant així la seva dependència de la publicitat. Els treballadors dels dos mitjans gaudirien igualment de una major garantia d'ocupació. Un mercat més ampli i més sanejat permetria emprendre les operacions de promoció cultural al fet que abans ens hem referit i que contribuirien a formar les ments: tindria així una «cultura integral» majors probabilitats de convertir-se en realitat. Aquests mètodes de promoció, una vegada perfeccionats, estimularien també la implantació de nous mitjans audiovisuals (videocassetts, etc.), dels quals tant s'ha parlat i en els quals s'ha invertit tants diners, en va, fins al moment.

Aquest text recull part de la intervenció de Rossellini en el col·loqui «L'engagement social et économique du cinéma» que va organitzar en el Festival de Cannes el 13 i 14 de maig de 1977. Va ser publicat a: ROSSELLINI, Roberto (1977). Un esprit libre ne doit rien apprendre en classe. Librairie Arthème Fayard. Paris. Traducció al castellà de José Luis Guarner en: ROSSELLINI, Roberto (1979). Un esprit libre no ha d'aprendre com a esclau. Escrits sobre cinema i educació. Gustavo Gil. Barcelona.

Tres preguntes sobre *Six fois Deux*

Gilles Deleuze

Els Cahiers du Cinéma li sol·liciten una entrevista perquè vostè és un “filòsof”, i desitjaríem un text d’aquesta classe, però abans de res perquè vostè admira el treball de Godard. Quina és la seva opinió sobre les seves recents emissions televisives?

Com a tants altres, m’han emocionat, i l’emoció perdura. Puc dir com m’imagino a Godard. És un home que treballa molt, i per tant està necessàriament en una absoluta solitud. Però no es tracta d’una solitud qualsevol, és una solitud extraordinàriament poblada. No poblada per somnis, per fantasmes o projectes, sinó per actes, coses i fins i tot persones. Una solitud múltiple, creadora. Des del fons d’aquesta solitud, Godard pot ser ell només una força, però també treballar amb uns altres en equip. Pot tractar d’igual a igual a qualsevol, poders oficials o organitzacions, però també treballadores de la llar, obrers o bojós. En les emissions televisives, les preguntes plantejades per Godard estan sempre a l’alçada de l’interlocutor. Ens inquieten a nosaltres, que les escoltem, però no a aquells a els qui es plantegen. Parla amb els delirants d’una manera molt diferent a com ho faria un psiquiatre o un altre boig, o algú que es fes el boig. Quan parla amb els obrers no ho fa com un patró, ni com un altre obrer, ni com un intel·lectual, ni com un director d’escena que parlés amb els seus actors. I no és perquè té habilitat per adaptar-se a tots els tons, és perquè la seva solitud li confereix una gran capacitat, una població molt nombrosa. En certa manera, es tracta en tots els casos de quequejos. No és que quequegi en parlar, és que fa quequejar al llenguatge mateix. Generalment, només s’és estranger quan es parla una altra llengua. En aquest cas es tracta, al contrari, de ser estranger en la llengua pròpia. Proust deia que els bons llibres estan escrits en una espècie de llengua estrangera. El mateix s’aplica a les emissions de Godard; fins i tot ha perfeccionat el seu accent suís a aquest efecte. Aquest quequeig creador, aquesta solitud és el que constitueix la força de Godard.

I és que, com vostès saben millor que jo, ell ha estat sempre sol. Godard mai ha tingut èxit al cinema, al contrari del que ens volen fer creure els qui diuen: «Ha canviat, ha deixat de funcionar a partir de tal moment». Són els mateixos que ja l’odiaven al principi. Godard s’ha avançat a tothom i a tots ha marcat, però no per la via de l’èxit sinó més aviat seguint la seva pròpia línia, una línia de fugida activa, una línia feta fallida a tot moment, en ziga-zaga, una línia subterrània. Cert que, a l’efecte del cinema, se li havia aconseguit confinar més o menys

en la seva solitud. Se li havia localitzat. Llavors, s’aprofita de les vacances i d’una vaga apel·lació a la creativitat per prendre la televisió amb sis emissions de dues parts. És potser l’únic cas d’algú que no s’ha deixat guanyar per la televisió. El comú és que un perdi la partida per endavant. Se li hauria perdonat el seu cinema, però no aquesta sèrie que introdueix tants canvis en el més íntim de la televisió (interrogar a la gent, fer-los parlar, mostrar imatges d’altres llocs, etc.). Fins i tot si ja no es tracta d’això, fins i tot si ja està sufocat. Era inevitable que molts grups i associacions s’indignessin: el comunicat de l’Associació de periodistes-reporters i fotògrafs és exemplar. Godard ha aconseguit reviu els odis. Però ha mostrat també que era possible una altra manera de “poblar” la televisió.

Però no ha contestat a la nostra pregunta. Si hagués vostè d’organitzar un “curs” sobre aquests programes... Quines són les idees que ha percebut, que ha sentit? Com explicaria vostè el seu entusiasme? Deixem per després els altres temes, encara que siguin més importants.

D’acord, però les idees, el tenir una idea, no té res a veure amb la ideologia, és una pràctica. Hi ha una bella fórmula de Godard: no una imatge justa, sinó justament una imatge. També els filòsofs haurien de dir i fer el mateix: no idees justes, sinó justament idees. Perquè les idees justes són sempre idees que s’ajusten a les significacions dominants o a les consignes establertes, són idees que serveixen per verificar tal o com cosa, fins i tot encara que es tracti d’alguna cosa futur, fins i tot encara que es tracti de l’avenir de la revolució. Mentre que «justament idees» implica un esdevenir present, un quequeig de les idees que no pot expressar-se sinó a manera de preguntes que tanquen el pas a tota resposta. O bé mostrar alguna cosa simple, però que fa fallida totes les demostracions.

En aquest sentit, hi ha als programes de Godard dues idees que constantment s’encavalquen una sobre l’altra, que es barregen o se separen segment a segment. Aquesta és una de les raons per les quals cada programa està dividit en dues parts: com a l’escola primària, els dos pols, la lliçó de coses i la lliçó de llenguatge. La primera idea concerneix al treball. Tinc la impressió de que Godard qüestiona constantment un esquema vagament marxista molt difós: la idea que hi ha alguna cosa abstracte, alguna cosa així com una “força de treball” que pot vendre’s i comprar-se en unes condicions que defineixen una injustícia social fonamental o en unes altres que suposarien una

major justícia social. Godard planteja preguntes molt concretes i mostra imatges que giren al voltant d'aquest esquema. Què és exactament el que es compra i el que es ven? Què és el que uns estan disposats a comprar i uns altres a vendre, i que no forçosament és el mateix per a tots dos? Un jove soldador està disposat a vendre el seu treball de soldador, però no la seva potència sexual per convertir-se en amant d'una dona major. Una assistenta consent a vendre les seves hores de neteja, però, per què no vol vendre el moment en el qual canta un fragment de "La Internacional"? Perquè no sap cantar? I què succeiria si se li paga precisament per parlar d'allò que no sap cantar? I, al contrari, un obrer especialitzat en rellotgeria desitja que se li pagui per la seva capacitat com a rellotger, però no vol cobrar pel seu treball de cineasta aficionat, la qual cosa crida el seu "hobby"; no obstant això, les imatges ens ensenyen que, en tots dos casos, els gestos són molt similars, fins al punt que poden confondre's els posats de la cadena de rellotgeria amb els de el muntatge. En absolut! –protesta el rellotger–, hi ha entre tots dos gestos una gran diferència d'amor, de generositat, i no desitjo cobrar per les meves pel·lícules. Què dir llavors del cineasta i del fotògraf, doncs ells sí cobren? És més, per què estaria disposat a pagar un fotògraf? En alguns casos, està disposat a pagar a un model. En uns altres, és el model qui li paga. Quan fotografia escenes de tortures, o una execució, no li paguen ni la víctima ni el botxí. Quan fotografia a nens malalts, ferits o famolencs, per què no ha de pagar-los? D'una manera anàloga, Guattari va proposar en un congrés psicoanalític que els psicoanalitzats haurien de cobrar igual que ho fan els psicoanalistes, ja que no pot dir-se en rigor que la psicoanàlisi subministri un "servei", sinó que més aviat es dóna una sort de divisió del treball, una evolució de dos tipus de treball no paral·lels: el treball d'escolta i de filtrat que realitza el psicoanalista, i el treball de l'inconscient del psicoanalitzat. No sembla que la proposta de Guattari hagi tingut molt ressò. Godard diu el mateix: per què no han de cobrar aquells que miren la televisió, en lloc de pagar? No és cert que ells realitzen un gran treball i que compleixen un autèntic servei públic? La divisió social del treball implica que, en una fàbrica, es pagui tant als obrers del taller com als empleats de les oficines i als dels laboratoris de recerca. De no ser així, imaginem que els obrers haguessin de pagar als dissenyadors que preparen els productes que ells fabriquen. Em sembla que totes aquestes preguntes, i moltes altres, totes aquestes imatges i altres similars tendeixen a polvoritzar la noció de "força de treball". Per començar, la noció mateixa de "força de treball" aïlla arbitràriament un sector i separa al treball de les seves relacions amb l'amor, amb la creació i fins i tot amb la producció. Fa del treball una manera de conservació, el contrari d'una creació, ja que es tracta de reproduir els béns que s'han consumit així com la seva pròpia força, en un circuit d'intercanvi tancat. Des d'aquesta perspectiva, que l'intercanvi sigui just o injust és el de menys, perquè es produeix sempre una violència selectiva

mitjançant el pagament, es dóna sempre una mistificació de principi quan parlem de "força de treball". Solament si alliberem el treball d'aquesta pseudoforça seria possible que tot tipus de fluxos de producció diferents i asimètrics entressin en contacte amb els fluxos de diners, independentment de tota mediació d'una força abstracta. Estic encara més confús que el propi Godard en aquest assumpte. Tant millor, doncs l'important són les preguntes que Godard planteja i les imatges que mostra, així com el sentiment que desperten en l'espectador que la força de treball no és alguna cosa innocent, que no cau pel seu propi pes, especialment des del punt de vista de qui desitja fer crítica social. Les reaccions del P.C. o d'alguns sindicats enfront dels programes de Godard obeeixen a aquesta qüestió tant o més que a altres aspectes més evidents (s'ha atrevit a tacar la sagrada noció de "força de treball"...).

La segona idea concerneix a la informació. Perquè se'ns presenta igualment el llenguatge com alguna cosa essencialment informatiu, i la informació com si es tractés essencialment d'un intercanvi. Per tant, es mesura una vegada més la informació mitjançant unitats abstractes. Però és poc probable que una mestra, quan explica una lliçó o quan ensenya ortografia, transmeti informacions. Més aviat ordena, dóna consignes. Als nens se'ls subministra la sintaxi de la mateixa manera que se subministra als obrers instruments, per produir enunciats conformes a les significacions dominants. Cal que compreguem en sentit literal aquesta fórmula de Godard: els nens són presos polítics. El llenguatge és un sistema d'ordres, no un mitjà d'informació. La Televisió diu: «Ara, una mica de diversió»... «A continuació, notícies». De fet, caldria invertir l'esquema de la informàtica. La informàtica suposa d'entrada una informació teòrica màxima; en l'altre pol, situa el soroll pur, les interferències; i, entre ambdues, la redundància, que disminueix la quantitat d'informació però permet imposar-se sobre el soroll. Sucedeeix més aviat el contrari: en el punt més alt caldria suposar la redundància com a transmissió i repetició d'ordres i mandats; per sota estaria la informació, el mínim requerit per a la correcta recepció de les ordres; i, què hi hauria per sota de la informació?

Alguna cosa així com el silenci, o més aviat el quequeig, o el crit, alguna cosa que flueix sota les redundàncies i les informacions, que fa fluir el llenguatge i que, en qualsevol cas, pot arribar a sentir-se. Parlar, fins i tot quan parlem de nosaltres mateixos, implica sempre ocupar el lloc d'un altre en el nom del qual es pretén parlar i a qui es priva del dret de parlar. Séguy és una gran boca que transmet ordres i consignes. Però també la mare del nen que ha mort té la boca oberta. Una imatge és representada per un so, com un obrer pel seu delegat sindical.

Un so pren el poder imposant-se a una sèrie d'imatges. Així doncs, com seria possible parlar sense donar ordres, sense pretendre representar gens ni a ningú, com donar la paraula a els qui manquen del dret a ella, com retornar als sons un valor de lluita contra el poder? D'això es tracta, d'habitar la llengua pròpia com un estranger, de traçar una espècie de línia de fugida mitjançant el llenguatge.

Són només dues idees, però dues idees ja són molt, una enormitat, doncs comporten moltes coses i moltes altres idees. Godard qüestiona dues idees habituals, la de força de treball i la d'informació. No diu en absolut que calgui donar informacions veritables o que es tracti de pagar bé la força de treball (aquestes serien "idees justes"). Diu que aquestes nocions són molt fosques. Escriu al costat d'elles: FALS. Des de fa molt temps, Godard diu que li agradaria ser una oficina de producció més que un autor, que preferiria ser director de programes informatius de televisió en lloc de ser director de cinema. És obvi que tal cosa no significa que desitgi ser el productor de les seves pròpies pel·lícules, com Verneuil, o que desitgi el poder de la televisió. Es tractaria més aviat de realitzar un mosaic de treballs, en lloc de mesurar-los mitjançant una força abstracta; fer una juxtaposició de infra-informacions, de boques obertes, en lloc de remetre-les a una informació abstracta entesa com a consigna.

Si són aquestes les dues idees de Godard, corresponen al tema desenvolupat constantment a els programes, el tema "imatges i sons"? Podria dir-se que la lliçó de coses, les imatges, remitent als treballs, i la lliçó de paraules, els sons, remitent a les informacions?

No. La coincidència només és parcial: hi ha necessàriament molt d'informació en les imatges, i molt treball en els sons. Qualsevol conjunt poden (i han de) descompondre's de moltes maneres que només parcialment són coincidents. Per intentar reconstruir el que seria, segons Godard, la relació entre imatge i so, caldria explicar una història molt abstracta, amb molts episodis, per arribar finalment a la conclusió que es tractava de la història més simple i concreta, una història d'un sol capítol.

1. Hi ha imatges. Les coses mateixes són imatges, perquè les imatges no estan en la ment o en el cervell. Al contrari: el cervell és una imatge entre unes altres. I les imatges no deixen d'actuar i reaccionar unes sobre unes altres, de produir i de consumir. No hi ha diferència alguna entre les imatges, les coses i el moviment.

2. Però les imatges tenen també un interior, o almenys certes imatges ho tenen, i llavors s'experimenten des de dins. Tals són els subjectes (vegin-se les declaracions de Godard sobre

Deux ou trois choses que je sais d'elle la recopilació publicada per Belfond, p. 393 et seq.). Hi ha, en efecte, un interval entre l'acció que pateixen les imatges i la reacció executada. L'interval confereix a aquestes imatges el poder d'emmagatzemar altres imatges, això és, el poder de percebre. Però només emmagatzemen allò que els interessa de les altres imatges: percebre és sostreure de la imatge el que no ens interessa, la nostra percepció sempre conté una mica de menys. Estem de tal manera plens d'imatges que ja no les veiem per si mateixes en l'exterior.

3. D'altra banda, hi ha imatges sonores, que no semblen tenir privilegi algun. No obstant això, almenys algunes d'aquestes imatges tenen un revers que es pot cridar idees, llenguatge, sentit, trets expressius, etc. Això fa a tals imatges capaces de capturar o atrapar a les altres imatges o a una sèrie d'elles. Una veu que adquireix poder sobre un conjunt d'imatges (la veu d'Hitler). Les idees, en actuar com a consignes, s'encarnen en les imatges o en les ones sonores i ens diuen el que ha d'interessar-nos en les altres imatges: dicten la nostra percepció. Hi ha sempre una senyal d'autoria central que normalitza les imatges i retira d'elles el que no hem de percebre. D'aquesta manera es dibuixen, gràcies a l'interval precedent, dos corrents en sentits contraris: una va de les imatges exteriors a les percepcions, l'altra de les idees dominants a les percepcions.

4. Així que estem presos en una cadena d'imatges, cadascun en el seu lloc, sent cadascun una imatge en si mateix, però també en una trama d'idees que actuen com a consignes. Per això, la intervenció de Godard –«imatges i sons»– es perfila al mateix temps en dues adreces. D'una banda, es dirigeix a restituir la seva plenitud a les imatges exteriors, aconseguir que no percebem de menys, que la percepció sigui igual a la imatge, retornar a les imatges tot el que els pertany; això representa ja una forma de lluita contra tal o com poder i contra les seves senyals d'autoria. D'altra banda, intenta desfer el llenguatge com a presa del poder, fer-lo quequejar en les ones sonores, descompondre tot conjunt d'idees que pretenguin ser "idees justes" per extreure d'elles, justament, idees. Entre altres raons, aquestes dues poden explicar a l'hora d'explicar l'ús tan innovador que Godard fa del plànol fix. Sucedeeix en certa manera com en alguns músics actuals: instauren un plànol sonor fix que permet que en la música escoltem tot. I quan Godard introdueix a la pantalla una pissarra i escriu en ella, no ho fa com si fos un objecte per filmar, sinó que converteix a la pissarra i a l'escriptura en nous mitjans televisius, com una substància d'expressió que tingués el seu propi corrent, relacionada amb altres corrents que flueixen en la pantalla.

Tota aquesta història abstracta en quatre capítols té cert aspecte de ficció científica. Però és la nostra realitat social actual. El

curiós és que aquesta història coincideix en alguns punts amb el que deia Bergson en el primer capítol de *Matèria i memòria*. Se sol considerar a Bergson un filòsof inofensiu i completament caduc. No estaria malament que el cinema o la televisió li retornessin la seva actualitat (hauria d'estar inclòs al programa de l'I.D.H.I.C., i potser ho està).

El primer capítol de *Matèria i Memòria* desenvolupa una concepció sorprenent de la fotografia i del moviment cinematogràfic en la seva relació amb les coses: "La fotografia, quan la hi ha, està ja feta, presa en el propi interior de les coses i en tots els punts de l'espai..., etc.". No vull dir que Godard sigui bergsonià. Seria més aviat al revés, no és que Godard suposi una reactualització de Bergson, sinó que s'ensopega amb fragments bergsonià en el seu camí de renovació de la televisió.

Però, per què hi ha sempre "dos" en Godard? Certament, es precisa que hi hagi dos perquè hi hagi tres, però, quin és el sentit d'aquest 2 i d'aquest 3?

No ho pregunten vostès de debò. Vostès saben abans que ningú que no és cert. Godard no és un dialèctic. L'important en Godard no és el 2 ni el 3, ni qualsevol altre nombre, el que importa és la I grega, la conjunció I. L'essencial és l'ús que fa Godard d'aquesta I. I ho és perquè tot el nostre pensament s'ha modelat a partir del verb ser, *ÊS*. La filosofia està plena de discussions sobre el judici d'atribució (el cel és blau) i el judici d'existència (Déu és), la seva possible reducció mútua o la seva irreductibilitat. Però es tracta en qualsevol cas del verb ser. Fins i tot les conjuncions es valoren per referència al verb ser, com s'observa en el sil·logisme. Només els anglesos i nord-americans han alliberat a les conjuncions, ningú com ells per reflexionar sobre les relacions. Quan convertim el judici de relació en un model autònom, ens adonem que es cola pertot arreu, que tot ho penetra i ho corromp: la I no és ni tan sols una conjunció o una relació particular, sinó que comporta totes les relacions, on hi ha I, hi ha relació, no únicament perquè la I desequilibra totes les relacions, sinó perquè desequilibra l'èsser, el verb. La I –"i.... i... i..."– és exactament aquest quequeig creatiu, l'ús estranger de la llengua que s'oposa al seu ús conformista i dominant recolzat en el verb ser.

És veritat que la I grega és la diversitat, la multiplicitat, la destrucció de les identitats. L'entrada de la fàbrica no és la mateixa quan arribo a ella que quan surto o quan estic aturat i pas per davant. La dona del condemnat no és la mateixa abans i després de la condemna. Però la diversitat o la multiplicitat no són en absolut afegits estètics (com quan es diu: «un de més», o «una dona més») o esquemes dialèctics (com quan es diu: «l'un produeix dos, que al seu torn produirà tres»), perquè en tots aquests casos subsisteix la primàcia de l'Un, i per tant de l'èsser, que se suposa que ha de multiplicar-se. Quan Godard

diu que tot es divideix en dos, i que en un dia estan incloses el matí i la nit, no vol dir que es tracti d'un o un altre, ni que l'un es converteixi en l'altre o es converteixi en dos. La multiplicitat no està mai en els termes, no importa quin sigui el seu nombre, ni tampoc en el conjunt o en la totalitat. La multiplicitat resideix precisament en la I, que és de naturalesa diferent que els elements o els conjunts.

Si no és element ni conjunt d'elements, què és aquesta I? Crec que la força de Godard consisteix a viure, pensar i mostrar aquesta I d'una manera extremadament nova, fent-la funcionar activament. La I no és un ni un altre, està sempre entre els dos, és la frontera, perquè sempre hi ha una frontera, una línia de fugida o d'aflluència, encara que no es vegi, encara que sigui, com és, el menys perceptible. Això no obstant això, les coses passen sempre en aquesta línia de fugida, en ella tenen lloc els esdeveniments i es planegen les revolucions. «Els forts no són els qui ocupen un o un altre camp, el potent és la frontera». En la lliçó de geografia militar que ha donat recentment a l'exèrcit, Giscard d'Estaing constata amb malenconia que, a mesura que augmentava l'equilibri entre els grans conjunts, entre l'Est i l'Oest mitjançant les aliances planetàries, les trobades orbitals i la policia mundial, augmentava també la "desestabilització" entre el Nord i el Sud: Giscard citava el cas d'Angola, l'Orient proper, la resistència palestina, i igualment totes les perturbacions que produeixen "desestabilitzacions de la seguretat", els segrestos aeris, Còrsega... De Nord a Sud, trobarem sempre aquestes línies que desequilibren els conjunts, un "I, I, I" que imposa nous llinars, noves adreces de la línia feta fallida, nous traçats de fronteres. La finalitat de Godard és "veure les fronteres", és a dir, fer visible l'imperceptible. El condemnat i la seva esposa. La mare i el nen. I també les imatges i els sons. Els gests del relloger en el seu taller de rellogeria i quan està a la taula de muntatge: estan separats per una frontera imperceptible que no pertany a un costat ni a l'altre, que implica a tots dos en un desenvolupament no paral·lel, en una fuga o en un flux on ja no és possible determinar qui persegueix a qui ni amb quina finalitat. Hi ha tota una micropolítica de les fronteres que s'oposa a la macropolítica dels grans conjunts. Sabem com a mínim que és allà on passen les coses, a la frontera entre les imatges i els sons, on les imatges es tornen massa plenes i els sons excessivament forts. És el que ha dit Godard a 6 fois 2: passar sis vegades entre les dues coses, deixar fluir i fer visible aquesta línia activa i creadora i arrossegar a la televisió amb ella.

Entrevista publicada originalment a Cahiers du Cinéma, núm. 271, Novembre de 1976. La traducció al castellà és de José Luis Pardo i va ser publicada a: DELEUZE, Gilles (1995). Conversaciones. 1972-1990. València: Pre-Textos.

Naixement (de la imatge) d'una Nació

Jean-Luc Godard

El 1977, una societat que produeix i realitza films cinematogràfics així com emissions de televisió, Sonimage, entra en contacte amb representants de la República Popular de Moçambic per intermediació d'uns amics comuns, després d'una conferència a Ginebra.

La societat Sonimage proposa a Moçambic aprofitar la situació audiovisual del país per estudiar la televisió abans que existeixi, abans que inundi (fins i tot si només és en vint anys) tot el cos social i geogràfic moçambiquès.

Estudiar la imatge, el desig d'imatges (el desig de recordar, el desig de mostrar aquest record, d'efectuar una marca, de sortida o arribada).

Estudiar la producció d'aquests desitjos d'imatge(s) i de la seva distribució a través de les ones (oh, sirenes!) o els cables. Estudiar la producció, per una vegada, abans.

Pensar junts la televisió perquè cadascú per la seva banda, la petita societat occidental de cinema ofegada en el flux diari d'imatges, i el gran país nou i desgraciat sorgit de la nit colonial, els dos posseeixen simple i aproximadament el mateix número de càmeres, gravadores i monitors.

«Naixement (de la imatge) d'una Nació» explicarà doncs les relacions i la història d'aquestes relacions momentànies (històriques) entre un país que no té encara televisió i un petit equip de televisió d'un país que en té massa.

Aquest equip estarà format per un productor, una locutora/fotògrafa, i un tècnic, que es trobaran al lloc amb un home de negocis, representant d'una gran firma industrial allotjada al mateix hotel.

Els films núm. 1 i 5 estaran consagrats més específicament a la parella productor/locutora, a les seves reflexions lluny de casa seva (film núm. 1) durant el rodatge, i després al seu sentiment de tornada a Europa (film núm. 5).

El productor i la locutora seran interpretats per un actor i una actriu.

Els films núm. 2, 3 i 4 seran croquis, quaderns de notes i de

ruta, de pensaments, d'esbossos, d'impressions expressant al film núm. 2 el punt de vista del productor, al film núm. 3 el de l'home de negocis, i al film núm. 4 el de la locutora fotògrafa.

El film núm. 2 (el productor) estarà essencialment fet d'entrevistes en vídeo lleuger amb aquells que mai han vist imatges encara (la majoria de la població moçambiquesa).

El film núm. 3 estarà formada per documents en Súper 8 mm o 16 mm, projectats en anàlisi com un film amateur portat per l'home de negocis a la seva família.

El film núm. 4 estarà sobretot compost per fotos, sobretot negres i blanques, expressant el punt de vista del fotògraf.

Si la sèrie de cinc films s'emet a la televisió, els films 1 i 5 enquadran als altres tres.

Els films 1 i 6 seran projectats a les sales de cine com un únic film en dues parts, primer lluny d'Europa i després lluny d'Àfrica.

D'aquesta manera potser haurem entrevist com es forma i informa una societat i la independència d'aquesta informació, al mateix temps que la formació de la seva independència.

Aquest text va ser publicat al número 300 de Cahiers du Cinéma, número editat per al propi Godard com a director convidat.

L'autonomia de l'espectador

Alexander Kluge

La televisió d'autor i el cinema d'autor van estar emparentats des del començament. Rossellini, per exemple, va començar la seva carrera com a autor de cinema i en un determinat moment, quan la promoció cinematogràfica italiana es va orientar cap al comercial, es va exiliar a la televisió. Va ser llavors quan va fer la gran pel·lícula sobre Lluís XIV; des d'aquell moment no va fer més que pel·lícules per a la televisió. El mateix es veu en molts altres realitzadors-autors, com Edgar Reitz, que va filmar la minisèrie *Heimat* no precisament per a les sales de cinema. Si per mi fos jo hauria treballat sempre únicament per al cinema –de fet el que faig és cinema i sóc un patriota de la història del cinema, no de la televisió– però haig d'acceptar que a partir de cert moment la televisió es va convertir en el mitjà dominant. I si vull ser independent, haig de defensar aquesta causa, la independència, en el si de la televisió fins a les últimes conseqüències. Això va ser el que vam fer i la prova és que tenim en la televisió el mateix estatus que teníem com a realitzadors-autors. Alguns de nosaltres ho hem aconseguit associant-nos amb altres mitjans com Spiegel TV, la BBC, el Neue Zürcher Zeitung o el Süddeutsche Zeitung... Per exemplificar: el principi d'autor és el d'un artesà i es distingeix del que es diu el "cinema de confecció", que és el que fa un sastre i en el qual el dominant és la distribució. Així com existeix el capitalisme de producció i el financer, un pot triar quedar-se del costat de la producció i ser independent, com Astèrix, el gal, o optar per la política de Juli Cèsar i estar del costat de la confecció. Però no em malentengui, no és que jo estigui en contra de la confecció sinó que no és el que faig. Sóc fill d'un metge, i un metge no és treballador de la indústria farmacèutica. Un metge roman independent.

Aquesta cerca d'un lloc independent dins d'un mitjà dominant com la TV, com es relaciona amb la noció d'esfera pública com vostè la concep?

Amb Oskar Negt escrivim un llibre que anomenem *Esfera pública i experiència*, en línia amb *Història i crítica de l'opinió pública* de Jürgen Habermas. L'experiència és el que es consuma en la intimitat, per exemple en el si de les famílies, en les relacions amoroses o en el treball. Són espais no públics. Les fàbriques són espais no públics, la família és un espai no públic. Ara bé, aquestes experiències personals només adquireixen seguretat en si mateixes en la mesura en què les hi intercanvia en l'esfera pública, en la mesura en què es tornen part de la vida pública. L'amor és una cosa íntima que pot adquirir seguretat

en si mateixa o patir un complex d'inferioritat segons com es discuteixi públicament. Si la corona francesa exposa en públic als seus amants com un gest polític, així com Enric IV exhibeix orgullós a Gabrielle D'Estrées, i la nació sencera s'enorgulleix que els seus reis tinguin una esposa legítima i al costat una bella amant, la seguretat en un mateix en matèria de qüestions amoroses es defineix de manera molt diferent que entre els puritans.

Vostè advoca per que els homes tinguin una major seguretat en si mateixos...

Autonomia. Crec que en els aspectes més fonamentals tots els homes es comporten de forma autònoma sempre que poden, és a dir, sempre que troben un buit en l'opressió. En les arts en particular, l'autonomia és especialment important. El cardenal de Salzburg tenia un gust musical completament diferent del de Mozart, menyspreava la seva música, però no per això Mozart va començar a compondre d'una altra manera. L'autonomia és això. Godard mai va a ser obedient. Fins i tot havent fet pel·lícules publicitàries, segueix sent autònom. Això és el cinema d'autor. Un altre exemple és Truffaut.

Vostè apel·la a una actitud autònoma també per part de l'espectador?

Sí. Però jo no necessito apel·lar a res. Els espectadors són autònoms per si mateixos. De vegades un es fa una idea equivocada d'això. Prenguem per exemple la mort de Lady Di. La majoria dels directors dels canals de televisió al meu país coincidien que la notícia era matèria de la premsa sensacionalista: «Informem sobre aquest tema, però no és important». No obstant això les persones van començar a identificar-se amb la princesa. La mort en el túnel era important per a ells, els va sacsejar. Llavors van insistir i el mitjà va haver de cedir. En realitat eren els mitjans els que estaven a l'inrevés. Els espectadors són el mitjà, el que ells no poden imaginar tampoc existeix en el mitjà. En aquest sentit, honrar el *rating* és fer una lectura tergiversada d'aquesta realitat. És als espectadors als quals cal honrar. Els espectadors són molt més resistents del que un creu.

Resistents?

Per exemple, una vegada vaig fer una emissió bastant arriscada amb Peter Sloterdijk sobre «La llarga marxa de la ira de Déu», noranta minuts d'emissió, sense pausa, a la televisió privada; i

fa poc vaig realitzar una altra similar amb Peter Weibel sobre el mètode de la transcripció en la Modernitat. No sembla senzill, però ho és: es refereix al fet que no existeix una avantguarda aïllada que avança sola per la davantera, aniquilant els passats com una podadora, sinó que si prenem qualsevol punt de qualsevol text ja existent, sigui Ovidi, Montaigne o un avantguardista, Proust, Joyce, el que se li ocorri, podrem continuar escrivint a partir d'aquest punt. Igual que el monjo de l'Edat Mitjana que en transcriure un text introdueix petites modificacions. Aquesta és l'evolució cap a la Modernitat i així està organitzat el nostre ADN. A través de petites transcripcions que impliquen petites modificacions continua l'escriptura de la vida i s'actualitza. El mateix succeeix en l'art, diu Weibel, i desenvolupa la idea durant noranta minuts d'una tirada. I vam tenir moltíssim *rating*, un de cada cinc espectadors va mirar el programa.

En aquestes dues emissions, com en moltíssimes altres, vostè mateix assumeix el rol d'entrevistador.

Sí. Però a mi no se'm veu a l'entrevista. Jo faig les preguntes, opero com un apuntador. La meva tasca és fer que sorgeixi una situació distesa, que el meu interlocutor se senti lliure i còmode, i que parli. Però si veig que se sent massa còmode, diguem, que d'alguna manera "dorm" o ja no està dient alguna cosa que em sorprengui, ho detinc. Sóc un testimoni del seu discurs, que acompanyo amb estímuls, incentius. Mantenir atent a un espectador noranta minuts amb un tema filosòfic em sembla una de les formes de l'art. És la retòrica que ja manejaven els sofistes a Grècia.

Entrevista realitzada per Carla Imbrogno per a l'edició de: KLUGE, Alexander (2010). 120 històries de cinema. Caixa Negra. Buenos Aires.

El cinema en la televisió

Marguerite Duras i Serge Daney

Margarite Duras: Imagini's que veu una pel·lícula per primera vegada a la televisió.

Serge Daney: És una qüestió una miqueta general, perquè he vist i he tornat a veure un munt de pel·lícules per la televisió o que feia molt temps que no havia vist al cinema. La televisió no és un mitjà que exposi un cinema inèdit, sinó el contrari. I mira que la veig constantment a les nits però, d'altra banda, també entenc la consternació perversa de la cinefília que s'està produint. Al meu entendre és formidable perquè causa un efecte més directe i efectiu que les pròpies sales abans que quedin desertes. Què li diria vostè a algú que vol aprendre cinema sobre allò grandios i que s'exhibeix en sales de cinema?

M.D.: Pensen en Bresson, per exemple, quan va descobrir la televisió. No m'ho podia imaginar. Per a mi la televisió és tot allò que forma part del cinema comprimit en un petit espai, però en una qualitat perfecta. Penseu en Canal Plus, i que a partir de les sis de la tarda fins a les cinc del matí hi ha pel·lícules consecutives, una darrere d'una altra, i de tots els gèneres, a més de capítols de sèries i altres. I aquí la imatge segueix contenint aquest suspens, aquesta qualitat purament cinematogràfica.

S.D.: La televisió tal com l'entendem és un acte, i la figura del crític de cinema com a literari es difumina, ja no és un solitari i el flux de pel·lícules és tan gran, que la televisió a més permet veure tant una part com tot el contingut d'una pel·lícula.

M.D.: Sí, jo miro cinema a la tele i per a mi és un passatemps. M'ocupa aquestes hores de la nit tan llargues en les quals em costa agafar el son. I és perfecte.

S.D.: Què és per a vostè la televisió?

M.D.: És meravellosa. Segueix havent-hi els moments purs cinematogràfics i aquesta concepció de suspens i de no veure què passarà plàdol a plàdol.

S.D.: Aquesta idea de suspens vol dir que hi ha aquest moment d'agitació a través de la imatge que és extraordinari i preciós com aquell projector dels primers cineclubs en els quals s'exhibia a Charlot i Maurice Chevalier.

M.D.: Sí, però això no tornarà a ocórrer mai.

S.D.: No? És més una tradició americana de transportar tot el cinema a la televisió, però sense aquest comportament més social. Pensa en pel·lícules com Star Trek, que permeten ser televisades i crear aquest espai fanàtic de la pel·lícula, i ser més rendibles encara que es perdi el seu caràcter més social i de reunió en un cinema. I és molt més fàcil jugar amb aquests continguts que poden ser vistos múltiples vegades i per part de tots els membres d'una família, des dels més joves als adults.

M.D.: Mira, jo estic abonada a Canal Plus, i crec que la funció de la televisió no és mantenir-me calmada o tranquil·la, sinó que és una altra. És purament l'ocupació del temps a l'espai. Té una certa vacuïtat i en menys d'una hora tens a la persona que l'està mirant adormida. Però no saps si l'està mirant o no.

S.D.: Parlem del doblatge de les pel·lícules.

M.D.: Bé, si està ben sincronitzat i es correspon perfectament a la imatge produeix un gran plaer, fins i tot més que si haguéssim d'estar pendants dels subtítols tota l'estona.

S.D.: I encara que l'anglès és una de les llengües més populars sempre hi ha una versió de les pel·lícules en francès. Per exemple, veiem als gàngsters parlant en francès i ens sembla correcte perquè al final distingim el doblatge del que no ho és. I dins d'aquest doblatge no destriem si es tracta d'un francès d'una zona o una altra, o millor o pitjor parlat.

M.D.: Però és que nosaltres dos no parlem igual. Sempre hi haurà diferències entre gent que visqui en el mateix lloc, igual que si ens posem a parlar de les diferents zones del món que parlen francès.

S.D.: He trigat uns vint anys a dir això, però veig que el doblatge en la televisió és una de les millors troballes mai realitzades. Com pot ser això?

M.D.: Segueix sent un misteri, ja que el futur de la televisió és un gran enigma.

S.D.: Què esperes de la televisió?

M.D.: Bé, jo en el que em seguiré fixant és en la perfecció del llenguatge sigui com sigui, en això tan bell que suggereix sempre.

S.D.: Per exemple, parlant dels teus espectadors en les pel·lícules, el nombre ha anat canviant però encara així tens un públic molt fidel al teu cinema. Per què creus que passa això?

M.D.: Bé, el nombre no és important. Hauria de ser un qualificatiu més que quantitatiu. Perquè si el cinema es regís moltes vegades pels nombres, s'haurien deixat de fer moltes pel·lícules que actualment tornem a veure i ens resulten genials.

S.D.: Però si parlem del cinema comercial, aquí és diferent. Es tendeix a la decadència en benefici d'uns registres de públic molt més elevats. Però també és més fàcil aconseguir cert finançament.

M.D.: És veritat, al final tendeix a semblar-se a la televisió, ja que també vol implicar als joves que són més susceptibles de distreure's amb aquestes pel·lícules. D'altra banda, aquestes pel·lícules després seran televisades també, així que s'aconsegueixen efectes dobles.

S.D.: És difícil saber què preferir en realitat, si un cinema amb subtítols en versió original, un que sigui doblegat... En fi, és complicat saber el quin, perquè al cap i a la fi sempre hi ha coses molt bones i unes altres no tant, però que en l'actualitat amb la televisió hem d'acceptar-les i tirar una mica la vista enrere i treure algunes conclusions.

M.D.: Sí... però jo a la televisió, un bon dia, ja no recordo quan va ser, vaig veure una pel·lícula preciosa. Crec que no havia vist una abans amb tal detall sobre l'amor i la paraula tan ben executada. Era un document únic sobre el cinema i el vaig veure a la televisió.

S.D.: Sempre el cinema americà ha tingut alguna cosa que dir en aquest aspecte, i és que per molts recursos que es destinin a una pel·lícula també surten obres molt interessants i de gran valor artístic. Per exemple, cineastes com Coppola, Scorsese i pel·lícules històriques o que tracten temes històrics com *Platoon* (Oliver Stone, 1986) acaben aportant un punt de vista únic. Però també hi ha una indústria gegant darrere d'aquestes pel·lícules sobre la guerra, els soldats, etc. I és que bé es podria fer un *Platoon 2* sense cap problema.

M.D.: Em va semblar molt sàdica *Platoon*, encara que hi ha coses a destacar en aquesta pel·lícula. Però encara així el cinema que més m'interessa i que va molt lligat al cinema americà per arrels culturals i artístiques és el cinema anglès i la seva sonoritat, aquesta llengua al cinema és tan pura i meravellosa.

S.D.: I què penses sobre la pronunciació anglesa? Creus que té una dramatització inherent segons la mateixa pronunciació que ja es veia en els autors clàssics de la literatura anglòfona?

M.D.: Bé, sí, és una manera de fer les coses. Ells tenen aquesta i és així. D'altra banda, si et poses a analitzar el cinema americà veus que Fonda, a més de protagonitzar pel·lícules, era un símbol d'aquell cinema americà en una època molt concreta. La seva persona traspassava les pel·lícules en si mateixes. Aquest és el fenomen americà i realment l'adoro. El mateix amb John Ford, però és diferent amb Hitchcock, doncs va ser ell qui va sobrepassar als actors en aquest moment.

S.D.: Però a Europa va passar alguna cosa semblant amb Rossellini i Ingrid Bergman, encara que tots dos es van disposar a tractar una realitat europea que implicava certes preocupacions socials tant a Itàlia com en altres països.

M.D.: Sí, a més era un cinema més pedagògic i al marge de Hollywood en el qual la dona també es convertia en objecte de moral per a tot el públic.

S.D.: Actualment, amb la televisió ha canviat bastant aquest paradigma. Qualsevol actor jove de qualsevol edat, únicament per destacar una mica en la televisió es torna famós i un objecte fanàtic a l'instant. I hi ha alguna cosa fosca i desconeguda en el que genera aquestes imatges en el públic.

M.D.: Sí, a la televisió i el sistema que s'ha generat al voltant d'aquesta, hi ha alguna cosa molt malvada i fosc que fa que no es puguin construir aquest tipus d'imatges més duradores i interessants que el cinema d'abans sí permetia. Per exemple, al cinema francès passa alguna cosa molt semblant: els actors en realitat són molt reservats, però el comportament en les seves obres ha portat al públic a transportar-los a la pròpia escena personal sense que puguin distingir una cosa d'una altra.

S.D.: Sí, clar, entenc que la mentalitat al cinema és viure-ho sempre al màxim per beneficiar una pel·lícula i fins i tot la trajectòria d'un actor, però alhora implica poder suportar d'alguna forma això, atès que la gent i tothom creu que pot barrejar tot d'una sola vegada o quan la pel·lícula ha acabat. Però encara així el discurs del cinema sempre s'ha treballat sobre la imatge i no sobre el so, que de vegades és més important o destacable que la pròpia imatge.

M.D.: Es pensa que és poc exportable, l'idioma, la llengua. Encara que és universal. Però a mi el que m'interessa del cinema és això precisament, la paraula que pot ser tant sentida com silenciosa.

S.D.: Però la televisió simplifica les coses. Pots veure un resum o un petit fragment d'alguna pel·lícula i després canviar de canal o apagar-la.

M.D.: En part succeeix el mateix que amb la lectura. Abans de llegir un llibre sempre volem veure aquest petit extracte, resum, sobre el que després ens trobarem dins i després d'això decidim si ens embarcar-nos o no. No crec que amb la televisió això canviï i no ha de ser perjudicial per a les pel·lícules.

S.D.: Però a la televisió la pel·lícula perd realment les seves paraules o el seu terme més cinematogràfic. Aquest espai petit que és el moble de la televisió no dóna per a l'abstracció característica del cinema en pantalla gran encara que el seu codi està present.

M.D.: Per a mi, el cinema és saber escoltar bé. Poder fer-ho, i encara que aquesta profunditat en el codi segueix existint i la dimensió abstracta canviï o es difumini, depèn de la tolerància del públic i del que aquest sap per endavant i com es trobi en aquest moment.

S.D.: Llavors, estem parlant de deixar-ho tot en mans del públic, no?

M.D.: Una mica sí. És el joc que proposa la televisió. La tolerància del públic respecte a les pel·lícules. Per això crec que hauria d'ensenyar-se a veure i a escoltar a l'escola abans que llegir. Aquesta és la clau, en realitat. La tolerància del públic que ja determina molts aspectes de la producció.

Aquesta conversa va tenir lloc al programa radiofònic núm.79 de Microfilm, de Serge Daney, emès per France Culture el 26 d'abril de 1987.

El cinema crític només era possible a (o almenys amb) la televisió

Rainer Werner Fassbinder

Dos formes narratives fonamentalment diferents

«És un projecte complicat, una sèrie per a la televisió de tretze hores i mitja i una pel·lícula per a cinema amb un altre repartiment i un altre format. S'intenta adaptar la novel·la en dues formes narratives fonamentalment diferents [...]. La sèrie de televisió intenta incitar l'espectador a la lectura, encara que se li facin proposicions visuals. La pel·lícula és una altra cosa, explica molt compactament una història que només provoca els seus efectes amb posterioritat, junt a la consciència i la imaginació de l'espectador. Pot dir-se que he atès molt a la novel·la i igualment pot dir-se que hi ha canvis totalment decisius. A favor de les dones, per exemple. Döblin dona essencialment menys identitat específica a les dones que als homes. Jo he intentat, en la mesura del possible considerant l'estructura narrativa, descriure les dones com a individus del mateix valor. Aquest és ja un canvi totalment decisiu respecte a Döblin».

En tres hores cal explicar les coses de manera diferent que en quinze

«És una història llarga i particular. A part del guió televisiu, aproximadament 3.000 pàgines, vaig escriure una versió específicament per al cinema perquè em sembla que en tres hores cal explicar les coses de manera diferent que en quinze. Per això em vaig oposar a que s'extraiés del que hem rodat fins ara aquesta altra versió, doncs aquesta exigeix una altra manera de rodar-se, una altra dinàmica. Però el guió existeix i un dia, quan la situació legal sobre aquestes coses sigui més favorable que avui, segur que ho faré. Tampoc em preocupa en absolut que ja hi hagi una pel·lícula i la meua sèrie de televisió, això m'importa un rave. Amb Fontane *Effi Briest* (Rainer Werner Fassbinder, 1974) també em va ser igual. Em sembla que una pel·lícula, si és bona, té la seva pròpia força».

Sobre la dramatització televisiva i els cliffhangers

«La sèrie durarà 15 hores. 150 dies de rodatge. No es pot acabar i començar a voluntat, això no funciona. Però Döblin també va escriure deu capítols amb encapçalaments, subcapítols, què sé jo. I a través d'aquesta tècnica de *collage* no és especialment difícil dividir també la història en varis capítols en la versió filmada. També es podria haver escollit i trobar altres punts

com a principi i final. Hi ha moltes possibilitats. No és que un episodi no tingui principi i final però tampoc s'ha fet una dramatització a l'estil de Durbridge. És a dir, no s'acaba en un moment de tensió per a aconseguir que un segueixi mirant la sèrie perquè vol saber com continua la història. En cap cas és això el que voldria».

Televisió i *shock*, agredir menys a l'espectador

«Jo preferiria que s'agredís menys a l'espectador al mirar i que se li donessin més possibilitats de veure conscientment el que passa davant els seus ulls i el que pot significar per a ell. Millor això que provocar-li un *shock* que l'impulsi d'entrada al rebuig, per molt que potser posteriorment el *shock* tingui un efecte positiu sobre el subconscient. Pot ser. Però en el cas d'una telesèrie el que passa és que si se'ls provoca un *shock* als espectadors, aquests no tornen a mirar-la. I amb això tampoc guanyem res. Jo prefereixo que mirin i treguin alguna cosa del que se'ls explica (i de per què se'ls ha d'explicar)».

Responsabilitat del cinema, responsabilitat de la televisió

«Sempre he dit que la responsabilitat és diferent. En el cas d'una pel·lícula per al cinema, jo advocaria molt més pels efectes xocants perquè crec, amb Kracauer, que quan les llums s'apaguen a la sala és com si comencés un somni, quelcom que afecta al subconscient. La versió cinematogràfica que vaig escriure també és diferent. No és ni molt menys tan èpica, no és tan positiva amb el personatge de Franz Biberkopf, es remet molt més a les frustracions i la bogeria del personatge que a la versió televisiva. La versió cinematogràfica s'entén millor, espanta menys, al veure es pot comprendre més directament. Fer la reflexió de per a quin públic es treballa em sembla legítim des de sempre, també fa deu anys. Un diu: *okay*, els televidents són gent que està allà asseguda i alguna cosa els entra a casa... i s'ha d'afegir que són molts, moltíssims més que al cinema. I en front d'ells tinc una altra comesa [...]. Pots veure-ho en moltes pel·lícules que he fet, precisament en les pel·lícules per al cinema que he fet completament sol i sense cap tipus de financiació pública, com *In einem Jahr mit 13 Monden* (Rainer Werner Fassbinder, 1978) o *Die Dritte Generation* (Rainer Werner Fassbinder, 1979). Estan molt més lliures de compromisos, per a la televisió no les hagués fet així. Em dic que algú que va al cinema més o menys sap què li espera, que puc exigir-li

més esforç, entens? I que també puc esperar que es diverteixi esforçant-se. Aquest ocasional argument de que l'espectador per la nit vol, què sé jo, entretenir-se o alguna cosa així no incita a anar al cinema des que existeix la televisió. A la televisió es veu vertaderament un ventall tan ampli de programes d'entreteniment que la gent que vol entretenir-se segur que troba alguna cosa cada nit. Per a això no es necessita anar al cinema, crec jo. Al cinema es va per a tenir noves experiències i tenir-les amb plena consciència. Això és, jo tinc un públic al que puc exigir i provocar fins al límit. Però també sé que molts ho veuen diferent [...]. No es tracta de ser complaent amb el públic de la televisió sinó d'utilitzar senzillament uns mitjans narratius que d'entrada no l'espantin. Quelcom que té a veure amb generar un consens entre un mateix, l'obra (o la no-obra) i el públic. El que passi sobre la base d'aquest consens ja és una altra cosa. Per a ser "complaent" no crec haver treballat mai, tampoc en televisió».

Franz Biberkopf, identificar-se amb els personatges televisius

«La versió televisiva és suficientment llarga. I un passa per massa etapes amb aquest personatge com per a que no pugui donar-se esporàdicament una identificació. També vaig pensar així el repartiment dels papers. Havia pensat dos maneres d'interpretar-los. Una seria excessiva, molt estilitzada i l'altra seria identificativa o que d'alguna manera possibilitaria la identificació. Vaig escollir la segona perquè el guió que vaig escriure ja era suficientment literari com perquè els actors l'exageressin. La interpretació de Günter Lamprecht, Gottfried John i Barbara Sukowa, o sigui, els tres actors principals, ofereix moltes possibilitats d'identificar-se amb ells. Espero que aquesta identificació es doni de manera que un pugui arrancar-se d'ella algunes vegades, que tingui amb respecte als personatges els moments de claritat necessaris perquè la història no ho enfonsi [...]. Per això em sembla ideal haver inclòs a Lambrecht al repartiment, perquè és algú que d'avant mà atreia sobre si una gran quantitat de simpatia, amb el que els revessos que té a la seva vida irriuen realment a l'espectador. Això em proposo. Quan encara volia fer les dos versions simultàniament (per raons econòmiques per cert, pels decorats, perquè es podrien haver fet servir els mateixos decorats) volia un repartiment diferent, és a dir, altres actors. La raó era que la forma de narrar una història és diferent tenint quinze hores que tenint-ne tres. I crec que les possibilitats de Lambrecht són tan nombroses que funcionen en quinze hores però potser –sense desautoritzar per res els seus recursos interpretatius– no són tan radicals com m'interessaria per a una versió de dues hores i mitja. En aquest cas m'interessaria algú les possibilitats interpretatives del qual fossin senzillament més radicals».

La progressió, escriure cent hores sense parar

«No es pot veure la mesura de les coses pel temps que he trigat en escriure-les. La "versió original" tenia aproximadament unes 3.000 pàgines i vaig necessitar per a ella poquíssim temps. Però la cosa va ser una mica estranya. Treballava quatre dies seguits, dormia 24 hores i tornava a treballar quatre dies seguits, complets. I així, naturalment, es va a un altre ritme. Si, com és costum, s'escriu pel matí i s'escriu per la tarda sempre es dona com una progressió fins a estar de ple en l'assumpte. Aquesta progressió jo no la tenia, només l'aconseguia cada quatre dies i molt breument. És a dir, necessitava escriure cent hores sense parar i de sobte apareixia la progressió, el que significa que llavors era capaç de descriure molt ràpid. Segur que aquesta no és una manera sana d'escriure i tampoc recomanable. Però així va ser possible escriure-ho en el temps necessari. El guió havia d'estar llest en un moment determinat perquè encara s'havia de rodar *Die Ehe der Maria Braun* (Rainer Werner Fassbinder, 1979) i s'havia de planificar tot. Només tenia aquest temps delimitat i ningú creia que fos possible aconseguir-ho. Jo tampoc estava segur del tot però ho vaig provar d'aquesta manera i va funcionar».

Fragments d'una conversa amb Hella Schlumberger i una entrevista amb Hans Günther Pflaum sobre Berlin Alexanderplatz (Rainer Werner Fassbinder, WDR: 1980), extrets de FASSBINDER, Rainer Werner (2002). La anarquia de la imaginació. Barcelona. Paidós.

Medvedkin i la invenció de la televisió

Chris Marker

Una advertència tècnica: la «democratització dels mitjans» allibera de moltes obligacions tècniques i financeres, però no del treball. La possessió d'una càmera DV no confereix per art de màgia el talent a qui no ho té, o a qui és massa vague per preguntar-se si ho té. Encara que puguem minimitzar-ho tant com vulguem, un film requerirà sempre molt, molt treball. I una raó per fer-ho. És la història dels grups Medvedkin, aquests joves obrers que en el post-68 van emprendre la realització de petits treballs sobre la seva pròpia vida, i que nosaltres intentem ajudar a nivell tècnic, amb els mitjans de l'època. Com rondinaven! «Sortim del treball i ens demaneu que seguim currant... ». Però van treballar dur, i és veritat que aquí també alguna cosa va passar, atès que trenta anys més tard els vam veure presentar els seus films al festival de Belfort, davant els atents espectadors. Els mitjans de llavors eren el 16 mm no sincrònic, amb tres minuts d'autonomia, el laboratori, la taula d'edició, buscar solucions per afegir el so, tot el que avui està aquí, de forma compacta dins d'una xafarderia que cap en una mà. Una petita lliçó de modèstia per a nens mimats, com aquells que el 1970 van rebre la seva lliçó de modèstia (i d'història) en posar-se sota el patrocini d'Alexander Medvedkin i el seu cinema-tren. Per a ús de les joves generacions: Medvedkin és aquest cineasta rus que el 1936 i amb els mitjans de la seva època (film 35 mm, muntatge i laboratori instal·lats al tren) va inventar en essència la televisió: rodar de dia, tirar i muntar de nit, projectar l'endemà a la gent a la qual s'ha filmat i que sovint havien participat en el rodatge. Crec que aquesta és una història fabulosa i durant molt temps ignorada (a "el Sadoul", considerat en la seva època com la Bíblia del cinema soviètic, no es nomena si més no a Medvedkin), que sustenta una part important del meu treball, potser l'única coherent després de tot. Intentar donar la paraula a qui no la té, i quan és possible ajudar-los a trobar els seus mitjans d'expressió. Els obrers a la Rhodia en 1967, però també els kosovars a els qui vaig filmar l'any 2000, als quals mai s'havia escoltat en televisió: tothom parlava en el seu nom, però una vegada que van deixar d'estar ensangonats i plorant en les carreteres ja no van interessar a ningú. Els joves aprenents de cineastes a Guinea Bissau davant els qui em vaig trobar, per a la meua sorpresa, explicant el muntatge de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, S. M. Eisenstein, 1925) amb una vella còpia amb bobines oxidades i que ara veuen els seus llargmetratges seleccionats a Venècia (seguiu la pista a la propera comèdia musical de Flora Gomes...). Vaig trobar de nou la síndrome Medvedkin en un camp de refugiats

bosnians en 1993, xavals que havien après tots els trucs de la televisió, amb presentadors i genèrics amb efectes, piratejant la televisió per satèl·lit i gràcies a alguns equips oferts per una ONG, però que no copiaven el llenguatge dominant, utilitzaven els seus codis per ser creïbles i es reapropriaven de la informació per a ús d'altres refugiats. Una experiència exemplar. Tenien els mitjans, i tenien la necessitat. Els dos són indispensables.

Prefereix la televisió, les pel·lícules a la gran pantalla, navegar per Internet?

Tinc una relació completament esquizoide amb la televisió. Quan em creio solament al món, l'adoro, sobretot des de l'arribada del cable. És curiós observar amb quina precisió el cable ofereix el catàleg dels antidòts contra el verí televisiu. Una cadena emet un telefilm ridícul sobre Napoleó, panses al canal Historia per escoltar les maldats formidablement intel·ligents de Henri Guillemin. Si has vist en un programa literari la desfilada de les monstruoses de moda, canvies a Mezzo per contemplar el bell rostre lluminós de Héléne Grimaud envoltat dels seus llops, i és com si els altres mai haguessin existit... Ara, hi ha moments en els quals recordo que no estic solament al món, i llavors m'enfonso. La progressió exponencial de la ximpleria i la vulgaritat la constata tothom, però no és només un vague sentiment fàstic, és un fet concret, quantificable (es pot mesurar el volum dels "uah" amb què saluden als presentadors, i que s'ha elevat en un volum de decibels alarmant en els últims cinc anys) i que representa un crim contra la humanitat. Per no parlar de l'agressió permanent a la llengua francesa. I atès que vostè està excitant la meua inclinació russa a la confessió, haig de dir el pitjor: sóc publifòbic. Al començament dels anys seixanta, estava ben vist, després s'ha convertit en alguna cosa literalment inconfessable. Aquesta forma de posar el mecanisme de la calúmnia en ser-vici de l'elogi sempre m'ha indignat, encara que reconec que aquest mecenatge diabòlic de vegades dona les més belles imatges que podem contemplar en la petita pantalla (ha vist el de David Lynch amb els llavis blaus?). Un petit consol en el vocabulari, perquè els cíncics acaben traint-se. Vacil·lant davant el terme creador, han inventat el de "creatiu", i crec que en aquest cas l'inconscient ha funcionat. I les pel·lícules en tot això? Per les raons ja exposades, i sota la direcció de Jean-Luc, des de fa temps professo que els films han de veure's primer en sala, i la televisió i el vídeo estan per refrescar la memòria. Ara que ja no tinc temps per anar al cinema, em poso a veure les pel·lícules baixant la mirada, amb un gran sentiment de pecat (aquesta

entrevista s'està convertint sincerament en dostoievskiana...) Però realment no veig moltes pel·lícules, excepte les dels meus amics, o les rareses que un amic americà em grava de TCM. Hi ha molt a veure en les notícies, en els reportatges, en les cadenes de música esmentades, o a l'irreemplaçable canal Animals. I aliment la meua necessitat de ficció amb el que s'ha convertit en la seva font més assolida: les formidables sèries americanes, com *The Practice/L'advocat* (ABC, 1997-2004). Hi ha en elles un coneixement, un sentit de la narració, de l'economia, de l'èl·lipsi, una ciència de l'enquadrament i del muntatge, una dramaturgia i una actuació dels actors que no té equivalent, i sobretot no a Hollywood.

*Aquesta entrevista realitzada per Samuel Douhaire i Annick Rivoire va ser publicada originalment a Libération, dimecres 5 de març de 2003, traduïda a l'anglès a Film Comment, maig-juny de 2003, i al castellà en el llibre: ORTEGA, María Luisa, i WEINRICHTER, Antonio. (2006). *Mystère Marker. Pasages en la obra de Chris Marker*. T&B Editores: Madrid.*

Tele, on ets?

Jean-Louis Comolli

[...] Fa ja anys que, esquerra i dreta confoses, els poders públics desmantellen, a quin millor, netegen, desorganitzen, desfan; en una paraula, destrueixen en nom –de vegades– dels mesuraments d'audiència -de vegades- de la rendibilitat, tot quant ha estat l'aparell de producció i d'experimentació de la televisió pública. Fa anys que els equips són descoratjats a quedar-se i encoratjats, amb bones primeres com a oferta, a partir, la qual cosa es feia molt poc mentre Guisard estava allí, perquè la seva acció, a contra corrent de les successives adreces, era per si sola l'única garantia d'una ambició veritable en la recerca i la creació.

L'útil està ara fet fallida, tant la fulla quant el mànec. I encara que ens diguin somrients «visqui la producció independent», com si la producció INA no hagués estat –i des de lluny– la més independent que mai s'hagi vist en aquest país! Dues generacions de cineastes (els Godard, Biberg, Bertoza, Labarthe, Kramer, Téchiné, Akerman, Mordillat, Philibert, Beuchot, Cabrera, Grandrieux) van passar pel INA per allí realitzar algunes de les seves obres menys còmodes; i millor encara, tota una generació d'homes de televisió, sorgits del grup de productors animats per Guisard, va compartir amb ell aquesta concepció del servei públic que volia donar-se per missió primera la de posar als espectadors en relació amb les forces creadores contemporànies en el domini de la televisió. Els homes –sol dir-se– no són irremplaçables. Si es jutja per la dificultat de reclutament de les televisions públiques –i per la mediocritat de nombrosos responsables de programes–, això no seria, potser, enterament exacte. En matèria d'investigació, de creació, de gust, d'art; en una paraula, la personalitat, l'estil, la passió dels homes són decisives i no intercanviables. Prenguem dos exemples dels nostres veïns: s'ha vist en què s'ha convertit la producció de recerca de l'anglesa Channel Four després de la sortida forçada de dues dels seus productors Alan Fountain i Rod Stoneman: en poca cosa; quant a Alemanya sabem fins a quin punt el programa far de la ZDF, *Das Kleine Fernsehspiel*, manté el desig singular d'Eckart Stein. Un home de gestió, un administrador pot ser reemplaçat per un altre. Però els productors, a la seva manera, són artistes, i quan deixen de produir, alguna cosa es perd i ja no es recupera –és, en la circumstància, l'exemple obstinadament donat per Claude

Guisard que creació i televisió pública no són indignes la una de l'altra–.

[...] La televisió és com una membrana que ens tanca. Ens identifica i alhora ens posa en contacte els uns amb els altres. És una respiració on el que és nostre s'intercanvia amb el que està fora de nosaltres. Són aquestes les funcions vitals. No és de cultura sinó de vida que ens convé parlar, de vida junts, en grups d'amics i civils, ni embrutits ni fanatitzats. Que ho vulguem o no, la televisió té per missió tractar la nostra sort comuna, les nostres destinacions col·lectives les relacions a l'interior dels nostres grups i entre ells. És per aquest costat (i no solament pel de les «noves tecnologies») que convé parlar encara i sempre de recerca i de creació. La televisió ha estat inventada per a la fabricació de model social de models de relació. Fabricar? És també dir: innovar, inventar, renovar, afrontar el nostre present. Com imaginar i pitjor encara, acceptar que les tres hores 30 mirades en mitjana cada dia pels francesos no siguin retornades sinó al consum de productes estandarditzats, mesurats, marketinitzats? Somiem amb una televisió que ens faci somiar. I lluitem per fer realitat aquest somni!

*Text dirigit a Michèle Soullignac, delegada general de la Societat de realitzadors de films per ser transmesa als membres de la Comissió Televisió. Publicat a: COMOLLI, Jean-Louis (2004). *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. París: Verdier. Traducció castellana a: COMOLLI, Jean-Louis (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires. Aurelia Rivera: Nueva Librería, pàg. 468-471.*

Entre el cinema i la televisió

Una entrevista amb Lodge Kerrigan

Gerard Casau i Manuel Garin

Després de dirigir pel·lícules clau del cinema independent contemporani com *Clean, Shaven* (1993), *Claire Dolan* (1998) i *Keane* (2004), Lodge Kerrigan ha dirigit diversos episodis televisius per a sèries com *The Killing* (Veena Sud, AMC-Netflix, 2011-2014), *Homeland* (Howard Gordon i Alex Gansa, Showtime, 2011-) o *The Americans* (Joe Weisberg, FX, 2013-). Un mes abans del llançament del seu últim projecte, *The Girlfriend Experience* (Lodge Kerrigan i Amy Seimetz, Starz, 2016), una sèrie de televisió d'onze episodis produïda per Steven Soderbergh, hem parlat amb ell sobre les diferències entre treballar pel cinema i treballar per a la televisió, en termes tant de narrativa com de posada en escena.

Com et vas sentir quan vas posar els peus per primer cop en un rodatge de TV, comparant-ho amb l'atmosfera a la que estaves acostumat durant el rodatge de les teves pel·lícules? En quins aspectes és diferent el procés de treball?

Crec que els cineastes independents, que venen d'un cinema de molt baix pressupost, estan especialment ben preparats per fer la transició cap a la televisió; potser estan molt més ben preparats que els directors que venen de projectes de pressupost més alt, perquè els cineastes de baix pressupost o de *guerrilla* que han estat educats per a treballar amb recursos molt mínims estan entrenats per anar allà i complir amb el dia. Has de complir amb el dia: t'has de fer el teu horari propi, perquè si no ho fas no hi ha dies per tornar a rodar. Jo no estava entrenat per tenir dies extres de rodatge, saps. Així que si no compleixo amb el meu dia com a cineasta independent, doncs haig de mirar quina escena no rodaré i llavors no arriben més diners per permetre més rodatge. En televisió... i em refereixo al model més estàndard de televisió, el model de guionista/*showrunner*, el tradicional, perquè realment està canviant molt... Però parlant d'aquest model, crec que hi ha més gent involucrada en el procés de presa de decisions, que crec que és una de les grans diferències. En el cinema d'autor normalment el guionista és el director, és el mateix, és una visió, està unificat; i al model televisiu de guionista/*showrunner* aquest no és el cas. De fet, l'única variable sovint és el director.

Així que el director esdevé la variable.

Sí, tenen equips establerts, el mateix director de fotografia, el mateix dissenyador de producció, el productor, el mateix equip,

el mateix sistema, i el mateix càsting majoritàriament (depenent de si tenen algú que participa en un episodi específic). Però sovint és el director qui canvia; porten un director convidat. Hi ha vàries teories sobre perquè és així, però normalment el que passa en el model de finançament tradicional és que la *network* aprova o encarrega un pilot, i llavors es fa un pilot, porten el director per fer-lo. Més endavant la *network* l'aprovarà o no, i llavors s'hauran d'escriure guions, generar guions, i en aquest temps els directors ja han marxat, ja han seguit endavant, no existeix cap continuïtat pel que fa a la visió del director. Crec que ara el que està començant a canviar, i el que va fer Soderbergh a *The Knick* (Jack Amiel i Michael Begler, Cinemax, 2014-), i la primera temporada de *True Detective* (Nic Pizzolatto, HBO, 2014-), i el que vam fer a *The Girlfriend Experience*, és que estàs començant a veure un o dos directors que dirigeixen la sèrie completa. I en el cas de *The Girlfriend Experience* l'Amy i jo vam escriure també la sèrie completa, vam co-escriure cada episodi i després ens vam repartir els deures de direcció. Així que veus una unitat de visió molt més gran, crec, però el que requereix això és que els guions estiguin tots escrits abans de començar, i això vol dir que la *network* o l'estudi ha d'encarregar una temporada completa. I estàs començant a veure-ho, estàs començant a veure el vaixell, potser podries discutir perquè ara hi ha molts jugadors en el partit, amb Netflix i altres arribant, i Amazon. Quan la sèrie es torna susceptible de veure en marató, quan tothom vol veure tots els episodis de cop, llavors comença a transformar-se tot el model dels pilots i tota l'economia i la seva demanda. I, com a resultat, crec que és un paisatge canviant però un que és molt molt interessant.

Pots parlar-nos més del treball entre guionistes i directors?

En el model tradicional, el *showrunner* no està a l'estudi, estan normalment en una altra ciutat supervisant la sala de guionistes i supervisant l'edició de les sèries. Enviaran el guionista d'un episodi en particular a l'estud per treballar amb el director, per a què el director arribi i tingui més coneixement sobre com la maquinària pot treballar i com poden encaixar tot el material en un dia. Sovint el que passa és que els guions són massa ambiciosos, són massa llargs per a la quantitat de temps de rodatge de la que disposes, i has de demanar als guionistes fer certs canvis. Per exemple: si és una escena de nit, podries rodar-la com a escena de dia? Podries condensar les escenes a

menys localitzacions? Coses així, que ho farien més eficient i et permetrien complir amb el dia de debò. Però es converteix en una negociació interessant, perquè els guionistes han d'anar als *showrunners* i aconseguir el seu vistiplau per a qualsevol canvi suggerit en el guió. Però el que passa és que, com a director, el *showrunner* és el teu superior; així que si demanes massa canvis i llavors no pots encaixar el teu dia de rodatge en dotze hores probablement s'enutjaran i seran durs amb tu. Així que es converteix en una negociació interessant i, de debò, per sobreviure una de les habilitats més importants és ser capaç d'analitzar i determinar quant temps trigarà una escena en ser rodada, amb un equip i un càsting amb qui mai has treballat abans, en un quart d'hora. Si pots donar-li un *tempo* i saber exactament quant trigarà alguna cosa, llavors estàs en una molt millor posició per saber quins canvis necessites i entregar el material. Però en realitat, la major diferència del cinema d'autor respecte al model estàndard de guionista/*showrunner*, és que el director no és el guionista, no hi ha una continuïtat del director, no hi ha continuïtat de la seva visió, i hi ha més gent involucrada en el procés de prendre decisions, en qualsevol àmbit des del vestuari fins les localitzacions fins al càsting i altres coses.

Simplement hi ha més gent a la mescla, compartint les veus, i crec que el director té una veu significativa, però en última instància és el *showrunner* qui decideix. La manera com hi penso és... Penso que és més com una piràmide, d'alguna forma, la gent està fent la seva feina i després envien les decisions amunt cap al següent nivell, i després segueix i en algun moment arriba al director, mentre que en un film d'autor el director estarà per damunt. Però aquí a l'estructura de la televisió el director està just per sota del *showrunner*, així cobreix la feina, fa el càsting. El *showrunner* sempre tindrà la última paraula sobre el càsting, però s'espera que sigui una bona col·laboració i llavors el director farà el seu muntatge. I en un drama d'una hora tens quatre dies per fer el muntatge del director, quatre dies incloent tot el so, la música, tot. I després ho dones al *showrunner*, i el *showrunner* farà els canvis que vulgui.

Com a cineasta, que pots aportar a aquesta situació?

Bé, el cinema d'autor és on vaig començar, i espero que sigui on tornaré, però crec que hi ha moltes coses realment meravelloses sobre el model tradicional televisiu de *showrunner*/guionista. Com a director, crec que és com el vell sistema d'estudis, on et donaven encàrrecs. Com als cinquanta o als quaranta, quan simplement et donaven un encàrrec: ets un director contractat per l'estudi, et donen un encàrrec i et diuen que dirigeixis això. Hi ha algunes sèries a les que he treballat on guanyes molta experiència, perquè treballes per a diferents gèneres, et donen encàrrecs, i si pots dirigir cinc, sis o set hores de televisió en un any, són cinc o sis o set hores d'experiència dirigint. Al *set*, no hi ha manera en el món del cinema avui per la que puguis fer això,

hi ha molt molt molt poca gent que podria fer això al món de les pel·lícules. I crec de debò que al final si ets molt bo en alguna cosa l'has de practicar de forma consistent. Així que respecte a l'experiència, la televisió és realment fantàstica, i a més, en el model tradicional de *showrunner*/guionista, com a director pots treballar en gèneres en els que potser no treballaries normalment. Com quan vaig fer un episodi de *Bates Motel* (Carlton Cuse, Kerry Ehrin i Anthony Cipriano, A&E, 2013-) que és aquesta mena de melodrama *campy* de terror que jo mai, no és el meu gust, no em puc imaginar escrivint un guió com aquest, però em va encantar dirigir-lo. Va ser increïble, el càsting era fantàstic, tota la seva estètica, vaig aprendre una nova estètica que no hagués après d'una altra manera. Crec que l'ideal, però, en molts sentits, el que és interessant ara és el model de televisió autoral, cada model que és una mica diferent en certa manera.

En quins casos el trobes interessant?

Per exemple, Soderbergh no escriu *The Knick*, però és sense cap mena de dubte televisió d'autor, ell és qui pren les decisions al set, està tot centrat en un director. I el mateix passa amb *True Detective*, hi ha més tensió útil crec en la primera temporada entre el guionista Nic Pizzolatto i el director Cary Fukunaga, sembla que hi va haver molta tensió al *set* i ambdós eren parts iguals i van haver d'intentar decidir junts i coexistir, cosa que he sentit que va ser molt difícil. Però pots veure el fet que en Cary va ser el director al llarg dels episodis, quanta unitat de visió hi ha. I podries dir el mateix sobre l'escriptura, quan un director té la mateixa visió, té una oposició que és igual, i hi ha una idea única. El que l'Amy i jo vam fer a *The Girlfriend Experience* va ser molt interessant, també, perquè vam escriure tots els episodis i vam compartir els deures de direcció, llavors hi ha unitat de debò. Crec que quan tens el guionista i el director interpretant el mateix paper llavors obtens una visió diferent a qualsevol altra. Així que sóc un gran defensor de la televisió conduïda per un director, crec que al final les habilitats per a dirigir són diferents que les d'escriure, és similar, però és diferent. Segons la meua opinió, tot el material dramàtic acaba sent sobre la psicologia humana i es basa en l'acció i la reacció, aleshores les preguntes que fas com a director és com ho posaràs en escena o com o cobriràs, si hi ha una relació entre la forma i el contingut, si es reflecteixen l'una en l'altra, quines són totes les qüestions de posada en escena que et plantejaries. Però també, com a director, intentes entendre la capacitat tècnica d'un actor, entenent el *timing* d'una interpretació. El temps d'interpretació és crucial en la direcció, i a més, has d'entendre com encaixarà tot al muntatge. Crec que fins i tot si l'escriptor està educat en la psicologia humana i entén el ritme dels personatges, crec que totes aquestes altres habilitats no les posseeix necessàriament, i per això penso que al final hauria de ser un mitjà centrat en els directors.

La noció d'una televisió centrada en el director que esmentes, ens recorda a certes experiències de cineastes europeus, com Rainer Werner Fassbinder...

Com *Dekalog* (1989-1990) de Kieslowski, exactament.

O Lars Von Trier amb *The Kingdom* (Riget, DR1, 1994-1997) uns anys després. Pensant en *The Girlfriend Experience*, en termes d'estructura narrativa, com concebiu l'*storytelling* i la posada en escena, la relació entre forma i contingut? Creiem que la premissa és molt interessant, el fet de readaptar una pel·lícula en una narració serial, com va fer Fassbinder, per exemple, quan va escriure dos guions per a *Berlin Alexanderplatz* (Rainer Werner Fassbinder, WDR, 1980), un guió de pel·lícula i un de sèrie, dos guions diferents. Ell va comentar que no és el mateix explicar una història en dues hores que explicar-la en quinze hores, hi ha el *tempo*, la forma narrativa...

Això és interessant. Crec que la diferència més gran entre cinema i televisió, de nou referint-nos al model més o menys tradicional de *showrunner*/guionista, és en realitat una de ritme. És realment el temps en pantalla. Estava reveient *Climates* (2006), de Nuri Bilge Ceylan, el director turc, i el més increïble és la *performance* de l'actriu, utilitza la pantalla sencera i gràcies a això entens la psicologia, i les reaccions estan evolucionant constantment. Això és una cosa que costaria molt de fer en un format tradicional de televisió, perquè la quantitat de material que està escrit i has de cobrir. Si el teu encàrrec és aconseguir, en un episodi d'una hora, cinquanta-dos pàgines o així, i estàs rodant com a mínim quatre escenes al dia, si no més, amb una localització, has de cobrir tantes accions i reaccions que no tens temps per deixar una reposar. I mai passaran l'edició. Trobo que aquesta és realment la diferència principal. Però quan entres al món de la televisió d'autor, com *Dekalog* de Kieslowski, *Berlin Alexanderplatz* o, ja saps, *The Kingdom*, llavors no hi ha diferència. Llavors, crec que és el cineasta qui crea, decideix el ritme que és adequat per la història. És lleugerament diferent amb *The Girlfriend Experience* perquè l'Amy i jo ho hem fet els dos, així que tens a dos autors tenint una visió conjunta, no és una visió singular, és més un matrimoni o síntesis, en certa manera. El que és realment interessant és que tens televisió d'autor si el director és el guionista i hi ha un control real del material i el ritme del material. Llavors crec que no hi ha diferència, de debò que no veig la diferència. Una és una forma més llarga, una és una forma més curta, però això no vol dir res. Algunes pel·lícules duren tres hores i algunes en duren setze.

Ni tan sols pel que fa a narrativa? Pel que fa a com estructurar les escenes i els episodis? Això és sobre el que parlava Fassbinder.

Sí, tens raó, en l'estructura sí, has de fer alguna cosa que pugui

encaixar en l'episodi d'una hora o l'episodi de mitja hora, necessites un arc que és, o l'arc complet de la sèrie sencera, o l'arc dramàtic dins l'episodi que pot ser completat o almenys pot ser articulat clarament. Però crec que el truc és... Podries fer una sèrie de televisió que combini ambdós, podries veure *Dekalog* com una pel·lícula fàcilment, podries veure *Berlin Alexanderplatz* com una, i les projecten. Penso que és més en el model tradicional guionista/*showrunner*, al final de l'escala *network*/publicitat, on es veu la repetició entrar en joc, i quan no pots realment projectar-ho de l'inici a la fi perquè es torna molt repetitiu. Però quan es va cap a models tradicionals *showrunner*/guionista una mica més interessants com *Homeland* o *The Killing* o *The Americans* es tendeix a allunyar-se d'aquesta repetició, i quan continues en l'escala i arribes a la televisió d'autor, llavors crec que ets realment lliure. I crec que el truc és: pots estructurar alguna cosa que funcioni en els trenta minuts o en l'hora però després pugui ser també una peça contínua? Hi penso més com una altra dimensió per al problema o per al puzzle. Si pots resoldre això, que és lleugerament més complicat que només escriure una pel·lícula, o només escriure una sèrie de televisió, si pots resoldre això de debò de manera que es pugui veure com un episodi però també tot junt, llavors crec que és completament lliure. L'avantatge és que si pots recol·lectar diners per a una sèrie de televisió, i pots fer-la engagar, i l'aproven, llavors de sobte, tens tretze episodis per treballar. I llavors aconseguixes una segona temporada, o una tercera, així que en termes d'eficiència en crear una estructura on puguis realment moure't i treballar de manera consistent, funciona molt millor. Perquè per a recol·lectar diners, saps, treballa als Estats Units, i als Estats Units no hi ha diners del govern, així que només obtinc finançament dins del mercat capitalista, això vol dir que haig de competir amb *Star Wars* (J. J. Abrams, 2015) per obtenir finançament. No hi ha finançament públic com a França, no existeix. Per a mi, porta anys intentar recol·lectar diners per fer una pel·lícula, però si puc aconseguir fer funcionar una sèrie de televisió, llavors puc dedicar-me a això durant uns anys.

De fet, ets un dels pocs cineastes americans independents que poden dir que Marin Karmitz els ha produït una pel·lícula [riures]. Has estat en ambdós bàndols...

I va ser un gran productor, ens va recolzar molt. És veritat, he estat als dos bàndols.

Sembla que fas una clara separació entre el model televisiu tradicional del *showrunner* i les sèries d'autor. Però també pensem que, des d'un punt de vista visual, has pres decisions molt atrevides en alguns dels episodis que has dirigit, per exemple, en un que vas rodar per *The Killing*, el que pren lloc principalment en un cotxe: hi ha un moment molt impactant, quan el pastor Mike i la Linden estan a l'aparcament, i és

quasi fosc, i la pantalla és quasi completament negra... Sembla bastant valent atrevir-se a enfosquir la pantalla així durant varis minuts, en una sèrie que serà projectada per a una audiència de milions de persones. Va ser decisió teva, això, o era al guió?

És una decisió col·lectiva, molt del mèrit va a la Veena Sud, la *showrunner*, i al Gregg Middleton, el director de fotografia, i també a la FOX, l'estudi, perquè a *The Killing* mai van dir que fos massa fosc, l'estudi no es va queixar mai que fos massa fosc. Així que això ens va donar molta llibertat per empenyar-ho de debò, la Veena volia coses que fossin interessants, que fossin diferents, que et traguessin l'alè, i ho va encoratjar. Crec que en Gregg és un director de fotografia amb molts dons i capacitats tècniques, així que vam poder arribar a aquella foscor i seguir capturant una mica de reacció en els ulls, que crec que és crucial. Funciona perquè tothom va estar-hi d'acord, saps. En el model tradicional, si no tens el recolzament de dalt, és molt difícil fer aquest tipus d'eleccions.

Vas rodar aquesta seqüència d'alguna manera pensant en *Clean Shaven*, potser inconscientment? El cotxe, l'ús del mirall, la mirada del personatge...

Honestament, tendeixo a... M'enorgulleixo una mica de no tenir un estil. Ja saps, pots anar i veure alguns cineastes i saps exactament el seu estil. En realitat m'enorgulleixo de poder trobar l'estil adequat per al material, així que no és sobre mi, no és sobre tenir una carrera llançada amb consistència i una visió d'autor, no estic interessat en això. En el que estic realment interessat és en com es grava alguna cosa, la posada en escena, com la forma reflecteix el contingut, i com trobes una manera de casar-los. La cerca per construir un sistema visual o un món visual, com vulguis dir-li. Així que, en aquest episodi en concret, sóc en un cotxe, veritat? La detectiu, la Sarah, no pot mirar enrere, la seva única manera de veure és a través del mirall, això és tot. Vull dir, és literalment així de senzill. Saps, no és aquesta gran teoria d'estar fent referència a *Clean Shaven* o no. En realitat estic interpretant què està passant i llavors haig de buscar una manera realment interessant de mostrar-ho. Quan és el moment adequat per mostrar aquest reflex en el mirall? Quan és el moment adequat per mostrar-la a ella objectivament? Quan és el moment adequat per mostrar-los junts? Quan és el moment adequat per separar-los? I llavors com crees una sensació de que ella es sent especialment aïllada del món exterior, com crees una distància, visualment, entre l'interior del cotxe i el món exterior. I llavors, fins a on vols modular això i canviar-ho. Realment això és el que acaba sent, és bastant clar, no és misticisme, no hi ha... Crec que moltes vegades quan la gent parla de teoria autoral hi ha una certa creença en el misticisme, un geni secret treballant, i normalment la gent que és molt bona en el que fa et pot dir molt clarament què està fent i per quina raó, és gairebé científic.

Hi ha un altre element que no pots controlar del tot, que és l'energia en el *set*. Saps, si fas un càsting molt bo i tens l'equip indicat, llavors de sobte potser, si tens sort, tens una energia que transcendeix alguna cosa. T'apartes del camí literalment. Intentes guiar-ho una mica, però pots sentir-ho, sents quan alguna cosa realment especial està passant en una *performance*, en el rodatge. Llavors només t'apartes una mica i això és tot. Crec que els grans cineastes verdaderament genials són els que poden crear aquesta energia al set. Aquesta energia concreta.

L'últim que volem és mistificar, de debò, no ens referíem a això. Aquest projecte va sobre parlar amb els directors per a no mistificar. Però cada cineasta específic té unes habilitats, una manera de fer. Volem dir això en el sentit de resoldre situacions específiques, cossos, relacions de distància, composició en profunditat, coses molt normals, coses simples i quotidianes que un professional ha de fer...

És veritat, hi ha una visió artística, pots tenir una visió de com vols que sigui alguna cosa, i això és pot veure. Però això es fa difícil de quantificar, així que per la meva banda, tendeixo a no discutir-ne massa. Per la meva banda, el que intento comentar de debò és l'ofici, perquè això és una cosa que pots comunicar molt clarament a l'altra gent.

Hi ha una altra cosa que ens té intrigats. Aquesta és una pregunta més aviat sobre narrativa; sobre com t'ho fas per resoldre algunes qüestions d'*storytelling*. Per exemple, *The Killing* era una sèrie on quasi cada capítol acabava amb un *cliffhanger*, havia de començar un nou capítol amb una situació que havia estat construïda per un altre director. Com t'ho feies per controlar l'energia i tractar aquests punts climàtics?

En realitat és un tema de modulació, i això és realment l'essència de dirigir. Dirigir és moltes coses, però sobretot és modular la tensió al llarg d'un capítol, i el ritme també, saber quan alleugerar una mica la tensió i quan reconstruir-la. Si és un guió molt ben escrit llavors estarà al guió, però també tens la interpretació per afegir-s'hi i treballar-ho. Així que quan comences amb un *cliffhanger* no pots mantenir-lo a cent vuitanta quilòmetres per hora tota l'estona. Vull dir, pots, però el públic se'n podria cansar molt ràpidament, així que has d'entendre com modular la tensió i després com tornar-la a construir, i això significa involucrar les habilitats de tothom. Has de comunicar això al llarg del guió, a través de les actuacions, de la feina, del muntatge. Crec que quan més experiència té la gent, menys has d'articular-ho, perquè la gent ho entén per si sola. És el teu treball. I també... Vaig ser consultor de guió a la versió americana de *Funny Games* (2007) de Michael Haneke, i ell va dir una cosa que en realitat penso que és molt certa: els directors han de tenir un sentit especial del temps, i ell creu que és una cosa innata que no es pot ensenyar. Un sentit del temps i un sentit del ritme.

Així que si entens de debò la modulació, crec que no és només això, crec que és també emocional, en termes d'actuació, i crec que això també està interpretat en el guió. Ha de passar a nivell de guió, ha de passar a nivell d'actuació, i llavors ha de passar a nivell del rodatge real, en l'actuació, la posada en escena, les eleccions de muntatge... Tot ha d'encaixar, i crec que això és una part molt crucial.

Ha esmentat la importància del tempo i el ritme de l'actuació, de treballar amb els actors. L'energia, ha dit, que és una bonica paraula per resumir-ho. Sense mistificar [riures], pensem que una sèrie com *Homeland*, en la manera en què Damian Lewis es mou (els gestos, la presència del cos, les pauses, els silencis) hi ha molt de Keane, la teva pel·lícula. No creiem que sigui una coincidència que t'hagin demanat dirigir a aquest actor en una sèrie on vas contribuir a crear d'alguna forma l'esperit del personatge principal: Brody. Creiem que hi ha una connexió...

Gràcies, no puc quedar-me el mèrit per Brody, però és molt amable per part vostra de suggerir-ho [riures]. Pel que fa a com treballar amb actors, quan més ho fas, més s'alenteix. I llavors és quan més clar ho pots veure: pots veure l'actuació mentre està passant clarament. És bastant com els esports. Quan comences, i ets nou en un esport, tot va súper ràpid, i no tens visió de camp, no pots veure el camp sencer. S'alenteix tot molt, i el temps al *set* és molt diferent del temps en una sala de muntatge. Quan estàs veient una actuació en directe va molt més ràpid que quan mires emissions gravades, en una habitació, en un ordinador, ja saps, amb una tassa de cafè i relaxant-te. La velocitat és molt més ràpida al *set*. Així que quan més experiència tens si realment et concentres... Per mi tot va de l'acció/reacció, de la psicologia humana. Algú fa alguna cosa, i una altra persona hi reacciona, i aquesta reacció és una acció per si mateixa, així que causa encara una altra reacció. I esdevé una cadena, i el que intentes fer és atraure l'atenció del públic a aquelles reaccions que creus que són importants, i això és la composició. La composició és com estàs dient a un públic "això és el que hauríeu d'estar mirant", estàs dictant a on va l'atenció. I amb sort a través d'això veus la psicologia del personatge perquè estàs seguint els canvis psicològics i les reaccions. Penso que el que és important és concentrar-se en la reacció i això és el que tendeix a fer, em concentro realment en les reaccions del personatge de forma específica, i després, amb l'experiència, el temps de l'actuació s'alenteix. Ho pots veure més clarament. I llavors puc anar i demanar certs canvis, o demanar un cert desinterès, si crec que val la pena que l'actor ho expressi d'una manera diferent, que tingui una reacció diferent. I llavors quan agafes la cadena d'accions i reaccions això és el que aquell personatge és realment, construeixes el personatge al *set* i més tard portes tot això a la sala de muntatge.

Has mencionat que...

Un altre element que és molt important, també, és el gust. Vull dir, al final, el noranta per cent de tot és el gust. Si tens les habilitats dirigeixes l'ofici: no vull aquest color de cap manera, crec que hauria de ser aquest color, prefereixo aquest color, saps? T'agradaria una lent gran angular? I jo faig "no, no vull aquesta distorsió, prefereixo que sigui una lent normal" o un teleobjectiu, o el que sigui, pots interpretar el drama d'aquesta manera. Però al final, tant si t'agrada com si no, és cosa dels teus gustos i sensibilitats, i això és qui ets com a persona, i es reflecteix en totes les teves eleccions i decisions durant el curs de tota la teva vida. Per això quan la gent diu que fas pel·lícules per a un públic, penso que jo mai faig pel·lícules per a un públic. No sé realment què és un públic. I si començo a qüestionar-me, llavors no tinc cap punt de referència. Estic perdut. Així que ho faig per mi, això és el que faig, tant si és televisió o alguna altra cosa, al final, faig "això és molt interessant, això és el que crec que és interessant". Treballes amb altra gent i col·labores, però al final, vull fer aquesta plano perquè això és el que m'agrada, això és el que trobo interessant. I si altra gent ho troba interessant, genial, i si no, bé, poden anar i fer una pel·lícula.

És la gràcia, quan altra gent pensa que la manera en que filmes un personatge és interessant. Hi ha, per exemple, una bonica seqüència en un episodi que vas dirigir per a *Homeland*, "State of Independence", quan en Brody s'acosta a la seva dona i comencen a fer l'amor, però d'una manera que et fa sentir que hi ha moltes coses entre ells, això ens va recordar a *Claire Dolan*, on només mirant a l'actriu entens moltes coses. Ara, això ens porta a *The Girlfriend Experience*. Suposem que és molt diferent dirigir un episodi sol d'una sèrie que ha estat concebuda per algú altre, que dirigir un pilot. Un pilot dona l'oportunitat d'instaurar un to, prendre certes decisions estètiques. Com va funcionar això en el cas de *The Girlfriend Experience*?

L'Amy va dirigir el pilot, però no és un pilot de veritat perquè va ser una sèrie tota dissenyada pels dos, la van encarregar sencera. Vam crear el món complet. Quan fas el pilot o fas els dos primers episodis, crees el món sencer, estàs literalment omplint el paper en blanc, el món sencer, literalment, l'estàs fent una realitat: estàs fent un càsting, trobant localitzacions, tractant amb els dissenyadors de producció, tractant amb els dissenyadors de vestuari, estàs creant aquest món. Emocionalment, psicològicament, i visualment, totes tres. Així que sí, és molt més interessant estar en aquesta decisió que arribar i fer només un episodi. Però un episodi pot ser fantàstic. Penso en dirigir com en solucionar problemes, així és com hi penso. Quan estic dirigint només un episodi arribo i dic, "molt bé, aquests són els paràmetres estètics", per entendre com roden. En aquell episodi de *Homeland*, per exemple, excepte pel bosc on en Brody mata el sabater, no fan gaire treball de càmera

en mà, ho vam fer en l'escena de sexe entre en Brody i la seva dona, una mica de càmera en mà, però no utilitzen la càmera en mà excessivament. Hi ha certs paràmetres visuals i estètics; el meu treball és fer-ho interessant dins d'aquests paràmetres, és el meu repte, i m'encanta. També és interessant, saps? Gaudeixo amb poder crear el món de zero, però segueixo trobant molt interessant anar i dirigir un episodi, i ho trobo molt interessant perquè és el teu ofici, és la teva disciplina, saps quines eines pots utilitzar, estàs operant en un espai més petit. A vegades pots obtenir tant detall com vulguis dins aquests paràmetres, pots fer una mica de contrast, però llavors, és disciplina. I crec que qualsevol ofici és disciplina, has de ser disciplinat.

Una cosa que també ens interessa és com la mida de les pantalles utilitzades per veure sèries de televisió està canviant. Les sèries no només es miren al televisor, també les pots mirar al teu ordinador. De quina manera influencia això en com dirigeixes un episodi?

De cap.

[Riures] De cap?

De cap, no em podria importar menys. Ni tan sols se'm passa pel cap. De fet, ho rebutjo activament. Per mi això ens porta de nou a la pregunta del públic: quina és la composició correcta si estic gravant-ho per a un iPhone o un ordinador? No vull fer això; el meu treball és interpretar el contingut de la millor manera que sé. Mira, al final, com puc dir això? Els millors films de tots, el millor art de tot, és el que, a parer meu, transforma com veig el món. Així que surto... és completament transformador. Recordo quan *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) es va estrenar, era un adolescent, i vaig anar a veure-la, i recordo molt clarament que la vaig veure en un cinema de l'East Side als setanta a Nova York, i vaig sortir i em va costar molt reintegrar-me immediatament a la ciutat. Havia canviat totalment com veia el món. Això és el que el gran cinema i el gran art poden fer. Així que penso que quan intentes aconseguir això com a cineasta, no em preocupa quina és la mida de la pantalla, em preocupa com utilitzo el meu ofici per interpretar el material de la millor manera perquè una audiència pugui comprometre's, perquè sigui interessant.

Aquesta expressió (canviar com el públic veu el món) ens recorda a la manera en que Fassbinder explicava la diferència entre les seves versions en pel·lícula i en sèrie de *Berlin Alexanderplatz*. Diu que les pel·lícules tenen més a veure amb un estat mental, amb un cert xoc que canvia com veus el món, mentre que el seu treball per a la televisió tenia més a veure amb deixar que un públic més gran s'identifiqui amb els teus personatges.

Sí, jo no, jo no... Potser... Quan parlo de cinema o d'art en

general, crec que tot és vàlid, tot, no hauries de definir res. En el moment en què defineixes una cosa la fas més petita, i no hauria de ser més petita, hauria de ser totalment inclusiva, no? Així que penso que és un punt de vista completament vàlid. Per la meua banda, quan escric i dirigeixo films, no estic pensant en un públic, i no penso en personatges identificables, no m'importen els personatges identificables. Crec que al final els personatges han de ser interessants, no identificables. No m'importa si són identificables; m'importa si són fascinants. Així que si veig algú que és fascinant, el personatge podria ser una persona terrible, horrible, que fa coses horroroses, però si és interessant és interessant. No necessito que el personatge sigui amic meu; només necessito experimentar el món d'una manera diferent.

No creiem que ho digués per això, creiem que ho deia més en el sentit de repetició. L'estructura episòdica té a veure amb reveure cares, repetir gestos...

Sí, t'eni raó, ho entenc...

Pensàvem en *The Girlfriend Experience*, en com es dissenya una estructura serial episòdica per a la teua actriu principal. És molt diferent de l'estructura de la pel·lícula de Sasha Grey, suposem... La repetició de diferents episodis.

Sí, i crec que n'hem parlat abans, penso que quan més cap a la via comercial vas, més repetició hi ha. Perquè llavors la televisió esdevé quasi com una ràdio per als espectadors. L'estan mirant, però com estan mirant? Estan als seus telèfons, saps, el telèfon sona, estan parlant, potser es perden algunes coses així que s'ha de repetir, ha de ser fàcil, no pot ser un repte a cap nivell. La banda més comercial de la televisió, com els drames de les *networks*, les *soap operas*, les comèdies comercials, totes aquestes àrees a la secció més comercial de l'espectre, crec que són molt més repetitives, en la seva estructura, el tipus d'informació i la forma de posar-la en escena.

És interessant la manera en que tendim a pensar d'una forma negativa sobre la repetició. No et demanarem que parlis d'això ara; ja ha estat una entrevista llarga [riures]. Però creiem que la repetició pot ser una cosa positiva, també. Esperem amb ganes trobar repeticions en la manera com treballes amb la teua actriu a *The Girlfriend Experience*, retrobar-la en diferents episodis. Sentim que això és diferent que l'experiència de veure una pel·lícula al cinema... Però bé, un tema massa complex per acabar!

La repetició pot ser fascinant. Crec que és sempre una qüestió de per què estàs fent alguna cosa, de per quina raó. Si l'estàs fent només perquè tens por que el públic no processarà la informació clau, estaran distrets així que has de repetir-ho, aquesta no és una bona raó per mi per fer-ho. Però si ho estàs

fent per una raó dramàtica, amb un objectiu, llavors penso que és fantàstic.

Bé, has parlat de l'impacte que *Taxi Driver* et va generar. Per acabar l'entrevista voldríem preguntar-te si hi ha alguna sèrie televisiva que hagi canviat la forma en que veus les coses, una sèrie que t'hagi cridat l'atenció particularment?

Crec que *Dekalog* és una de les millors, un treball seminal, és realment una peça fenomenal. Vull dir, òbviament, *Berlin Alexanderplatz*, i després heu parlat sobre *The Kingdom*, que és una mica menys important per a mi, tot i que l'admiro. I penso que *The Knick* és molt impressionant, saps? No m'agraden les llistes, però, com les llistes de noms.

No, no parlem de llistes, parlem d'aquell moment en que estaves mirant una sèrie de televisió i potser vas sentir alguna cosa més cinemàtica o vas pensar "jo podria fer aquest tipus de treball televisiu" potser...

Crec que *Dekalog* és una que em va xocar, però ho veia com a cinema, no ho veia com a televisió. Vaig veure'n la majoria en un cinema. Altres peces televisives narratives (en oposició als documentals) que són importants per a mi són *Scenes From a Marriage (Scener ur ett äktenskap, 1973)* de Bergman i l'obra d'Alan Clarke.

T'estàs posant molt europeu amb nosaltres!

[Riures] Perdó, va ser llavors que em vaig adonar que la televisió és una forma interessant i que és molt cinemàtica. Però no poso aquests límits entre formats, de debò que no ho faig. No ho veig d'aquesta manera, d'aquí que quan em preguntàveu per la mida de la pantalla no hi paro atenció. No ho veig en termes del gran *cinemascope* a la pantalla contra el televisor, més petit, el que sigui... crec que tot pot ser cinemàtic, i per cinemàtic vull dir que és una visió unificada i que estàs interpretant el drama psicològic d'una manera visual interessant on la forma reflexa el contingut. No tinc un interès real en veure només pel·lícules boniques, o una composició agradable, o una vista, o algun paisatge bonic. Ha de ser sempre interpretatiu, i per això penso que per a mi, al final, el rostre és el paisatge més interessant de tots. Perquè estàs veient com la gent reacciona emocionalment i psicològicament.

Totalment d'acord amb això, gràcies pel teu temps.

És clar, ha estat divertit!

Aquesta entrevista és part d'un projecte més extens de llibre (Imàgenes en serie) centrat en la dimensió visual de les sèries de televisió contemporànies, una recerca basada principalment en converses amb directors, directors de fotografia i productors.

Deu cineastes fundadors de la serialitat televisiva

Jordi Balló i Xavier Pérez

RESUM

Aquest article ofereix una panoràmica general pel treball de deu cineastes fundadors de i per la serialitat televisiva (Hitchcock, Rossellini, Wiseman, Bergman, Godard, Fassbinder, Reitz, Kieslowski, Lynch i Lars von Trier), relacionant les aportacions clau de cada un d'ells amb sèries posteriors deutores del seu legat.

ABSTRACT

This article offers an overview of the work of ten founding filmmakers of serial television (Hitchcock, Rossellini, Wiseman, Bergman, Godard, Fassbinder, Reitz, Kieslowski, Lynch y Lars von Trier), juxtaposing their key achievements with other television series that constitute a shared legacy.

PARAULES CLAU

Cinema, televisió, serialitat, narrativa audiovisual, Hitchcock, Rossellini, Wiseman, Bergman, Godard, Fassbinder, Reitz, Kieslowski, Lynch

KEYWORDS

Cinema, television, serials, audiovisual narratives, Hitchcock, Rossellini, Wiseman, Bergman, Godard, Fassbinder, Reitz, Kieslowski, Lynch

Hitchcock: el control de l'audiència

1955 és un any clau per a la història de la ficció televisiva: Alfred Hitchcock decideix *ocupar* l'univers de la serialitat amb una producció setmanal que porta el seu nom en el títol (*Alfred Hitchcock Presents*) i que inclou, a l'inici de cada capítol, una presentació en què el director s'adreça personalment a l'audiència. Aquesta signatura corporal, ja present em forma de cameo des dels seus primers films, troba un privilegiat espai de reafirmació en la televisiva recurrència setmanal. De ser funcionalment conegut pel públic, Hitchcock (en tant que imatge-marca, potenciada encara per la complementària caricatura de perfil que encapçala els crèdits, i per l'encomanadissa marxa musical de Charles Gounod que s'hi adhereix) passa a ser una indiscutible icona popular. L'objectiu soterrat és utilitzar la petita pantalla com a plataforma per a radicalitzar una de les estratègies centrals de l'art *hitchcockià*: el control de l'audiència. Mitjançant la recurrència serial, Hitchcock pot experimentar setmanalment la persistència de la hipnosi mitjançant la signatura visible del Mag dominador.

El control hitchcockià de la serialitat parteix de repetir tantes vegades com calgui el mateix model de relat. Són vint minuts de màxima concentració narrativa que insisteixen, amb petites variants i un *twist* final recurrent, en recrear totes les formes possibles d'un malson. Aquest té explicació lògica (mai sobrenatural), però el model de relat té en compte els ensenyaments estructurals de Poe, invocat no poques vegades en motius argumentals com el crim perfecte, el doble, la venjança, la folia psicopatològica o l'enterrament prematur.

La pauta serial ve determinada no sols per l'aparició inicial del Mag, sinó per la salutació final que emplaça a la setmana següent: una subtil forma del *continuarà* que substitueix la prolongació del relat *ad infinitum* per la constància circular del dispositiu ineludible. Hitchcock funda una estratègia resolutiva que recollirà en pocs anys Rod Serling a *The Twilight Zone* (1959-1964), i que constituirà el primer model de permanència de l'autor –i del control de l'univers– en el marc de la creació televisiva.

Rosellini: la dimensió enciclopèdica

La primera intervenció de Rossellini a la televisió, el 1959, amb la sèrie *L'Índia vista da Rossellini* no escatima la presència del director en l'obertura de cada capítol. Però si Hitchcock es llençava de forma autosuficient davant l'espectador per a interpel·lar-lo directament, Rossellini és introduït pel periodista Marco Cesarini, i el preludi a la visió es converteix en un diàleg que tindrà continuació en la projecció d'aquest seu *carnet de notes* del viatge a l'Índia. Sobre les imatges projectades en la petita sala de cinema on seuen Rossellini i el seu entrevistador, té lloc un diàleg *over* que contribueix a una clarificació, més

impressionista que dogmàtica, del contingut de les preses. Aquest format revolucionari ja no serà seguit en la següent, *L'età di ferro* (1964), on les presentacions són realitzades amb el bust parlant de Rossellini adreçant-se a l'espectador, però el corpus televisiu del director no renunciarà a la clau democratitzadora i horitzontal.

La història com a disciplina susceptible de recapitulació audiovisual constituirà l'eix temàtic preeminent per posar a prova l'eficàcia del dispositiu serial. A *L'età di ferro*, el conjunt se cenyeix a l'evolució tecnològica de la humanitat en relació a la producció i ús del ferro a través dels segles. A *La lotta de l'uomo per la sua sopravvivenza* (1970), es procedeix a una reconstrucció de l'evolució de la humanitat, on cada fet de progrés marca la distinció i el pas d'un episodi a un altre. El conjunt de ficcions televisives sobre Lluís XIV, Sócrates, Descartes, Agustí d'Ipona, Blaise Pascal i les sèries *Atti degli apostoli* (1969) i *L'età di Cosimo di Medici* (1973) exemplifiquen aquesta enciclopèdica voluntat d'ampliació sostinguda en un mètode didàctic: la amplitud inabastable de cada situació històrica invita a la concentració en el detall i a la lentitud escrupolosa del resseguiment. Rossellini inverteix la idea del control hitchcockià de l'univers per la confiança en un espectador dotat del dret de ser alimentat culturalment a través d'una nova tecnologia entesa, contra totes les dificultats contextuais, com instrument formatiu al servei de l'humanisme.

Wiseman: el projecte exhaustiu

Les pel·lícules documentals encadenades de Frederick Wiseman es poden entendre com constituents d'una obra única, serial, com una gran comèdia humana. El seu objectiu és interpel·lar i retratar, una a una, totes les institucions públiques nord-americanes, també algunes d'europées, mostrant les seves febleses, però també la seva capacitat de supervivència en entorns difícils. Aquest treball sistemàtic es va iniciar amb *Titicut follies* (1967) quan va penetrar en una presó-asil-hospital amb pràctiques clíniques inacceptables, com la lobotomització dels presos, presentades en tota la seva cruesa davant la càmera. El resultat d'aquesta obra reveladora va ser la seva prohibició per part de l'estat de Massachussets durant trenta anys. Quan passat aquest temps la PBS la va estrenar, ja havia esdevingut una llegenda americana sobre la independència del testimoni. El treball de Wiseman ha recorregut les estructures d'estat i els seus efectes: la presó –*Titicut follies*–, l'escola –*High School* (1968)–, la comissaria –*Law and order* (1969)–, l'hospital –*Hospital* (1970); *Near Death* (1989)–, l'acadèmia militar –*Basic Training* (1971)–, el tribunal de menors –*Juvenil Court* (1973)–, els laboratoris que experimenten amb animals –*Primate* (1974)–, l'assistència social –*Welfare* (1975)–, el teatre –*La Comédie Française* (1996)–, l'habitatge social –*Public Housing* (1997)–, la violència de gènere –*Domestic violence* (2001); *Domestic*

Violence 2 (2002)–, la universitat pública –*At Berkeley* (2013)–, el museu –*National Gallery* (2014)–, o les comunitats de barri –*Belfast, Maine* (1999); *In Jackson Heights* (2015)–. Wiseman usa una metodologia de filmació on el so pren una importància decisiva, perquè és la paraula, el crit o el gest silenciosos el que acaba marcant la preponderància d'allò que mereix ser filmat en el quadre d'una seqüència. Aquesta qüestió explica el caràcter constructiu del seu sentit del muntatge, el joc de camp i fora de camp que ha obert el camí en la manera de filmar i construir un cinema que només en aparença sembla directe.

Però la gran influència de Wiseman en el món de la serialitat és la consciència exhaustiva. També David Simon ho aborda així a *The Wire* (2002-2008), on cada temporada afronta el protagonisme d'una zona de conflicte: la comissaria, el port, els sindicats, l'escola, les eleccions polítiques, els mitjans de comunicació... L'obra serial que en resulta estableix un teixit que adquireix la seva màxima intensitat en considerar la societat en la seva totalitat. Es tracta de la construcció d'un retrat puntillista dels instruments imperfectes de la democràcia.

Bergman: diàlegs en el temps

El caràcter serial de la producció audiovisual d'Ingmar Bergman, ben present a la seva filmografia des de l'anomenada *trilogia del silenci*, cobra un relleu diàfan en la producció televisiva *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1972). En molts països la difusió d'aquest material es va fer en format de llargmetratge, qüestió perfectament assumida pel director, que va remuntar el material per a una pel·lícula contundent en la seva autonomia. No hi ha dubte, però, que la cadència d'aquests diàlegs matrimonials sostinguts de manera periòdica s'adiu amb particular fortuna al format televisiu.

Bergman, home de vasta i complementària trajectòria teatral, va fonamentar la seva cinematografia en base a la captura essencialista de la paraula, amb el primer pla com a dispositiu privilegiat de ratificació expressiva. I aquesta paraula feta temps troba en el format televisiu un espai idoni per a l'experimentació de la constància, i per al plaer (agredolç, donada la deriva argumental de l'obra) de la repetició. La crisi de la parella, però també la seva contant reafirmació, el joc dels secrets i les mentides, els retrets i els perdons, les satisfaccions i les renunciacions, es traven en un encadenat de moments íntims altament significatius que converteixen la pantalla televisiva en un laboratori minimalista per a l'observació del ser humà en l'ambivalent experiència de la confrontació domèstica. Les màscares de la quotidianitat feliç, tan pròpies de la televisió clàssica, són contraposades per l'ull exploratori d'Ingmar Bergman al seu mirall obscur.

Que els protagonistes de *Secretos de un matrimonio* hagin trobat extensió en diferents adaptacions teatrals, i, sobretot, en el llargmetratge *Saraband* (2003), el seu epíleg, confirma la capacitat d'aquest model serial de propagar-se en el temps i l'espai com una forma canònica oberta a noves variacions. I el pes fundacional d'aquesta micro-dramatúrgia per capítols es pot veure sedimentat en obres contemporànies com les diferents versions de *Be Tipul* (2005-2008), i altres sèries que, com *Mad Men* (2007-2015) o *Masters of Sex* (2013-), fan de la paraula confrontada i la confessió que hi acaba emergint un inexorable exercici terapèutic.

Jean-luc godard: el dispositiu al descobert

Six fois deux (1976) i *France tour detour deux enfants* (1977), els dos programes de televisió dirigits per Godard en la seva dècada de retir de l'exhibició convencional i d'investigació dels nous territoris vídeo-gràfics, són dues peculiars enquestes entorn a la societat francesa dels setanta. Godard recull la hipòtesi rosselliniana de la televisió com a projecte educatiu, i centra l'interès en la funció de l'entrevista com a pauta de serialitat. L'enquesta és, però, restrictiva, reduïda a uns pocs personatges, i en constant dialèctica amb la presència interventora del mateix Godard. En el cas extrem i polèmic de *France tour detour...*, els entrevistats són només un nen i una nena, assetjats i conduïts pel director de manera perseverant, quasi totalitària.

Les operacions que han d'acompanyar la constitució de l'enquesta venen senyalitzades per la posada en evidència del dispositiu, i pel distanciament crític que se'n deriva. Per exemple, en cada entrevista del primer capítol de *Six fois deux*, Godard, mal enquadrat a l'esquerra del pla, davant la taula on rep els seus entrevistats, només ens deixa veure el seu braç i el cigar que va de la boca al cendrer, en un gest reiterat que transitarà com una icona del reconeixement permanent de l'autor en tota la seva obra futura.

L'altra senyal d'identitat serial de *Six fois deux* és la capçalera inicial d'una mà introduint una vídeo-cassette en un aparell reproductor, i la imatge final de la mateixa mà extraient-lo. Les noves possibilitats del vídeo donen peu a una experimentació on les imatges retornen i es fan reversibles. La *discontinuitat* del muntatge (accentuada per rebobinats, imperfeccions o salts aleatoris), esdevé, paradoxalment, un senyal d'identitat de la *continuitat* serial. I aquí inicia Godard una idea que desenvoluparà plenament en les seves monumentals *Histoire(s) du cinema* (1988-1998): la repetició i persistència de les imatges i dels sons, la reminiscència basada en la lleu variació, deguda a un demiürg omnipresent que mitjançant la manipulació visible dels seus materials, segueix fent evident, arreu del simfònic encadenat de fragments, la seva signatura desbordant i incisiva.

Fassbinder: la intensitat heterogènia

Quan R.W. Fassbinder va abordar, el 1980, l'adaptació de la novel·la *Berlin Alexanderplatz* va entendre immediatament que no ho podia fer amb la temporalitat d'un llargmetratge convencional. La influència que la novel·la de Döblin havia tingut en la seva etapa de formació va impulsar-lo a concebre aquest projecte com una obra titànica, absorbent, en la qual conflüen, ja en l'original literari, la forma del collage visual i sonor que era una de les característiques pròpies del director. I va ser així que va imaginar una proposta episòdica, de tretze capítols i un epíleg, una obra única a través de la qual construeix el retrat d'una ciutat en ple procés de descomposició, on el sentit de l'explotació, de la violència, de l'instint de supervivència, s'expressa a través d'una composició que combina la coreografia barroca amb el distanciament i l'anàlisi dels comportaments. Fassbinder es va guardar per a ell la veu narradora com un gest de presència que vol comprendre, o analitzar fredament, l'actitud dels seus personatges, dels secrets del seu desig i la seva passió. L'empatia de Fassbinder amb el personatge protagonista de Franz Biberkopf, en les seves relacions amb Reinhold, amb les dones que l'estimaven i que ell acabava destruint, fa més interessant la manera com es produeix la seva pròpia implicació, a través de la veu, de l'estil i de la velocitat del rodatge.

Tant la muntadora Julia Lorenz com el director de fotografia Xavier Schwarzenberger han explicat un detall revelador: que si bé Fassbinder assajava les escenes amb els seus actors habituals, acostumava a filmar gairebé totes les seqüències en una presa única. El film combina la cura dels enquadraments amb aquest principi d'economia temporal, com una manera d'inscriure la seva manera habitual de concebre i realitzar els films, sense descans, encadenats, pròpia d'un cineasta serial.

És en l'epíleg de *Berlin Alexanderplatz*, de fet un llargmetratge en si mateix, on Fassbinder va donar un pas endavant decisiu en la llibertat de concebre una sèrie. Aquest epíleg apocalíptic i delirant concentra la capacitat de descripció infernal, amb àngels ambigus, manicomis, rates, imatges religioses, recuperació contradictòria de les trames anteriors, i molt especialment, amb una posada en escena de la tortura, amb els cossos esquarterats de Biberkopf, de la seva companya Mieke, així com de grups de joves nusos apilats al terra, en una claríssima referència al film que més va impressionar Fassbinder, *Saló* (1975) de Pasolini, un referent a l'hora d'exemplar l'imaginari del Mal. L'epíleg de *Berlin Alexanderplatz* va ser precursor d'una categoria de la serialitat contemporània: que una narració pot mantenir episodis amb estils provadament diferents creant així escenaris d'excepció.

Reitz: la nissaga

Un dels punts essencials que unia els signants del manifest d'Oberhausen era no sentir-se implicats, ni responsabilitzats, pel cinema convencional anterior, amb la voluntat de parlar del present d'Alemanya amb un llenguatge nou. Però paradoxalment, un dels seus signants, Edgar Reitz, ha centrat la seva filmografia en una obra única que revisa el passat, entesa com una posició pública de la seva missió com a cineasta. Aquesta obra que no para de créixer, *Heimat*, iniciada el 1984, està concebuda com una mena de llargmetratge sinuós que necessita ser capitulat en la seva manera d'arribar al públic. Així com en la major part de cineastes que fan televisió el sistema episòdic no es discuteix, en el cas de *Heimat* es pot considerar el contrari: es tracta d'aprofitar el dispositiu de segmentació televisiva per possibilitar la producció a una obra total que desborda la lògica de la indústria de l'exhibició cinematogràfica.

El nucli dramàtic d'aquesta expansió és la unitat familiar i l'emplaçament geogràfic: la història de la família Simon situada en un lloc imaginari d'Alemanya. Però a diferència de la serialitat paradisiaca basada en les nissagues, que solia amagar o resoldre els conflictes en cada episodi, *Heimat* planteja l'encadenament històric com una successió de fractures, dilemes, tragèdies i mutacions, travessades per dues guerres mundials i per les diverses crisis econòmiques i socials. La idea de la crisi col·lectiva actua com accelerador i desencadenant del drama, proposa una lògica serial basada en les aparicions i desaparicions dels personatges, amb un dinamisme rítmic que fa entroncar l'evolució de la nissaga amb la percepció històrica, temporal i crítica de l'espectador.

La dimensió èpica del projecte de Reitz es significa com una gran victòria del cinema experimental. La seva lògica no és la de la *soap opera* familiar: a *Heimat* s'imposa la força de l'èl·lipsi enfront de les sèries basades en la quotidianitat dramatitzada. Però també és experimental el punt de vista, el fet de confrontar la història privada localitzada en un microcosmos, amb els esdeveniments que poden passar fora de camp, que l'espectador reconstrueix, com una autèntica tragèdia nacional. La vivència de la pàtria alemanya no es centra únicament en allò que Reitz mostra, si no també en la responsabilitat del ciutadà davant aspectes de la seva ocultació. És per tot això que *Heimat*, que encara l'any 2015 ha generat un llargmetratge que proposa una preqüela de l'història familiar, esdevé una fita en mostrar que la nissaga és un dispositiu serial que el cinema pot adoptar quan estableix complicitat amb les estratègies d'una televisió pública.

Kieslowski: la successió vertical

Solem entendre la serialitat com una continuació d'episodis que s'encadenen horitzontalment, amb una continuïtat temporal.

L'aportació més singular del *Decàleg* (*Dekalog*, 1989-1990) de Kieslowski és que està concebuda com una estructura vertical, com si fos un edifici, una arquitectura de ficció en la qual cada episodi es sobreposa a l'anterior, s'hi entrecreu, establint així una fèrtil relació entre elements variables i les repeticions. El coguionista del *Decàleg*, Krzysztof Piesiewicz, ho va expressar lateralment en declarar que s'havien inspirat en el sistema del retaule gòtic per tal de concebre la continuïtat de cada episodi: els deu manaments narrats de manera independent, cadascun amb una particularitat, buscant la inversió contemporània sobre una prohibició general que era qüestionada en cada una de les obres. Els elements de repetició són lleus, però sostinguts: la música de Zbigniew Preisner, el fet que tots els personatges visquin en un mateix edifici de Varsòvia, la recurrència d'un personatge observador i silencios que apareix misteriosament a gairebé tots els episodis i algunes operacions d'entrecruament de personatges que poden ser protagonistes en un episodi i simples figurants en un altre. També es produeix un cas exemplar de metaficció en presentar un dels dilemes morals del *Decàleg 2* com un tema a debatre en una classe de filosofia en el *Decàleg 8*.

Aquesta estructura vertical fa que els episodis no s'hagin de veure cronològicament, perquè no és això el que marca la seva fortalesa, sinó la consciència que entre tots ells es forma un entrallat indestructible, que es reconeix en l'atmosfera general de les trames, en aquesta aplicació de la mecànica del suspens als comportaments emotius.

Si bé cadascun dels episodis podria esdevenir un llargmetratge independent –com es va fer palès amb *No matarás* (*Krótki film o zabijaniu*, 1988) i *No amarás* (*Krótki film o miłości*, 1988), que estenen les trames del *Decàleg 5* i *Decàleg 6*–, el que converteix el *Decàleg* en una fita essencial es haver demostrat que la memòria de l'espectador i el seu plaer per la repetició es produeix per la familiaritat amb un univers formal i narratiu, per la consciència de que les mirades es creuen i que les ficcions també perviuen fora de camp: mentre fixem la mirada en una història en particular, no es perd mai el sentit general que involucra a tots els habitants de l'edifici, i per extensió, de la comunitat sencera. Com en un retaule, com en una arquitectura de ficció que continua essent un dels ideals de la serialitat: progressar dramàticament en la ment acumulativa de l'espectador.

Lynch: l'univers en cada pla

L'anomenada nova edat d'or de la televisió té en Twin Peaks (1990) el gest fundacional ineludible. Que aquesta revolució vingui protagonitzada per un reconegut artista del cinema implica, abans que res, la redempció del caràcter superficial i estàndard de la planificació televisiva en la majoria de ficcions anteriors. Lynch irromp en l'univers catòdic per a convèncer-

nos del valor oracular de cada imatge. I, ahora, per desballestar la idea del televisor com un moble confortable en l'interior banalitzat de l'espai domèstic. Si la ficció serial clàssica havia estat el paradís de la família reunida al saló, emmirallant-se en la rutines amables dels seus personatges predilectes, Lynch profana de soca-rel aquest ritual sense sorpreses, i ens explica que també l'infern pot cobrar la forma de la repetició.

Per a fer-ho possible, la rutina de la filmació domèstica ha de ser assaltada per una imatge que manifesta, *òrficament*, tots els seus poders *reveladors*. *Twin Peaks* està rodada com si fos una pel·lícula. El director trasllada la inquietant concepció del pla dels seus anteriors llargmetratges als confortables espais de la *soap opera* i, com un anunci de l'Apocalipsi, hi porta l'infern darrera seu. La *catabasi* de l'agent Cooper suposa, així, la vivisecció d'una comunitat en estat letàrgic, necessitada d'un rescabament trasbalsador. L'autòpsia del cadàver de Laura Palmer que registra el capítol inicial de la sèrie n'és el correlat diàfan: un bisturí exercint el paper de muntador que descompon, analitza i *dóna a veure*.

La proposta profètica de Lynch semblà, en el moment de la seva estrena, una perla preciosa en un univers de consum dirigit cap a altres interessos. Uns anys després, és evident per a tothom que la ficció serial no admet el retorn final a l'ordre, ni permet suturar les ferides del temps destructor. Aquest, ben al contrari, queda encarnat en una malignitat corrosiva que de tot s'apodera. Aquesta epidèmia en expansió constant ha alimentat l'imaginari serial del nou mil·lenni, on la construcció dels móns catòdics no pot ja negligir el poder performatiu de la mirada, ni, doncs, la pertorbadora complexitat de cada emplaçament de la càmera.

Lars von trier: l'espai immoral

L'aportació fonamental de *Riget* (1994-1997) és invertir el sentit d'un espai dramàtic, l'hospital, que en la serialitat clàssica havia estat concebut com a paradigma de la moralitat i la resolució positiva dels conflictes. Coincidint en una estratègia similar a la de Lynch, *Riget* va suposar l'emergència de l'espai infernal com a unitat centrípeta, com un lloc del qual pràcticament no es pot sortir, i que està progressivament atacat pels símptomes de decadència i destrucció. Les veus fantasmals dels morts, la sang que vessa dels tubs de refrigeració, els passadissos inacabables, una lògia maçònica corporativa i una tensió jeràrquica entre els membres de la comunitat mèdica, ofereixen un retrat que ens ve a dir que el Mal ocupa aquest edifici malalt de Copenhagen. En un moment de màxima experimentació visual en la carrera de Lars Von Trier, *Riget* suposa també un creuament entre els dispositius de captació verista de la realitat amb la introducció d'elements fantàstics que la qüestionen. El fet d'extremar el tractament unitari del color serveix la possibilitat d'entendre

l'apel·lació a una sèrie per la seva unitat d'estil. D'alguna manera significa la irrupció d'una manera de fer fílmica en la creació d'un univers propi: la repetició es produeix per la pròpia naturalesa de la imatge.

El fet que Lars Von Trier aparegui al final de cada capítol, comentant l'episodi i anunciant el que ha de venir, queda com una reverberació de la serialitat hitchcockiana, on encara el director havia de notificar la seva presència en un món serial que no semblava pàtria dels cineastes. Però aquesta presència distanciadora de Von Trier, que pauta cada capítol, i ja no és essencial, no contradiu la gran aportació d'aquesta sèrie, haver estat capaç de dibuixar una quotidianitat maligna en el si d'una societat aparentment confortable. I fer-ho a través del cos emmalaltit, de la presència del cadàver entès com a expressió del control, com un objecte de consum, com a metàfora de la biopolítica.

Més enllà de la seva aportació universal, *Riget* va crear un camí per la posterior fertilitat de la serialitat danesa: unitat d'estil, obscuritat, cadàvers inquietants i el sentit de la corrupció impregnant totes les estructures d'Estat, fins i tot les que semblaven resguardades de la destrucció.

JORDI BALLÓ

Jordi Balló (Figueres, 1954) és professor de comunicació audiovisual i director del Màster en Documental de Creació de la Universitat Pompeu Fabra. És autor dels llibres *Imatges del silenci* (Anagrama), *Conèixer el cinema* i *Cinema català (1975-1986)* i col·labora al diari *La Vanguardia*. Va ser director d'exposicions del CCCB i comissari de *El segle del*

cinema, Hammershoi i *Dreyer, Erice-Kiarostami* o *Pasolini Roma*. Va obtenir el Premi Ciutat de Barcelona per Totes les cartes. Correspondències fílmiques. Juntament amb en Xavier Pérez, ha publicat diversos assaigs de referència sobre cinema i serialitat editats per Anagrama: *La llavor immortal*, *Jo ja he estat aquí: ficcions de repetició* i *El món, un escenari*.

XAVIER PÉREZ

Xavier Pérez (Barcelona, 1962) és professor de narrativa audiovisual a la Universitat Pompeu Fabra i autor dels llibres *El temps de l'heroi*, *L'univers de «Los Vengadores»*, *El suspens cinematogràfic* i *Películas clave del cine de espías*. Va desenvolupar una llarga trajectòria com a crític teatral i cinematogràfic al diari *Avui*, i, més recentment, a revistes

com *Caimán*. *Cuadernos de Cine* o el suplement *Cultura/s* de *La Vanguardia*. Juntament amb en Jordi Balló, ha publicat diversos assaigs de referència sobre cinema i serialitat editats per Anagrama: *La llavor immortal*, *Jo ja he estat aquí: ficcions de repetició* i *El món, un escenari*.

Fonts de la joventut. Records d'un futur passat de la ficció televisiva

Fran Benavente i Glòria Salvadó

RESUM

El present article recorre diferents projectes específics elaborats per a la televisió per cineastes treballant a l'òrbita d'alguna de les seves fonts d'origen: teatre en Renoir, novel·la realista en Pialat, televisualitat en Lynch, i oralitat en Welles. Els específics de la durada, la repetició o la serialitat, més altres coordenades afines a la televisió com la simultaneïtat, la intimitat i l'abast popular del medi, han convertit la televisió en un territori d'infinites possibilitats a explorar a partir d'assumir una certa pobresa de la imatge, esbossada ja als treballs televisius d'aquests quatre cineastes.

PARAULES CLAU

Cinema, televisió, teatre, novel·la, ràdio, directe, medis, Renoir, Rossellini, Bergman, Pialat, Lynch, Welles.

ABSTRACT

This article explores different specific projects for television by filmmakers who work in connection with previous founding forms of TV as a hybrid medium: theater in Jean Renoir, realist novel in Maurice Pialat, televisuality in David Lynch, and verbal discourse in Orson Welles. Thus the specificities of duration, repetition and seriality, plus other televisual traits such as simultaneity, intimacy and popular appeal, turn TV into a realm of infinite possibilities based on a certain "poorness" of its images, which can be hinted in the television projects of such filmmakers.

KEYWORDS

Cinema, television, theatre, novel, radio, live, media, Renoir, Rossellini, Bergman, Pialat, Lynch, Welles.

Oblidem amb facilitat que a la televisió, com en altres camps de la cultura, Europa va marcar la pauta de la modernització. Avui, després de celebrar una nova edat d'or de la ficció televisiva (fonamentalment americana), parlar de relats complexos i alçar les nostres copes per celebrar l'assalt al poder de l'"autor" televisiu, podríem preguntar-nos, potser: Què és l'autor en televisió? O, més aviat, qui és l'autor en televisió? Hi ha un moviment que assenyalava un canvi d'armes en la ficció televisiva contemporània des del productor executiu cap a l'escriptor productor o el showrunner. No obstant això aquesta línia s'inscriu en una història institucional, la de la ficció televisiva en el marc de la lògica de l'entreteniment.

Però hi ha una altra història, que va succeir fonamentalment a Europa, amb una altra resposta per a aquesta pregunta. Aquesta història és la de les restes de mons televisius passats, belles utopies sense descendència aparent que van assenyalar un futur possible, i potser millor, per a la televisió. En aquesta història la resposta a la pregunta sobre l'autor és: l'autor televisiu és un cineasta. En aquesta història la ficció televisiva és una invenció del cinema; o, com a mínim, una conseqüència. El cineasta com a autor televisiu veu un espai d'experimentació possible i assaja una manera d'adaptació de la seva escriptura sobre la base de les potències específiques del mitjà però sense renunciar a la substància significativa del seu traç. Albira un projecte sòlid, únic, però problemàtic per al mitjà i no sempre fàcil per als seus espectadors. Per això sol ser utòpic, perquè es frustra o no deixa descendència ni petjada en el seu entorn, per més que les llavors de la seva influència puguin ser perdurables.

Història gairebé sagrada, amb els seus apòstols, conversos i il·luminats, amb els seus moments reveladors. Un d'ells, molt conegut, succeeix l'octubre de 1958, quan la utopia televisiva dels cineastes es fa visible en una publicació -France Observateur- en la qual un grup de periodistes, entre els quals es troba André Bazin, entrevista a Jean Renoir i Roberto Rossellini; un a punt d'embarcar-se en l'aventura televisiva, l'altre ja immers en ella, en el preludi del que anys després serà la seva gran obra per a la televisió (ROSSELLINI i RENOIR, 1958).

Bazin, Renoir, Rossellini el 1958. A ningú se li escapa que aquí es reuneixen els "patrons" de la modernitat cinematogràfica per discutir sobre la televisió, i les seves possibilitats, a la sortida del cinema, i tot això en perfecta sincronia amb el naixement d'aquesta modernitat cinematogràfica que han incubat, precedit. Cinema i televisió, una parella llavors jove que, no obstant això, ja s'assemblava. I no cal oblidar que la revista Cahiers du Cinéma va ser, des dels seus inicis i durant alguns anys, una 'Revue du cinéma et du télécinéma'.

Per Bazin, Renoir i Rossellini aquest "telecine" era la possibilitat d'un nou origen, un recomençar ple de possibilitats amb l'afegit de realitzar el somni del cinema popular, arribar a una audiència massiva.

El vell i el nou. Renoir, la televisió i el teatre

El 1958 Renoir està preparant la seva incursió televisiva al final d'una dècada que havia vist el seu renaixement en les aigües índies de *El Rio* (1951) i que prosseguia en el teatre del món amb un perill de cargolament manierista en, tot i així, belles pel·lícules com *Elena y los hombres* (1956). Davant d'això, la televisió ofería la possibilitat de tornada a la tensió immediata, el tremolor del directe, el tall de l'irrepetible. El que interessa aquí de debò no és tant que Renoir passi a la televisió sinó que ho fa per aixecar un programa fílmic completament construït sobre específics televisius, potències diferencials que assenyalen un tipus de ficció diferent, nova, apassionant.

Alguns d'aquests específics entronquen amb vells somnis de Renoir, com el del treball en continuïtat de l'escena, sense talls que pertorbin el treball de l'actor. Renoir ja havia experimentat abans amb diverses càmeres, però el dispositiu multicàmera del plató televisiu li permet augurar una forma transparent (sense renúncia al muntatge) però neta d'interrupcions. Renoir veu en la televisió una manera de treballar sobre un cinema de l'escena i no del pla.

«Ara vaig a intentar portar més lluny les meves antigues creences i fer que la càmera només tingui un dret: el de registrar únicament el que passa, res més. Per a això, evidentment, fan falta diverses càmeres, perquè la càmera no pot estar pertot arreu. Jo no vull que el moviment dels actors estigui determinat per la càmera. Vull que el moviment de la càmera estigui determinat per l'actor. Així doncs, es tracta de fer de reporter» (RENOIR en ROSSELLINI, 2000: 152).

D'altra banda, Renoir llegeix el principi transcendental de la televisió en la immediatesa del directe; allò que la diferencia del cinema. El 1958 ja existien magnetoscòpis per a l'enregistrament de vídeo però el directe continuava sent la forma dominant, també en la producció de "dramàtics". El directe suposava emissions úniques i, per tant, gests irrepetibles. Sobre aquests principis es construeix el programa estètic de Renoir: directe, continuïtat, escena. La pedra de toc havia de ser *El Testamento del Doctor Cordelier* (*Le Testament du docteur Cordelier*, RTF, 1961), una adaptació francesa de la història del Dr. Jekyll i Mr. Hyde.

«Jo voldria rodar aquesta pel·lícula i la televisió m'aporta alguna cosa apreciable en el sentit de televisió directa. Evidentment, no serà una emissió en directe, ja que estarà preparada sobre film, però m'agradaria rodar-la com si anés una emissió en

directe. M'agradaria filmar només una vegada i que els actors s'imaginin que cada vegada que se'ls filma el públic registra directament els seus diàlegs i els seus gests. Els actors, com els tècnics, sabran que només es roda una vegada i que, surti bé o malament, no tornarem a començar.

A més, només podem rodar una vegada per no despertar l'atenció dels transeünts, que han de seguir sent transeünts. Es tracta de rodar episodis d'aquesta pel·lícula en carrers on la gent no sàpiga que s'està filmant. Per això, si haig de tornar a rodar, ja no val. Així doncs, aquesta necessitat ha de convèncer als actors i als tècnics que cada moviment és definitiu i queda registrat per sempre. M'agradaria trencar amb la producció cinematogràfica i aixecar amb petites pedres un gran mur, amb molta paciència» (RENOIR en ROSSELLINI, 2000: 149-150).

A l'inici del film, en un pròleg d'aspecte "documental", Renoir irromp en els estudis televisius, on és rebut per la muntadora Renée Lichtig. Una presa de possessió dels espais televisius com a espai escènic que evidencia una afirmació del món com a representació per buscar, entre les esquerdes i en la fricció amb el real –els cossos dels actors, l'immediat– instants de debò. Aquí s'aferma Renoir, ja en un doble joc, entre la posició ran d'escenari (decorat televisiu), lloc dels personatges, i mirada superior. Aquest eix de posicions, entre el domini de la posada en escena i la contigüitat del real, serà reprès en la primera aparició d'Opale, quan amenaci a una nena davant els ulls del notari, maître Joly.

De la mateixa manera, en la primera seqüència, la del pròleg, s'introdueix la rellevància de la dialèctica entre interior (del plató) i exterior (exterior naturals), que reescriu en l'eix centrífug/centrípet el vector vertical / horitzontal. És una qüestió pregnant en el relleu potencial que ofereix la televisió per al cinema en l'època. Marcel L'Herbier, llavors un vell cineasta que havia recalat en els platons de televisió, pensava que la televisió permetia articular una alquímia entre el teatral i el cinematogràfic (L'HERBIER, 1954). El teatral en el sentit de la continuïtat i pes del treball actoral en un espai escènic; i, al seu torn, la prolongació cinematogràfica d'aquest espai escènic en seqüències rodades en exteriors, en 16mm, a diferència dels interiors filmats en multicàmera. Renoir parteix d'aquest principi per enllaçar el pròleg amb l'inici de la història. Des del món de la representació, el decorat, es produeix l'obertura a l'exterior. Aquest tipus de friccions són les que sostenen i enalteixen el projecte d'*El Testamento del Doctor Cordelier* en relació a un programa de ficció possible per a la televisió.

En realitat es tracta de fer xocar l'artificial i el natural per albirar el real. Aquest principi es conjuga també en les escenes exteriors i en relació amb el treball dels actors. L'alquímia entre teatre i cinema operada en la televisió com a espai de trobada, funciona

també entre el domini de composició del personatge per part dels actors –vinguts del teatre, que treballen una gestualitat i una caracterització molt en aquesta línia, des de l'interior cap a fora– i la seva posada en una situació d'immediatesa de registre i, en el cas dels exteriors, de realitat més o menys atzarosa, amb la necessitat d'improvisar en la seva trobada amb el món. Aquestes seqüències havien de rodar-se en una sola presa, portant el teatre al carrer i prenent el món com a escenari i els transeünts com a figurants. Es tracta, de nou, de veure què passa en la fricció entre mecanismes.

Entre la superfície i la profunditat es produeix l'última de les dialèctiques, en aquest cas específica de la història. Si del que es tracta és de veure com una interioritat oculta i reprimida –Opale– trenca el vel d'una superfície –Cordelier–, Renoir treballarà sobre el gest animal, histèric, bruscat (i burlesc) que trastorna la delicada superfície del amanerament burgès. És ampli i variat el registre interpretatiu d'aquesta obra. Aquest treball de superfície i profunditat troba el seu ressò en l'escena de la primera aparició d'Opale, quan és perseguit sobre la superfície del mur, en seqüència rodada en continuïtat, per desaparèixer per la porta de la casa de Cordelier cap a un interior ignot.

El Testamento del Doctor Cordelier és un film més que notable, sincrònic i germà de les preocupacions de la Nouvelle Vague. Com a aventura televisiva, no obstant això, no és més que un èxit relatiu ja que no va poder respondre al "radical" projecte inicial. Àngel Quintana ha explicat els detalls de la història (QUINTANA, 1995): el pla inicial era filmar en vídeo directe, en temps real, una hora i mitja, precedida de tres setmanes d'assaig amb els actors i dos dies en assajos tècnics. Els problemes de maquillatge i el treball en exteriors va fer que la idea s'abandonés per un film preparat sobre pel·lícula, rodat en cinema amb vocació de directe. Els dies d'assaig i de filmació es van multiplicar. La televisió va ser font de finançament i va propiciar un sistema de treball en els assajos que pretenia reconciliar també la lògica teatral i la cinematogràfica, una espècie de creació col·lectiva, i una lògica d'assajos generals telefilmats.

De manera que Renoir, amb un programa extrem per al futur de les seves ficcions com a ficcions televisives, no aconsegueix la realització plena de la utopia però pel camí deixa un bell exemplar de ficció catòdica per a la història. Ara bé, els problemes que emergeixen a Cordelier seran els que explotin en el següent treball de Renoir per a la televisió –*La comida en la hierba (Le Déjeuner sur l'Herbe, 1959)*– i que, fet i fet, li faran abandonar la televisió com a utopia, desencantat, només per tornar al final de la seva carrera per pura necessitat de finançament amb *Le Petit Théâtre de Jean Renoir (Le Petit Théâtre de Jean Renoir, RAI-ORTE, 1969)*.

Serge Daney va dir que la televisió, des del seu naixement, es va trobar entre dues vocacions simultànies: l'obertura a l'exterior, la finestra al món del directe; i el tancament i separació del món en el plató (SABOURAUD y TOUBIANA, 1988). En la ficció es va imposar el poder centrípet del dramàtic, la seva lògica teatral filmada. En canvi, Renoir va veure clar que la bellesa estava en partir d'aquest artifici per obrir totes les seves bretxes cap a un fora, cap a l'altre, cap a la veritat. I, en aquest tràngol, oferir una imatge del món (a partir de la pregunta per la tècnica i la deshumanització).

Des de Renoir podem declinar aquesta idea del cineasta que fa incursions en la televisió, per voluntat o per necessitat, s'enfronta al mitjà, intenta aprofundir en les seves especificitats, per generar un treball d'adaptació del propi estil que resulta profitós, que assenjala un moment pregnant de la història de la ficció televisiva (amb freqüència poc coneguts). Per exemple, un cineasta com Ingmar Bergman considera la televisió com una prolongació d'un teatre de càmera filmat i allargat durant hores. El seu veritable projecte televisiu consisteix a detectar en la ficció televisiva la possibilitat d'accentuar l'aspecte d'intimitat heretat del teatre i incidir sobre ell en la llarga durada de la història que permet el mitjà, des de la serialització. D'aquesta manera naixerà *Secrets d'un matrimoni* (*Scener ur ett äktenskap*, TV2 Sverige, 1972), estudi sobre la descomposició d'una parella, molt en la línia Bergman, però que aconsegueix cotes d'emoció buidada i de llibertat enlluernadora a partir de les restriccions imposades pel mitjà i el subratllat de la idea de teatralització: llargs blocs escènics en interiors, cos i rostre dels actors com a centre del relat, primacia de la paraula, concentració dramàtica i grans el·lipsis, etc.. Amb aquests vímets, Bergman aconseguirà una de les obres majors de la seva filmografia i un gran èxit de públic a Suècia, amb intervenció directa en temes socials tractats com l'avortament, l'adulteri, etc.

El llenguatge de l'experiència: Pialat, el fulletó i la novel·la realista.

Trobem un altre punt brillant de la història de la ficció televisiva francesa cap al 1970, poc després del 68 i en ple apogeu d'un altre moviment cinematogràfic, la denominada post-nouvelle vague que correrà en paral·lel i en estreta relació amb les coses que succeeixen en la televisió. Ens ocupem ara del pas fulgurant de Maurice Pialat per la televisió. Si Bergman havia treballat a partir d'extremar l'accent teatral de la ficció televisiva, Pialat optarà per explorar els paral·lels de la ficció televisiva i certa tradició de la novel·la realista.

Yves Laumet, que en aquella època exercia de conseller artístic per a coproduccions a Antenne 2, el segon canal de la televisió pública francesa, havia vist *L'Enfance Nue* (1969), el debut de Maurice Pialat, severa i afilada reflexió sobre una infància

no reconciliada i la necessitat d'amor, que havia suposat el debut d'un cineasta singular, no adscribible a cap escola en particular. Pialat tenia altres projectes però Laumet pensa que és la persona indicada per plasmar el guió per a un "fulletó" escrit per Renée Wheeler i que gira entorn a la vida de la família d'un guardabosc francès que acull, durant la primera guerra mundial, a nens els pares dels quals han anat a lluitar al capdavant.

Laumet presenta el projecte de *Le Maison des bois* (ORTF, 1971) a Pialat i aquest ho accepta. Pascal Merigeau ha abundat en les seves raons (MÉRIGEAU, 2003). L'econòmica no és la més important sinó, més aviat, una doble possibilitat que el format televisiu ofereix: la llarga durada i, de nou, la possibilitat d'arribar a un públic ampli. Cal recordar que Pialat sempre va aspirar a ser un cineasta popular –no un director per iniciats– i aquesta era l'oportunitat d'assegurar una obra en aquest sentit.

Tenim aquí una utopia una mica particular ja que més aviat ens trobem davant d'un pas puntual. Pialat mai tornarà a treballar en televisió però, no obstant això, la seva incursió quedarà com a una obra mestra desconeguda (fins fa relativament poc) i com a un dels treballs preferits pel cineasta. Un cas rellevant, i decididament transcendent, en la història de la televisió feta pels cineastes.

Com s'ha dit, per Pialat es tracta d'aprofitar els avantatges que ofereix el mitjà –específicament l'extensió– per treballar sobre una forma flaubertiana de realisme, dissolent la història en l'aire de la quotidianitat, apropant el ritme dels esdeveniments en discórrer de la vida i treballant la difusió en un ambient aparentment tranquil dels ressons i les petjades d'una tragèdia succeint en el fons, la Història, els fets de la Primera Guerra Mundial. Es tracta de veure les vides i els detalls dibuixats sobre aquest conflicte, i veure també els costums i la vida en el camp, la imatge d'una França que es transforma lentament i es perd. La història d'una maduració, d'una mort i d'un canvi.

Pialat reescriu per complet el guió amb l'ajuda d'Arlette Langman, i veu en la història d'aquests nens acollits durant la Primera Guerra Mundial, una projecció de la seva experiència durant la Segona Guerra Mundial. Dels sis capítols inicialment previstos, la sèrie passarà a set, cosa que denota la importància del temps i la respiració que permet. Sumat a la panòpia coral de personatges característica del fulletó, Pialat pot compondre un retrat comunitari prenent-se temps per detenir-se en gestos, accions i rostres quotidians; per abandonar la línia central i perdre's en les tortuositats de la història; per seguir el pols calmat de la vida travessada, de sobte, pels dards del melodrama. Aquest és el sistema Pialat en *La Maison des Bois*, demorar-se en el discórrer i la vida quotidiana per millor trencar-la

en accessos puntuals, i terribles, de drama. Aquesta forma d'observació d'una vida lleugera sobre fons dramàtic pren la seva forma en un cinema lleuger, en el qual la matèria filmada passa per davant de qualsevol lògica formal. Pialat disposa plans llargs, indistintament fixos o en moviment, travessats per correccions i que permeten, fins i tot, l'ús del zoom. Tot molt lluny de la gravetat de *L'Enfance Nue*.

El primer fet carregat dramàticament de la sèrie, la mort de la marquesa (la dona del terratinent del lloc), irromp en boca d'un missatger que ve a portar la notícia al professor de l'escola (el mateix Pialat). La notícia apareix després d'una llarga seqüència de classe en què el mestre Pialat fa recitar als nens mentre aquests viuen la tensió i el nerviosisme combinat de la pregunta en classe i de l'escena filmada. Pialat, com és habitual, busca la sorpresa, el detall natural inesperat i, per a això, dirigeix l'escena des de dins. Poc després, al funeral de la marquesa a l'església, Pialat escull privilegiar l'anècdota dels nens, que exerceixen d'escolanet, en la seva relació amb el vell sagristà i com tots ells beuen d'amagatotis el vi de la cerimònia. És una escena joiosa, que assenta una experiència d'infància, provincial, sense importància per a la història però decisiva per a la memòria de les vides. És una escena filmada en llargs plans descurats, atent als rostres lluminosos i als gestos temptatius. En un moment, el sagristà perd el seu barret i cau sobre el vi, que es vessa. Sembla un dels accidents que Pialat incorpora a les seves ficcions. En tot cas, aquesta escena intranscendent de llarga durada, filmada de forma inadvertida i gairebé descurada en la seva naturalitat, contrasta amb la rigidesa del travelling que entra per tall i que camina, enmig del passadís de la nau de l'església i de la simetria del quadre, a la trobada del fèretre de la marquesa.

Pialat treballa el realisme flaubertià (encara que prefereixi a Dickens, de qui hi ha alguna cosa en la pintura d'aquests nens que viuen les seves petites felicitats enmig d'una vida de desgràcies) en el sentit d'una composició de realitat quotidiana vista de forma prismàtica, com a conglomerat de fragments dispersos, i fixats de forma gairebé fotogràfica, enllaçant detalls per dibuixar una aproximació al plànol general de la Història i de la vida. No importa el dibuix psicològic com el traçat de les sensacions i les experiències, els seus enllaços. Aquest realisme flaubertià té la seva correspondència en alguna cosa així com l'evolució del realisme pictòric d'un Courbet al traç impressionista, moment pictòric del que, com sabem, és sincrònica la narrativa de l'escriptor.

L'escena que podria resumir finalment tot això seria el llarguíssim fragment del tercer capítol que correspon a una fugida del relat i a una fugida dels personatges per assajar aquest motiu tan clarament identificable d'"El menjar sobre l'herba".

Efectivament, la família del guardabosc dedica el diumenge a un pícnic al costat del llac, un instant de felicitat a punt d'esvair-se. Allí mengen, descansen, parlen de banalitats, els nois juguen, van amb barca, la filla del guardabosc parla d'amor i Albert, el fill natural, anuncia que s'allista a l'exèrcit. El tram del capítol invoca, com tota la sèrie, l'esperit de Renoir, degusta la forma i el sabor d'un univers a punt de trencar-se, fixa les vivències banals, els moments en suspens, que quedaran adherits a la pell de la memòria de les persones qualsevol d'una França que mai més tornarà a veure's d'aquesta manera. El gaudi del quotidià i la connexió sensible amb el món. La fascinació pel discórrer ordinari, i els seus plaers, vists com a illot de felicitat.

El descobriment de la mort i del desencantament serà el moviment resultat de la dissolució d'aquest paradís a punt de convertir-se en perdut. La cadena es llegirà com la mort d'Albert, el fill, la tornada a París d'Hervé, el nen protagonista, per retrobar al pare i a una "nova" mare i, finalment, la mort de Mamen Jeanne, la dona del guardabosc, la "gran mare" del bosc i dels nens. Aquest és l'aprenentatge i el clímax del drama que Pialat presenta com a final de tot allò llargament viscut en els capítols anteriors.

Maurice Pialat ha trobat una forma televisiva per al fulletó que el realça i l'espren en la seva possible obertura al món i els seus ritmes secrets, en l'exploració de rostres i petites accions i formes. Una forma de reconnectar la televisió popular amb una fórmula novel·lesca, però no inclinada a les peripècies inversemblants i llibresques, sinó a la pluralitat descriptiva de detalls de la vida quotidiana. Res té a veure això amb el marginal o l'experimental. Pialat treballa amb actors populars, en una època, un context i un paisatge reconeixible per als francesos. Connecta, fins i tot, amb l'escola de Buttes Chaumont (l'escola tradicional de dramàtics de la televisió francesa) i amb la tradició literària del cinema francès anterior a la Nouvelle Vague. És exigent, això sí, i respecta el mitjà i als seus espectadors. Per això la seva "sèrie" té la bellesa, l'amplitud i l'aspecte de les grans obres.

Televisió a l'aire: David Lynch i el directe

Del costat americà, també trobem exemples. David Lynch és el paradigma més conegut del que pot fer un cineasta en la ficció televisiva quan es fa una bona lectura de les seves limitacions en relació al cinema («al cinema es pot interpretar una simfonia però en la televisió s'està limitat a un grinyol», dirà) i, en canvi, es treballa sobre els seus avantatges específics («únic avantatge, el grinyol pot ser continu» LYNCH en RODLEY, 2005).

Més enllà de *Twin Peaks* (David Lynch y Mark Frost, ABC, 1990-1991), Lynch encara va voler seguir explorant el mitjà a la recerca de nous reptes i fronteres. Des de l'associació amb Mark Frost, va encarar l'encàrrec de l'ABC per concebre una

nova sèrie. El gest fort consisteix aquí a tractar d'abundar en un altre específic televisiu i, de forma més concreta, a prendre la televisió i el televisiu com a objecte d'experimentació còmica. El resultat és una comèdia de situació estranya, impossible i llargament avançada al seu temps. D'*On the air* (David Lynch y Mark Frost, ABC, 1992) amb prou feines es van arribar a emetre tres capítols i solament es van gravar quatre més. El seu capítol pilot mereix figurar entre les més ressenyables reinvençions del burlesc en la història recent.

De manera que David Lynch opera en aquest cas la ficció televisiva des de la pròpia referència televisiva i els paradigmes identificats, des dels seus orígens, amb la "televisualitat". Des del mateix títol, el projecte situa el focus sobre la idea de directe ("On the air") que va ser la idea catalitzadora de l'específic televisiu en els primers temps. Hi ha aquí un joc complex de referències i de tornades als orígens. La sèrie pren com a escenari una emissora televisiva en els anys cinquanta. La ZBC (Zoblotnick Broadcast Company) engega una emissió de varietats en directe amb la qual Lester Guy, una estrella de cinema vinguda a menys, pretén revitalitzar la seva carrera. Es tracta llavors de tornar a la dècada preferida per Lynch i prosseguir amb el seu treball d'aprofundiment i esquerdamment del teixit imaginari elaborat en aquests anys d'innocència i superficialitat. El projecte es resumeix en el genèric inicial. La intenció de Lynch és clara, fer explotar, des dels seus orígens, el flux naturalitzat de l'emissió televisiva, trencar la seva continuïtat, mostrar els forats que assenyalen la inconsistència d'aquesta superfície imaginària i imaginada, indagar com aquesta pantalla de felicitat deixa veure, entre les seves esquerdes, l'emergència de l'absurd que la constitueix. Es tracta d'una operació de crítica satírica que es dota de les eines de la comèdia burlesca, amb tot el seu desplegament d'histerismes gestuals, violències corporals i el seu treball de reducció improductiva i anàrquica del llenguatge. Això significa no només prendre a contrapèl el dispositiu televisiu, sinó trencar totes les regles de la comèdia de situació construïda sobre l'intercanvi encadenat de diàlegs enginyosos. Es veu de quina manera el cinema, el cineasta, revoluciona una forma tradicional de la ficció televisiva a força de sacsejar els principis de la pròpia televisió (presos al moment del seu gènesi) i fer-los entrar en un circuit complex amb el cinema.

On the Air pot entendre's com una imatge de la realitat (una imatge de la societat americana) minada a partir de la fallida dels seus fonaments: continuïtat, senzillesa, innocència. És la televisió i els seus significants, la qual cosa constitueix el seu espai, la qual cosa va a ser desarticulat, saturat, destruït.

A aquesta desarticulació de l'espai (o de la imatge de l'espai), d'arrel clarament burlesca, li correspon l'ús de llenguatge. Com s'ha dit, la sèrie es basa la seva idea del diàleg en l'equívoc, la

dificultat de comunicació i l'absència de fluïdesa. La clau la posseeix el personatge de Gotchck, el nebot centreeuropeu de Zoblotnick que es troba al càrrec del programa. Les dificultats amb l'anglès del personatge, un pobre diable "enxufat", generen un curtcircuit irresoluble i còmic en la cadena de transmissió de les rèpliques. L'exemple de ruptura de l'encadenament de diàlegs i la seva reducció a l'absurd apareix clarament quan Gotchck i Ruth, l'ajudant de producció, troben al productor del programa i a Betty, l'estel femení que acompanyarà a Lester Guy en el nou *The Lester Guy Show*. El diàleg es fa impossible i absurd, com un joc defectuós del telèfon en el qual sempre es tradueix malament. D'altra banda l'anglès de Gotchck frega en la seva incomprendible guturalitat, la pura interjecció. Lynch a més assaja un tempo d'intercanvi de rèpliques abrupte, gens fluït, com si a cadascuna hi hagués un salt o interrupció. Aquesta idea de bretxa i ruptura del flux naturalitzat de l'emissió es propaga pertot arreu i no resulta gens senzilla de digerir per a l'espectador comú.

Lester Guy, actor decadent, es comporta com un estel en el nou marc de la televisió i considera imbècils a tots aquells que l'envolten. En la lògica d'inversió característica del burlesc, qui es revelarà com a imbècil i ridícul serà, sobretot, el propi Lester Guy. En certa manera, és una versió trasplantada del personatge que el mateix actor, Ian Buchanan, interpretava a *Twin Peaks*. També ho és el personatge que intepreta Miguel Ferrer, l'executiu Bud Budwaller. En la irrupció de Budwaller i en la seva arenga als empleats es reproduïx el curtcircuit de la paraula, constantment interrompuda pels inadvertits efectes de so activats per error per Blinky, el tècnic de so cec. Aquesta cadena d'interrupcions còmiques i de sobresalts sonors, que trenquen el discurs, anticipa el paper rellevant que l'asincronia sonora (i per tant el treball sobre el so) va a jugar en la descomposició del món televisiu.

Així plantejades les coses el capítol pilot troba la seva estructura natural en la dicotomia assaig / directe, escenificació i retransmissió. Veïem l'assaig del programa inicial de *The Lester Guy Show* des de la distància escenificada, des de la pantalla o el pla frontal més o menys allunyat, i tot flueix amb naturalitat en la seva innocència original. Una ficció romàntica tòpica patrocinada per un aliment per a gossos, sostinguda pel teixit de músiques i efectes sonors. Davant d'aquesta escenificació de la imatge televisiva en la seva construcció original s'imposarà una retransmissió accidentada, sabotejada fins a l'absurd, el no-res i el buit.

Al principi ve la rebel·lió de l'espai, en la millor tradició còmica. Aquest serà un dels principis aplicats per Lynch, la progressiva discordança del decorat i els cossos que l'habiten s'estendrà a una asincronia i una diferència generalitzades, que trobarà

el seu detonant principal en la falta de coherència entre so i imatge. Així va la cosa, davant el desastre inicial, Gotchck perd el control i es generen els nervis. El gag del telèfon vermell, amb Zoblotnick, a l'altre costat de l'aparell, simbolitzat per una llengua de foc fulgurant, apunta a l'exageració del cartoon destructiu, tradició a la qual Lynch apel·la amb gust.

En la confusió del moment, Budwaller acciona un botó vermell d'alerta. Aquest botó provocarà un moviment de la consola d'efectes sonors que Blinky no pot advertir. El lleuger moviment de la consola serà suficient per desplaçar qualsevol efecte i, per tant, per trencar amb la sincronia del món de les imatges i la banda sonora que ho sosté. A partir d'aquí el principi rector serà el de l'excés i la saturació. On en l'assaig només hi havia superfície observada des de la distància, en el directe el pas a l'interior de l'escena revela totes les seves inconnexions i desconexions, desencaixos còmics indescriptibles que destrueixen qualsevol sentit i la llancen, en una cadena d'accidents, cops i caigudes -sempre conduïts per efectes sonors absurds- que mostren la inconsistència d'un món esquerdat i totalment invertit.

Finalment, l'escena, embogida, se satura de tots els elements visuals i, sobretot, de tots els efectes superposats i activats en plena desesperació per Blinky. És la regla de l'anarquisme marxista (dels germans) reinterpretada per Lynch des del so. Esgotar l'escena per excés, inquietar-la, deixar que el soroll es mostri com a textura insuportable de la imatge.

Aquest rigorós treball burlesc sobre la desconexió de fons i figura, superfície i profunditat, imatge i so, acabarà convertint un programa de varietats qualsevol en un èxit singular. Aquesta serà la premissa de la sèrie que s'anirà desenvolupant en altres capítols. De totes maneres, era previsible que aquesta visió absurda dels fonaments de la televisió no anava a trobar un públic. Diguem que no podia trobar-lo encara en una dècada en la qual amb prou feines *Seinfeld* s'obria camí.

Les conseqüències del treball de Lynch en la conjugació del temps i el muntatge per construir un humor basat en l'absurd, la incomoditat i la falta d'encadenament o d'enteniment entre els personatges i les imatges, el cos i la situació televisiva, se salden molt després. La sèrie còmica més avançada de la contemporaneïtat, *Louie*, articula en una tríada de capítols de la tercera temporada la ressurgència d'aquesta supervivència, agita l'herència postergada portant a col·lació, com no podia ser d'una altra manera, el cos creador de David Lynch.

En un arc temàtic que va del capítol 10 al 12 de la sèrie, *Louie* entra a la carrera per substituir a David Letterman al capdavant del Late Show de la NBC. El seu contrincant serà ni més ni menys que Jerry Seinfeld (recordem, l'artífex de la sitcom

revolucionària, que va triomfar de forma sincrònica al fracàs d'*On the air*). Louie enfronta amb disgust i falta de sintonia la seva entrada al món del gran negoci televisiu. Desacostumat, serà enviat per la cadena a realitzar un entrenament amb un coach particular, Jack Dull, interpretat per Lynch. Aquest apareix en dues escenes del capítol 11, ambdues moments estel·lars de la televisió contemporània.

En la primera *Louie* arriba al despatx de Dull, que és sord com el personatge que interpreta Lynch a *Twin Peaks* (i guarda una pistola al calaix). El quid de la primera trobada és, no obstant això, la qüestió del temps. Lynch fa llegir a Louie un acudit anacrònic sobre Nixon mentre ho cronometra. El desplaçament de la broma, l'acudit sense gràcia, la demora en el temps, la falta de fluïdesa i rapidesa, la insinuació del buit com a centre, assenyalen els nous punts d'interès de l'escena còmica vists des de la transmissió del mestre al deixeble. Aquest coaching no ve de *Twin Peaks*, sinó d'*On the Air*. La dada es confirma en la segona escena en què es troben Dull i Louie. Es tracta d'una prova de càmera en la qual Louie ha d'interpretar la benvinguda del Late Night en un plató buit, i dir un acudit, també anacrònic, dirigint-se a un públic inexistent. Louie, incòmode per l'absurd de la situació i la falta d'adequació a l'espai, és víctima de la interrupció i la falta de fluïdesa. Dull-Lynch irromp en el plató i interpreta l'escena mentre Louie ho mira des de la càmera. El que succeeix és un efecte còmic derivat de l'absurd de l'escena vista des de dins, amb Dull saludant sobre el buit, i el que Louie veu (i sent, com l'espectador), al·lucinat, a través de càmera: la mateixa escena però barrejada amb música i aplaudiments d'uns espectadors "impossibles". És la dialèctica entre el buit essencial del mitjà i l'entreteniment fluid que emergeix en la pantalla. En aquesta bretxa, que *On the Air* furgava a fons, viu Louie en la seva aventura com a possible substitut de Letterman. Per recordar-nos la naturalesa d'aquest terreny obert en la sitcom apareix el cos del cineasta que va començar a plantejar-ho molts anys abans, el del mentor-mestre David Lynch.

Esbossos per a l'òida. Orson Welles, de la ràdio a la televisió.

Hem vist diferents projectes específics elaborats per a la televisió per cineastes treballant en l'òrbita d'alguna de les seves fonts d'origen: teatre en Renoir o Bergman, novel·la realista en Piat, televisualitat en Lynch. Podem completar aquesta aproximació amb un altre cineasta que es va apropar a la televisió amb una idea clara de com explorar-la de manera específica també des d'una de les seves fonts d'origen.

Orson Welles es va interessar per ella com a prolongació i amplificador del poder de la ràdio, un altre dels mitjans de masses en els quals ja havia triomfat. Amb aquesta premissa, Welles va irrompre en la televisió de forma revolucionària. La seva revolució prendria cos, sobretot, en el desenvolupament

d'una forma d'assaig audiovisual, com a peça de reflexió i pensament fundada en el muntatge, la mescla de ficció i documental i la inscripció de la veu reflexiva en el teixit de la peça. Treballant des del retrat (*Portrait of Gina* [ABC, 1958]) o el quadern de viatge (*Around the world with Orson Welles* [ITV, 1955], *Orson's Bags* [CBS, 1968]), es tractava de mostrar el pensament de Welles en moviment, fent-se, sobre un determinat tema o lloc (per frívol que fos), elaborant un relat a partir de construir la veritat des del poder de la falsedat. Tot aquest laboratori televisiu conduirà a aquest film far de la modernitat que és *F for Fake* (1973), veritablement influenciat pel treball de Welles per a la televisió.

La relació de Welles amb la televisió s'inicia en la seva etapa europea, després del fracàs de *Macbeth* (1948) i abans de la seva tornada a EUA, en 1956. Serà a Londres on, afavorit per la BBC, Welles trobarà els primers espais per investigar en la seva idea de televisió. El resultat seran sis emissions titulades *Orson Welles Sketchbook* (BBC, 1955), d'amb prou feines quinze minuts cadascuna. És un dispositiu simple, Orson Welles, assegut en una cadira, va esbossant dibuixos en un quadern mentre explica històries de diversa índole a l'espectador. Es tracta de concebre la televisió com un dispositiu conversacional semblat a la ràdio, en el qual el narrador aprofita la intimitat del mitjà per parlar a cau d'orella, en tota confiança, als seus interlocutors, i esbossar imatges vagues (conscients de la pobresa visual del mitjà enfront del cinema) per elaborar un relat d'experiències que remitent a la figura del narrador ancestral, del bruixot, del mag. L'objectiu és densificar l'encantament de la ficció a partir dels poders de la veu i de la paraula, i fer-ho (aquesta és la gran llavor que planta Welles) des de la forma esbossada, interrompuda. Significativament, la primera història que explica Welles gira entorn d'una experiència pròpia (Welles sempre parla de si mateix) en la qual està explicant una història a un grup d'amics en un restaurant de Los Angeles. La història és interessant però Welles no recorda el final o no sap com acabar-la. En les portes del desastre del relat un terratrèmol apareix com *Deus ex-machina* i salva al narrador. Les idees del relat fascinant però inconclús, el relat que es val per si mateix, i que gira sobre la pròpia idea de relatar, assenyalen el mascaró d'entrada de Welles en la televisió.

No estranya que ell sigui el narrador i que la seva figura omnímoda exerceixi d'intermediari perfecte, veu absoluta, entre espectador i experiència narrada. Welles es dirigeix a la càmera, mira als ulls de l'espectador, ho interpel·la. Aquesta forma dialogada (o monologada, poc importa) de la televisió reverteix en formes del que de vegades es denomina "paleotelevisió" (de la mateixa manera que es parla de cinema primitiu) que fet i fet funden projectes estrictament revolucionaris que obren noves

vies, per exemple, per al cinema. Aquí el projecte d'Alexander Kluge, basat en la conversa i el muntatge amb esbossos i fragments d'imatges no està, en realitat, tan lluny.

La petita forma fragmentària, quadern de notes, esbós assagístic, s'anirà perfilant a *Around the World with Orson Welles*, la sèrie de viatges que va iniciar immediatament després per a la ITV. Però ens interessa detenir-nos, per acabar, en la manera en què Welles concep la seva única peça estrictament de ficció per a la televisió: *The Fountain of Youth* (NBC, 1958)¹. La peça és un dramàtic de mitja hora d'emissió encarregat per la productora Desilu com a pilot per a un possible programa antològic fet d'adaptacions de relats breus. No obstant això, la formalització singular d'aquesta peça va fer que la sèrie mai s'arribés produir i que el pilot fos emès, anys després, en el marc del Palmolive Colgate Theatre, un dels molts espais antològics d'adaptació televisiva de drames teatrals o d'obres literàries del moment.

El que planteja Welles a *The Fountain of Youth* és una destil·lació en el terreny de ficció de les seves idees sobre la televisió. Pren el control i el centre del relat, desplega escenaris despullats, retroprojeccions i barreja els diàlegs amb fotografies narrades i il·lustracions. Assaja canvis de set en càmera i investiga sobre la forma sonora i les veus del relat per construir una reflexió sobre la vanitat de les aparences, la por a l'envelliment i el pas del temps.

L'emissió narra la història d'un científic que s'enamora i pretén desposar a Caroline Coates, una jove actriu sense talent, vanitosa i banal, però de gran bellesa física i bastant més jove que ell. El científic, Humphrey Baxter, ha de marxar a Europa durant alguns anys per investigar. A la volta, s'assabenta que la jove actriu és a punt de casar-se amb una estrella del tennis. Baxter fa difondre, llavors, que ha sintetitzat un sèrum de l'eterna joventut. El científic ofereix el sèrum a la parella com a regal de noces però només hi ha una dosi, que no poden compartir. El sèrum, que és fals, actuarà com a revelador de la vanitat dels presumptes enamorats.

Entre les coses que convé destacar en el "programa" de ficció televisiva de Welles figura la omnipresència de l'autor. Com feia en les seves ficcions radiofòniques, Welles parla en primera persona del singular, narra, irromp en el relat i, fins i tot, diu els diàlegs dels personatges. És el gran imaginador i, en realitat, el personatge principal, d'aquesta cadena de vanitats i falsedats. Però l'afirmació de la veu i la presència reincidenten en recursos ja explorats en la ràdio i que reapareixeran en els seus assajos cinematogràfics.

Welles maneja els personatges al seu gust i troba la seva primera figura delegada en Baxter, el científic que també munta una trama per manipular als personatges al seu antull. Welles assenyalava, interpreta, marca transicions i, per descomptat, es dirigeix directament a l'espectador. El relat i les seves maneres de construcció són una altra vegada el centre del relat (valgui la redundància) i la televisió, com a ràdio amb imatges, reforça la funció d'encantament del narrat, relat per a l'oïda. En aquest sentit Welles assumeix la pobresa de la imatge, construïda des de l'anotació o l'evocació (recordem el concepte de "esbós"): transparències, decorats simples, pocs objectes significatius, centralitat de la paraula i densitat de determinats sons. En aquest sentit la presència de micròfons o l'enorme fonògraf del laboratori de Baxter confirmen que la imatge s'ofereix a cau d'orella, o que parla per a l'ull. Igualment, el so del tic-tac d'un rellotge durant l'escena de la trobada dels tres protagonistes defineix la textura temporal que constitueix el fons del relat. El programa estètic de Welles passa per reforçar l'aspecte oral i incidir en la textura sonora.

En el nivell de la imatge, a la fascinació del narrador i el narrat com a trama de vels per encobrir l'angoixa temporal, li correspon l'àmbit del mag i la màgia, la il·lusió de la vida eterna i la imatge en el mirall. Així, el reflex, l'especular, però també el transparent, l'evanescent, el dissolt, el canviant, són les formes d'imatge fràgil que corresponen a aquest teixit sonor poderós.

Welles potencia, aquí del costat de la ficció, com potenciarà en els seus assajos televisius o cinematogràfics, una altra figura important de la televisió: l'home parlant que interpel·la a l'espectador de forma frontal i directa. Aquesta figura, naturalitzada per la televisió, serà important també al cinema modern. Per a Welles, com s'ha vist, funda la possibilitat de qualsevol treball per a televisió: la confrontació directa amb l'audiència.

Futur passat

Hem recorregut algunes experiències que reforcen la idea d'una ficció televisiva, d'una televisió, impulsada pels cineastes. Ha estat així al llarg de la història. Els específics de la duració, la repetició, la serialitat; més altres coordenades afins a la televisió com la simultaneïtat, la intimitat o l'abast popular del mitjà, han convertit la televisió en un territori d'infinites possibilitats a explorar a partir d'assumir una certa pobresa de la imatge.

Avui, quan la televisió, en bona part, ha optat per enriquir la seva imatge per a vèncer el cinema amb les seves pròpies armes, convé recordar que el futur televisiu va passar alguna vegada per obres singulars i extraordinàries que van elaborar un programa estètic per a la ficció televisiva com a lloc de prolongació o de renovació de les possibilitats del cinema des de les fonts que van alimentar el mitjà, buscant una especificitat, una articulació diferent, un mode d'escriure el món que utilitzés altres eines i transportés les experiències d'una altra manera. El futur no es va escriure d'aquesta manera, però les obres que van quedar van ser camins possibles els senders dels quals segueixen inesgotats. •

1. Som conscients de la imprecisió d'aquesta afirmació posat que els fragments de treball de ficció per a la televisió es poden prendre per moltes parts. D'altra banda, una pel·lícula com *Una historia inmortal* (*Une histoire immortelle*, Orson Welles, ORTE, 1968) es pot considerar un treball de ficció televisiva. No

obstant això, en el seu pla i metodologia, al marge de la font de finançament, no s'aprecia diferència entre una concepció per al cinema (on habitualment s'ha vist la pel·lícula) i la televisió.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

L'HERBIER, Marcel (1954). «Téle-Shaw» en Cahiers du Cinéma n° 31.

QUINTANA, Àngel (1995). «La televisión como instrumento para un cine de la escena» en Nosferatu n° 17-18.

MÉRIGEAU, Pascal (2003). *Maurice Pialat, l'imprécauteur*. Paris. Grasset.

RENOIR, Jean y ROSSELLINI, Roberto (1958). «Cinéma et télévision» en France Observateur, n° 442.

RODLEY, Chris (2005). *Lynch on Lynch*. Londres. Faber & Faber.

ROSSELLINI, Roberto (2000). *El cine revelado*. Barcelona. Paidós.

SABOURAUD, Frédéric y TOUBIANA, Serge (1988). «Zappeur et cinéfile. Entretien avec Serge Daney» en Cahiers du Cinéma n° 406.

FRAN BENAVENTE

Professor agregat i director dels estudis de Comunicació Audiovisual a la Universitat Pompeu Fabra, Fran Benavente imparteix assignatures sobre història dels gèneres cinematogràfics i anàlisi de la ficció televisiva. Crític cinematogràfic i de televisió, és membre del consell de redacció

de la revista *Caimán / Cuadernos de Cine* i col·laborador del Cultura/s de *La Vanguardia*. Ha escrit nombrosos articles acadèmics i divulgatius, i ha col·laborat a una notable quantitat de llibres sobre cinema i ficció serial.

GLÒRIA SALVADÓ

Glòria Salvadó és professora agregada dels estudis de Comunicació Audiovisual a la Universitat Pompeu Fabra, on imparteix docència en narrativa audiovisual, cinema i televisió. Així mateix, és docent de la Universitat Oberta de Catalunya. Crítica cinematogràfica i televisiva, col·labora al suplement

Cultura/s de *La Vanguardia* i a la revista *Caimán / Cuadernos de cine*. Ha escrit nombrosos articles acadèmics i divulgatius, i ha publicat en una notable quantitat de llibres sobre cinema i ficció serial.

Les sèries per televisió de Sonimage: les pràctiques audiovisuals com a qüestionament teòric

Carolina Sourdis

RESUM

A través de la noció de creació com a laboratori i la concepció de muntatge desenvolupada per Godard al llarg de la seva obra, aquest article analitza el pensament que Godard projecta de la televisió cap al cinema a partir de les sèries per a televisió produïdes per Sonimage a finals dels setanta (*Six Fois Deux* i *France tour détour deux enfants*), i el projecte inconclús que es va dur a terme per fundar la primera estació de televisió a Moçambic. Relacionades amb altres films realitzats contemporàniament per Sonimage com *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro deux* (1975) i *Comment ça va* (1975), les sèries per televisió proposen com a vehicle i suport per qüestionar aspectes propis del cinema des dels seus marges, reflexionant sobre la dimensió teòrica de les pràctiques audiovisuals, i aprofundint en la intersecció entre el treball polític i el component líric que Godard proposa en el si de l'instrument televisiu. Per últim es qüestiona el dubte com a motor de creació, partint de l'estructura interrogativa d'ambdues sèries.

PARAULES CLAU

Sonimage, Jean-Luc Godard, Sèries de televisió, Investigació, Pensament, Reflex, Laboratori, Muntatge, Six Fois Deux/Sur et sous la communication, France tour détour deux enfants, Sonimage a Moçambic.

ABSTRACT

Through the notion of creation as laboratory and the conception of montage developed by Godard throughout his works, this article analyses Godard's thought projected from television to cinema based on the television series produced by Sonimage in the late seventies (*Six fois deux* and *France tour détour deux enfants*), and the unconcluded project developed in Mozambique for the foundation of the first television network. Related to other contemporary films made by Sonimage such as *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro deux* (1975) and *Comment ça va* (1975), the television series are proposed both as a vehicle and a base to question aspects of cinema from its margins, reflecting about the theoretical dimension of the audiovisual practices and deepening into the intersection between the political work and the lyrical component that Godard settles within the audiovisual instrument. Finally, doubt as a motor for creation is questioned based on the interrogative structure of both series.

KEYWORDS

Sonimage, Jean-Luc Godard, television series, Research, Reflection, Laboratory, Montage, Six Fois Deux/Sur et sous la communication, France tour détour deux enfants, Sonimage in Mozambique.

En una imatge cal descobrir un mètode.
Le Gai Savoir, Jean-Luc Godard

El 1976, la cadena de televisió pública France 3 emet els diumenges per la tarda la primera sèrie de televisió de Jean-Luc Godard i Anne-Marie Miéville, *Six Fois Deux/Sur et sous la communication*¹, realitzada al si de la seva recent formada companyia Sonimage amb seu a Grenoble. Dos anys després, comissionada per Antenne 2 i amb el suport de l'Institut Nacional de l'Audiovisual, Sonimage produeix *France tour détour deux enfants*² (Jean-Luc Godard i Anne-Marie Miéville, 1978), una sèrie que adapta "lliurement" el canònic text pedagògic de la III República *Le tour de la France par deux enfants* de G. Bruno. En aquest cas, contrari al pactat amb els programadors, la sèrie és emesa a televisió només fins a 1980 en blocs de 4 capítols, i alternativament és estrenada el 1979 al Festival de Cinema de Venècia. En paral·lel, el 1977 la dupla emprèn un projecte a Moçambic per col·laborar amb la fundació de la primera estació televisiva a aquest país, junt amb l'Institut Nacional de Cinematografia, un ens estatal constituït per a fomentar el desenvolupament d'una cinematografia local en el si d'un procés de descolonització posterior a la seva independència el 1975³. El projecte no es duu a terme. El 1979 són publicades, al número 300 de *Cahiers du Cinema*, una sèrie de fotografies comentades per Godard, com a resum de l'experiència⁴.

A més d'incloure detalls del dia a dia a Moçambic, a mode de diari de camp, el document explica com estava concebut el contingut de la sèrie, la seva estructura i formats: cinc films enregistrats tant en vídeo lleuger com en cinema, en format súper 8mm i 16mm, i amb muntatges fotogràfics, en els que es tractarien «les relacions i la història d'aquestes relacions momentànies (històriques), entre un país que encara no té televisió i un petit equip de televisió d'un país que en té molta» (GODARD, 1979: 75). El primer i el cinquè film estarien dedicats a la relació del productor i el presentador, quedant els altres tres com a «esbossos, llibretes de notes, rutes de pensaments, desitjos i impressions» (1979: 74) per a expressar

els punts de vista de cada membre de l'equip: el productor, l'home de negocis i la presentadora-fotògrafa³. Amb aquest fil, doncs, es duria a terme el que era l'altra part fonamental del projecte: «Estudiar la televisió abans que aquesta existeixi, abans que inundi (fins i tot en poc en poc més de 20 anys) tot el corpus social i geogràfic de Moçambic [...]. Estudiar la imatge, el desig per aquestes imatges, mostrar una memòria, fer una marca, d'arribada o de sortida, una línia de contacte, una guia moral/política, amb una única finalitat: la independència». (GODARD: 1979: 74).

D'aquesta manera el projecte es proposava com una recerca de la imatge a partir de l'experiència de crear-la. «Dos o tres en el marge de la televisió per a pensar –i aquí és molt important anotar que aquest pensar porta implícit l'acte mateix de creació– la televisió amb tretze milions encara al marge del món. Tots dos marges junts per omplir una pàgina encara blanca o en la nit negra» (GODARD, 1979: 76). Així, les fotografies que componen el petit diari de l'experiència de Godard, són en la seva majoria d'homes, dones i nens de Moçambic en un acte d'observació, bé sigui mirant pel visor de la càmera o a la imatge en els monitors: la lògica de rodar i muntar, de fer imatges per després re-visionar-les. Són doncs, una evidència de la invenció d'aquesta «possibilitat de veure aquesta realitat i reflexionar sobre ella [...] d'investigar no solament amb paraules sinó amb matèria vivent» (GODARD, 1979: 101).

Una dècada abans, en un dels diàlegs de *Le Gai Savoir* (Jean-Luc Godard, 1968), els joves discutien el mètode per obtenir veritables imatges i sons televisius i cinematogràfics. Es proposaven com a primera instància una etapa de registre i experimentació, seguida d'una etapa crítica –«descompondrem, reduïrem i recompondrem»–, i finalment, una etapa de formulació d'un model d'imatge i so. Molt propera a aquesta lògica resultaria el pas de Sonimage per Moçambic i, a grans trets, podria llegir-se com la síntesi d'una de les inquietuds més constants de les exploracions de Godard al llarg de la seva trajectòria posterior al Maig del 68: la possibilitat de vincular

1. *Six Fois Deux/Sur et sous la communication* està format per 6 capítols de dos segments cadascun, ordenats en fragments A/B, tal i com Godard organitzaria els capítols de les *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). El primer segment reflexiona sobre un element de la producció d'imatges: la producció, l'autor, la fotografia, el guió, el so i el muntatge. El segon entrevista a un personatge determinat, que reflexiona sobre diversos temes: un agricultor, el propi Godard, un cineasta *amateur*, varies dones, el matemàtic René Thom i una parella.

2. *France tour Détour deux enfants*, té 12 capítols anomenats "Moviments". Estan estructurats a partir d'interrogatoris a dos nens: Camille i Arnaud. Godard els interroga individualment amb preguntes complexes de diversos tipus –la existència, el món, els diners, el treball–. Els capítols s'estructuren de la següent manera: 1. Obscur / Chimie, 2. Lumière / Physique, 3. Connu / Géométrie / Géographie, 4. Connu / Technique, 5. Impression / Dictée, 6. Expression / Francias, 7. Violence / Grammaire, 8. Desordre / Calcul, 9.

Pouvoir / Musique, 10. Roman / Économie, 11. Réalité / Logique, 12. Reve / Morale.

3. Abans de 1975 s'havien realitzat alguns documentals sobre els processos d'independència a Moçambic, Guinea-Bissau i Angola, però tots van ser realitzats per cineastes estrangers. Amb la independència de Moçambic i l'establiment de l'Institut Nacional de Cinematografia, es van començar a dur a terme programes impulsats des de l'estat per al desenvolupament d'una cinematografia local. Per a un panorama general de la situació cinematogràfica a Moçambic, veure: PASLEY, Victoria, Kuxa kanema: *Third Cinema and its transatlantic Crossings*, en *Rethinking third Cinema*, ed, Ekotto Frieda, Koh Adeline, 2009.

4. El número complet està disponible a <http://diagonalthoughts.com/wp-content/uploads/2012/12/300.pdf>: *Le dernière reve d'une productore*, pg. 70-129.

la dimensió teòrica i la dimensió pràctica al cinema, concebut els mètodes de creació molt més relacionats amb els científics. El cinema –les imatges, els sons i les seves infinites relacions– com a laboratori on es busca, pensa i crea *just una forma* per materialitzar les idees a partir d'un suport sensible: les imatges audiovisuals.

Intentar formular un pensament purament platònic de Godard sobre la televisió, podria limitar-se a definir les vores entre el cinema i la televisió a partir de les especificitats dels formats, els seus mecanismes d'exhibició i lògiques de producció considerant que Godard sempre descobreix en aquests una potència de sentit, i probablement, conclouria amb la innegable supremacia del cinema enfront de la televisió. No obstant això, vinculat a les seves pràctiques, relacionat amb certa metodologia de treball –la creació com a laboratori– i amb altres problemàtiques transversals al seu pensament –la concepció complexa de muntatge–, les sèries de televisió no deixen de ser un vehicle i un suport per qüestionar aspectes propis del cinema des dels seus marges: el cinema esdevingut en audiovisual. És des d'aquesta zona perifèrica on Godard genera l'espai per qüestionar nocions tals com la comunicació, la transmissió i la recepció de la informació en relació als poders ideològics dominants, sobre (i sota) les imatges televisives.

Si bé el teòric Philippe Dubois proposa *Six Fois Deux* com l'últim treball polític de Godard i *France tour détour* com el seu primer treball líric cap al seu renaixement al cinema, i encara que en general aquesta última sèrie resulta més estudiada en la seva dimensió plàstica i lírica, sobretot en relació amb els estudis de moviment que després reprendrà Godard a *Sauvi qui peut (la vie)* (1979), i *Histoire(s) du cinéma*, resulta significatiu aprofundir en la intersecció entre el treball polític i la línia «lírica, artísticament densa» (DUBOIS, 1992: 174) que obre Godard en el si de l'instrument televisiu. En el diari de Moçambic escriu: «Assaig de rodatge en vídeo al mercat. Poc conclusiu. Material molt poc sofisticat per registrar la bellesa dels colors. Molt destorbant per filmar “sobre el viu”»; i pàgines més endavant: «Segon rodatge al mercat multicolor. Plànols més calmats i millors. Anne-Marie tenia raó i Jean-Luc Godard falla. Millor voler rodar en súper 8mm i transferir al vídeo si és necessari» (GODARD, 1979: 116). Paral·lela a la cerca de la imatge naixent amb la finalitat de la independència, persisteix la cerca de la llum, el color, aquell material “vivent” del cinema.

En el segment 6A: *Avant et Après de Six Fois Deux*, el presentador comenta retrospectivament el que s'ha pretès amb la sèrie, com s'ha pensat l'estructura i la relació dels segments en relació a la cadena de producció i el consum de les imatges. Torna sobre diversos plànols que han estat part del conjunt, reflexiona sobre els procediments tècnics als quals han estat sotmesos per ser

transmesos: totes les imatges estan codificades, “corrompudes”, «com la d'aquest petit nen sota la llum estrident del sol [...] Si fos bella...podries imaginar?», se'ns deixa veure la presa en brut. Per primera vegada, la imatge deixa d'estar subjecta a la veu del narrador-presentador, la pista de so original es restitueix.

Per veure el «pensament» que Godard projecta des de la televisió cap al cinema, fa falta estudiar ambdues sèries en conjunt, amb l'experiència de Moçambic inacabada en el mitjà, i relacionats amb els altres treballs realitzats per Sonimage en aquells dies: *Ici et ailleurs* (1974), que és alhora una conclusió i un punt de partida, tancant per un costat una etapa de militància política i obrint, per l'altre, una etapa de reflexió crítica des de i cap a les imatges i els sons; *Numéro deux* (1975), on es fa evident la cerca d'un dispositiu tècnic per mostrar les relacions entre imatges (d'aquí els registres en 35mm de les múltiples disposicions dels monitors, d'una imatge sobre, sota, al costat d'una altra); i finalment, *Comment ça va* (1975) que, essencialment, és un estudi sobre la idea de la imatge fotogràfica com a «àtom», les friccions del qual i interaccions, ben observades, són capaces de crear una imatge per comparació.

Com ho refereix Michael Witt a *Godard Cinema Historian*, el que busca el cineasta amb les sèries per a televisió és «forjar un espai crític i d'oposició dins del context de les emissions televisives, posant de manifest simultàniament les limitacions i distorsions del que considera els seus multiplicats abusos» (WITT, 2013: 169), donant «un gir de les convencions televisives contra si mateixes» (DUBOIS: 1990, 174). D'aquesta forma es torna fonamental partir dels propis codis televisius: la serialitat en les emissions pot pensar-se com a estructura de muntatge, la dinàmica de l'entrevista pot tornar-se una eina d'expressió o la intromissió dels presentadors establir-se com a comentari reflexiu. El treball en televisió continua (per ventura del cinema?) com una crítica introspectiva, des de l'interior i amb la imatge mateixa; en el si d'una imatge que es reflecteix i descobreix la seva pròpia reflexió. «Sempre 2 per 1 imatge» (1979: 88), escriu Godard. La imatge sempre serà, almenys, la suma de si mateixa i el seu reflex.

Aquesta exposició de la imatge és el que Godard concep com a treball polític del cineasta, fer films “políticament”. Apunta Godard a propòsit de *La Chinoise* (1967), ja un film que es platea com a ruptura a la vora del 68: «Solament destrueixo una certa idea d'imatge, certa manera de concebre el que ha de ser. Però mai ho he pensat en termes de destrucció. El que volia era passar a l'interior de la imatge» (GODARD a AIDELMAN i DE LLUQUES, 2010: 80). D'ara endavant, el treball cinematogràfic en el si de la seva militància consistiria en «interrogar-se políticament sobre les imatges i els sons i sobre les seves relacions [...] en no dir més “és una imatge justa”, sinó “just és

una imatge”» (2010: 90), “bella fórmula” de *Vent de l'est* (Grup Dziga Vertov, 1969) que seria represa per Gilles Deleuze per definir, precisament, aquelles idees que havia “vist” a la sèrie *Six Fois Deux*:

Les idees justes són sempre idees que s'ajusten a les significacions dominants o a les consignes establertes, són idees que serveixen per verificar tal cosa o una altra, fins i tot encara que es tracti d'una cosa futura, fins i tot encara que es tracti de l'avenir de la revolució. Mentre que “justament idees” implica un esdevenir present, un quequeig de les idees que no pot expressar-se sinó a mode de preguntes que tanquen el pas a tota resposta (DELEUZE, 1997: 34).

Tancat el pas per a les respostes, les preguntes «fins i tot la interrogació més simple “Com va això?” es transforma en un problema concret» (BRENEZ, 2003: 165). Les dues sèries realitzades per Godard es generen i s'estructuren des d'interrogacions sostingudes a diferents personatges, a *Six Fois Deux*, més a manera d'entrevista i en *France tour détour* més a manera d'interrogatori. Si en la primera, el modelatge del discurs ve donat en major mesura pel saber particular de cada interlocutor –Luison com a agricultor pensa i viu de tal manera les relacions de producció i de treball, a diferència de Marcel qui com a relloger i cineasta amateur pensa i viu d'una altra–, en la segona el modelatge està donat pel cineasta, les preguntes semblen tenir un fil, portar a alguna cosa que els interpel·lats ignoren. Seguint les reflexions de Deleuze sobre *Six Fois Deux*, aquesta insistència en la interrogació s'identifica com un quequeig alhora creador i creatiu que exposa el dubte com a motor de la creació, aspecte que Godard exploraria àmpliament amb treballs com *Lettre à Freddy Bauche* (1981), *Scénario du film passion* (1982), *Changer d'image* (1982), i fins i tot molt més tard a *Eloge de l'amour* (2001).

A *Lettre à Freddy Bauche* la càmera explora el paisatge repetidament amb moviments aleatoris mentre el cineasta explica en off que aquell vídeo és la cerca d'amb prou feines tres plànols: el verd, el blau i el pas del verd al blau. Els moviments flotants, no obstant això, romanen indefinits, com si fossin la imatge d'un estat de transitorietat. No existeix el verd o el blau, ni tan sols és necessari crear-los; per contra la potència de la peça radica en la creació d'un cert trajecte, d'una «ruta de pensament» (GODARD, 1979: 74) que es fa evident posant de manifest el valor de l'interval, el recorregut de la càmera a manera de traç del pensament. «Quan mires recorres la imatge. Si es pogués veure el que fa el teu cap seria com un dibuix. Doncs justament després, les teves mans ja no fan un dibuix perquè van sempre en el mateix sentit [...] oblides els moviments de la mirada, no et recolzes en ells per pensar», assegura Miéville a *Comment ça va*.

Si bé constitueixen peces liminars en referència a la resta de la seva trajectòria, el pas de Sonimage per la televisió aprofundeix en l'experimentació sobre les possibles relacions entre les imatges i els sons, ja no només des d'una perspectiva ideològica, sinó per qüestionar i pensar teòricament sobre la imatge. Per què un plànol va darrere d'un altre? Què existeix entre les imatges? Com descompondre les seves parts constitutives? Aquella linealitat en la lògica del llenguatge que acusa Miéville com un treball de cecs a *Comment ça va*, troba en aquest quequeig el seu primer principi de ruptura. Separar per unir millor. Potser les pràctiques en televisió de Godard i Miéville podrien pensar-se com a primers esborranys per a *Histoire(s) du cinéma*, primers esbossos on el muntatge ja començava a buscar ser eina creadora d'una imatge virtual i poètica, a concebre la imatge “com a pura creació de l'esperit”. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIDELMAN, Nuria i DE LUCAS, Gonzalo (2010). *Pensar entre imàgenes*. Barcelona. Intermedio.

BERGALA, Alan (2003). *Nadie como Godard*. Barcelona. Paidós.

BRENEZ, Nicole (2004). «The Forms of the Question» en TEMPLE, Michael, WILLIAMS James y WITT, Michael. *Forever Godard*. Londres. Black Dog Publishing. Pág. 160-177

DELEUZE, Gilles (1997). *Negotiations 1972 -1990*. Entrevista per Jean Narboni y Pascal Bonitzer originalment publicada a *Cahiers du Cinéma*, No. 271.

DIAWARA, Manthia (1992). *African Cinema*. Bloomington. Indiana University Press.

DUBOIS, Philippe (1992). «Video thinks what cinema creates» en BELLOUR, Raymond, *SON + IMAGE 1974-1991*. Nueva York. The Museum of Modern Art. Pág. 167-182

EKOTTO Frieda y KOH Adeline (2009). *Rethinking Third Cinema: The Role of Anti-colonial Media and Aesthetics in Postmodernity*. Berlin. LIT Verlag.

FAIRFAX, Daniel (2010). «Birth (of the image) of a Nation: Jean-Luc Godard in Mozambique» en *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* No. 3. Pág. 55-67.

GODARD, Jean-Luc (1979). «Le dernière reve d'une producteur». *Cahiers du Cinéma*, No. 300. Pág. 70-129.

WITT, Michael (2013). *Jean-Luc Godard*. Cinema Historian. Bloomington. Indiana University Press.

CAROLINA SOURDIS

Realitzadora i investigadora audiovisual formada a Bogotà i Barcelona. Els seus treballs audiovisuals han estat exhibits en festivals a Espanya, Colòmbia i Iran. Com a investigadora ha treballat sobre el muntatge i les pràctiques del found footage amb suport del Ministeri de Cultura de Colòmbia. És

investigadora pre-doctoral al Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra. Les seves línies d'investigació són les derives assagístiques al cinema europeu i els punts de convergència entre pràctica i teoria cinematogràfica.

Les pràctiques televisuals d'Iván Zulueta

Miguel Fernández Labayen

RESUM

Aquest article aborda la relació d'Iván Zulueta amb la televisió. En primer lloc, el text se centra en el treball de l'autor donostiarra per a *Último grito* (Pedro Olea, Iván Zulueta i Ramón Gómez Redondo, TVE, 1968-1970). A partir de la recerca sobre fonts primàries i secundàries i de l'estudi del context de producció del programa en termes historiogràfics, l'article examina les aportacions de Zulueta al magazín musical i relaciona les propostes del cineasta amb les sinergies creatives de l'època. S'aborda l'anàlisi d'*Último grito* com a exemple de certes dinàmiques televisives nacionals així com de la seva connexió amb una cultura visual internacional. Finalment, s'analitza la importància de la televisió en l'obra cinematogràfica de Zulueta dels anys setanta. D'aquesta manera, es pretén desbordar la tradicional separació entre el mitjà televisiu i el cinematogràfic, centrant-se en la trajectòria de Zulueta com un exemple del creixement de la cultura audiovisual a Espanya. Una cultura en la qual el disseny, els vídeos musicals i la publicitat s'hibriden amb el cinema experimental i l'entreteniment televisiu, donant lloc a una complexa xarxa de correspondències estètiques, econòmiques i socioculturals.

PARAULES CLAU

Iván Zulueta, Ramón Gómez Redondo, Pedro Olea, Valerio Lazarov, *Último grito*, Televisión Española, televisió experimental, cultura juvenil, cinema experimental.

ABSTRACT

This article explores the liaisons of Iván Zulueta with television. The first part focuses on his work for the TV program *Último grito* (Pedro Olea, Iván Zulueta y Ramón Gómez Redondo, TVE, 1968-1970), researching primary and secondary sources from a historiographic standpoint in order to study the context in which this musical show was produced, while linking it with various cultural synergies of its time. *Último grito* is therefore studied both as a key example of national television and as a juxtaposition of international cultural influences. The last part of the article studies the role of television in the cinematic works of Zulueta throughout the 70's. Thus the goal of this research is to problematize canonic separations between TV and cinema as mediums, focusing on the trajectory of Zulueta as an example of the growth of Spanish audiovisual culture. A culture in which design, music videos and advertisement merged with experimental cinema and television entertainment, giving birth to a complex net of aesthetic, economic and cultural correspondences.

KEYWORDS

Iván Zulueta, Ramón Gómez Redondo, Pedro Olea, Valerio Lazarov, *Último grito*, Televisión Española, experimental television, youth cultures, experimental cinema.

Tia de la Marta: –Li agrada la televisió?
 José Sirgado: –Només veig les pel·lícules
 Diàleg extret d'*Arrebato* (Iván Zulueta, 1979)

Introducció

«Diverses vegades amb diferents aspectes». Això afirma una de les anotacions al marge de l'*storyboard* de la careta d'*Último grito* (TVE, 1968-1970). L'expressió bé podria resumir la relació d'Iván Zulueta amb el mitjà televisiu. D'una banda, recull la diversitat formal i estètica de les col·laboracions televisives de Zulueta, que abasten des de la realització d'un magazín cultural com *Último grito* fins a la direcció d'un capítol per a una sèrie de gènere fantàstic com *Crónicas del mal* (Ramón Gómez Redondo, TVE, 1992). D'altra banda, la frase juga amb els conceptes de repetició i canvi, tan estimats per la cultura pop de l'època (pensem en les serigrafies de Warhol, per exemple). Finalment, la tensió entre la repetició i el canvi està present en tota l'obra de Zulueta com a artista visual, i les seves inquietuds teòriques sobre el ritme cinematogràfic, la pausa filmica i la detenció del temps culminen en *Arrebato* (1979) i en la seva posterior sèrie de Polaroids.

En termes generals, la trajectòria de Zulueta està esquitxada per la utilització de la televisió com un fenomen modernitzador de primer ordre: des de la seva iniciació professional com a realitzador i director d'*Último grito*, quan encara era alumne de la Escuela Oficial de Cinematografía, fins a la filmació de *Ritesti* (TVE, 1992), últim treball audiovisual de l'autor. El treball de Zulueta *per a televisió i amb la televisió* permet reconsiderar la importància de la televisió dins del camp dels estudis visuals i filmics, no només com a element culturalment significatiu, sinó també com a propulsor d'estètiques i formes artístiques transgressores. En aquest text, analitzarem l'aproximació a la televisió de Zulueta a *Último grito* i en els seus curtsmetratges i llargmetratge dels setanta entesa com a pràctica televisiva, on el televisiu explora «les estructures imaginàries o epistemològiques aparegudes al voltant de la televisió (...) així com les propietats tradicionalment associades amb el mitjà, com el directe, la presencialitat, el flux, la cobertura o el control remot» (PARKS, 2005: 12). Utilitzant un altre joc de paraules, podríem dir que les pràctiques televisives d'Iván Zulueta connecten amb la *modernització industrial* d'Espanya alhora que amb una concepció cultural del que significa ser *modern*, on es relaciona el caràcter radical i elitista de l'avantguarda amb l'atractiu massiu de l'entreteniment televisiu.

Així, aquest article suposa un acostament a les tasques de Zulueta com a realitzador inserit en les lògiques de la televisió pública espanyola de finals dels anys seixanta i com a cineasta experimental en els setanta. Des d'aquesta perspectiva, volem

destacar la centralitat de la televisió per a qualsevol estudi sobre l'obra de Zulueta, no tant per oposar dicotòmicament televisió i cinema, sinó per considerar la importància transmediàtica de la carrera creativa de l'artista basc. En aquest sentit, la carrera de Zulueta ha d'entendre's en continu diàleg amb una cultura visual postmoderna emergent a Espanya des dels anys seixanta, en la qual els realitzadors televisius i els cineastes formen part d'una xarxa social que inclou publicistes, artistes plàstics, arquitectes, dissenyadors gràfics, músics i altres agents culturals. Així doncs, l'article es relaciona amb estudis que han investigat les tensions entre el cinema i la televisió a Espanya en els anys seixanta (CAMPORESI, 1999) i sobre les formes d'experimentació audiovisual artística en tots dos mitjans més enllà de les nostres fronteres (CONNOLLY, 2014; JOSELIT, 2007; MULVEY i SEXTON, 2007; WYVER, 2007). L'anàlisi d'aquestes connexions no passa únicament per celebrar la carrera de Zulueta com a realitzador televisiu sobre la base de la seva autoria cinematogràfica, sinó que proporciona un camí per analitzar els plaers originats per la intersecció entre l'entreteniment, l'art i la vida quotidiana originada a la segona meitat del segle XX (SPIGEL, 2008).

Último grito i la modernitat a Espanya: qüestions contextuais i problemes historiogràfics

Último grito suposa el primer treball professional d'Iván Zulueta. La seva entrada com a realitzador al programa es produeix de la mà de Pedro Olea, guionista i director d'*Último grito* i antic estudiant de l'Escuela Oficial de Cinematografía que portava un temps treballant per a la televisió. Olea havia definit el projecte, que anava a dir-se *A todo color*, com una «revista setmanal perquè vostè estigui al dia», i incloïa fins a set seccions compostes per reportatges, entrevistes i crítiques sobre moda, cinema i música (GALÁN, 1993: 32). El programa, ja amb el seu títol definitiu, quedaria finalment estructurat al voltant de quatre seccions: «Ataque a...», «Reportajes», «Cinelandia» i «33/45», de les quals la primera, presentada per Nacho Artime, desapareixeria en la primera temporada. El programa estava conduït per Judy Stephen, una texana que ja col·laborava amb *Escala en HiFi* (Fernando García de la Vega, TVE, 1961-1967), i José María Íñigo, en la seva primera aparició com a presentador televisiu.

El dimecres 22 de maig de 1968, entre les 22:45 i les 23:15 hores, *Último grito* comença la seva emissió en la segona cadena de Televisió Espanyola. El programa queda encaixat en un primer moment entre *Tiempo para crear* (Ángel García Dorronsoro, TVE, 1967-) i *Cuestión urgente* (Esteve Duran, TVE, 1967-1970), que tanca les emissions de l'UHF. No obstant això, el seu horari d'inici varia en aquesta primera temporada entre les 22:02 i les 00:00 hores, emetent-se fins i tot temporalment

els dimarts. En un primer moment, s'emeten 36 capítols que, amb la pausa nadalenca enmig, conclouen el dimecres 19 de febrer de 1969. En una segona temporada, *Último grito* tancarà la seva vida en antena amb nou programes més, emesos entre el dimarts 9 de desembre de 1969 i el dijous 22 de gener de 1970, en un horari que generalment ronda les 23:45 hores.

Existeix un primer entrebanc per analitzar el treball d'Iván Zulueta a *Último grito*. Dels 45 programes d'*Último grito* que es van emetre, segons consulta de la graella televisiva a *TeleRadio*, només se'n conserven cinc als arxius de Televisió Espanyola, a més d'un programa recopilatori de gairebé 50 minuts de durada que remescla alguns fragments d'aquests cinc capítols¹. Per tant, qualsevol mena d'apreciació sobre el contingut del programa és a dia d'avui necessàriament parcial.

A més, és obligat constatar que, com la majoria de produccions televisives, estem davant d'un programa de realització col·lectiva. Així doncs, el dijous 22 de maig de 1968, *TeleRadio* publica en la seva graella televisiva que aquest primer *Último grito* està realitzat per Iván Zulueta i dirigit i guionitzat per Pedro Olea. Malgrat que Olea va deixar la direcció en el seu segon capítol per integrar-se en diverses produccions cinematogràfiques, va seguir connectat amb el programa. Alhora, altres realitzadors com Ramón Gómez Redondo i Antonio Drove van desenvolupar una funció fonamental en la segona temporada del programa, fins al punt que Gómez Redondo assumeix la direcció d'alguns capítols i diversos dels sketches que sobreviuen són realitzats per Drove (ALBERICH, 2002: 44-45). El propi Ramón Gómez Redondo aporta certes claus sobre el mode de producció d'*Último grito*: «el programa tenia tres realitzadors, que érem Zulueta, Drove i jo, i a més, el sistema era perfecte: cada tres setmanes, una preparàvem, una rodàvem i una altra muntàvem, de tal manera que sempre hi havia un equip en funcionament» (FARRÉ BRUFAU, 1989: 351).

D'altra banda, i com queda reflectit a la seva erràtica programació, és difícil pensar que *Último grito* fos un programa de masses. No només les seves altes hores d'inici en dies entre setmana limitaven el seu abast, sinó que sobretot cal tenir en compte l'escàs arrelament en aquest final dels seixanta de la segona cadena de TVE, les emissions de la qual havien arrencat

el 1966, amb prou feines dos anys abans que es produís *Último grito*². Si bé el nombre de receptors de televisió havia pujat d'uns 30.000 el 1957 fins als gairebé tres milions de 1968, any en què comença a emetre's *Último grito*, i els quatre milions i 15 milions de telespectadors diaris el 1970, quan el programa arriba a la seva fi (RUEDA LAFFOND i CHICHARRO MERAYO, 2006: 86-92), cal recordar que el senyal d'UHF trigaria quinze anys a arribar a tot Espanya i tindria una audiència minoritària en els seus inicis.

I no obstant això, l'impacte de l'UHF en un país com Espanya va ser increïble per als estrats d'espectadors amb inquietuds culturals. A més, existia una clara consciència entre els capitosts del règim que la segona cadena permetria ampliar l'oferta de programes culturals i educatius (PALACIO, 2001: 125). Com ha posat de manifest Manuel Palacio, l'absorció de diversos diplomats de l'Escuela Oficial de Cine per part de la segona cadena i l'adopció de formes innovadores als diferents espais donarien com a resultat una edat d'or de la televisió a Espanya. A més, els valors pedagògics i artístics de diversos dels programes que apareixen en els primers anys de TVE-2 són aspectes fonamentals per entendre la relació entre una televisió de minories i el model de televisió de qualitat amb la qual quedarien associats els segons canals de televisió a Espanya i a Europa (PALACIO, 2001: 123-142). En definitiva, la ubicació d'*Último grito* a la segona cadena ens ajuda a entendre que el treball de Zulueta, Drove, Gómez Redondo i Olea no era una anomalia en la televisió del franquisme, sinó que connectava amb tendències de programació i lògiques de consum més àmplies del que generalment s'ha considerat.

TeleRadio, la revista oficial de Televisió Espanyola, el definia com a «reportatges i música d'última hora, en un espai alegre, jove i molt "in"» (TELERADIO, 1968: 55). I definitivament, aquest era l'eix fonamental del programa: «ser in». «Ser» o «estar in» significava seguir els nous moviments artístics, les últimes tendències en l'art i el disseny i expressar aquesta forma moderna d'entendre la vida a través de l'ús casual de l'anglès i d'un desplegament irònic a l'hora de parlar de la cultura de masses i de la cultura musical i cinematogràfica de l'època. *Último grito* fantasiava per tant amb l'ideal de progrés que la televisió prometia, alhora que visualitzava un cosmopolitisme informal. El fet que aquesta internacionalització, representada

1. Aquesta recopilació està disponible actualment a la web de RTVE: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/ultimo-grito-recopilacion/1829851/>. També es pot consultar en la seva integritat el capítol que TVE-50 va emetre durant la commemoració del cinquanta aniversari de TVE. Aquest capítol es va programar inicialment a TVE-2 el dimarts 30 de desembre de 1969 de 23:45 a 00:15 hores i actualment es pot veure a: <https://www.youtube.com/watch?v=si-ps8k74k8>

2. En una de les seves ressenyes sobre *Último grito*, del Corral suposava que «l'audiència d'"Último grito" ha de ser mínima per coincidència en el canal de VHF amb "Los invasores"» (DEL CORRAL, 1968c: 71).

per les experiències anglosaxones de Zulueta i Íñigo, estigués només disponible per a una elit cultural i econòmica que podia permetre's viatjar a Londres i a Nova York i seguir l'actualitat musical i artística, convertia el programa en quelcom encara més fascinant per a la joventut espanyola. Com recorda José María Íñigo: «En ple estiu, en ple mes de juliol i agost jo presentava el programa amb abric, amb una bufanda, només amb l'ànim de molestar, de cridar l'atenció, era una forma de presentar una cultura diferent, de dir "estem aquí i això és el nostre"» (ÍÑIGO, 2006). Aquesta voluntat d'*épater* convertia *Último grito* en un contra-espai, en el qual la iconoclastia pop funcionava com una via de fuga i com un fenomen de distinció sociocultural per als joves urbanites que conformaven el públic ideal del programa.

D'altra banda, programes com *Último grito* connectaven l'espectador televisiu amb la progressiva internacionalització del país, present també en l'expansió de la música pop cantada en anglès i la seva projecció en pel·lícules com *Dame un poco de amooooor...!* (José María Forqué, 1968). L'equip internacional d'*Último grito*, amb Judy Stephen, José María Íñigo i Iván Zulueta al capdavant, plantejava uns continguts en els quals la cultura popular anglesa i nord-americana era vital per plantejar un altre tipus d'educació sentimental i de referents identitaris per a la joventut. Com apunta Manuel Palacio, «es tracta del primer intent per connectar amb els joves dels seixanta des d'una perspectiva cultural d'origen anglosaxó, en la qual la lluita política discorre per camins molt diferents als trepitjats pel marxisme tradicional (Frank Zappa sempre com a paradigma)» (PALACIO, 2006: 36).

En aquest sentit, cal destacar que el programa de Zulueta, Íñigo i Stephen forma part d'una sèrie d'iniciatives televisives en les quals l'entreteniment internacional portaria aire fresc a la cultura visual espanyola, alhora que apropiaria figures de talla internacional al televident nacional. Realitzadors com Chicho Ibáñez Serrador o Valerio Lazarov s'incorporaran en aquests anys seixanta a la disciplina de Televisió Espanyola i a través dels seus programes reformularan el llenguatge televisiu i les referències culturals de l'espectador espanyol,

propiciant que es familiaritzi amb un capital cultural i una sensibilitat estètica transnacional (BINIMELIS, CERDÁN i FERNÁNDEZ LABAYEN, 2013). La proposta d'*Último grito* era per tant significativa quant a la potencial creació d'una distinció cultural entre els espectadors juvenils, que es desviava de les línies mestres del règim i que en la premsa de l'època ja era llegida com «un autèntic programa de rang internacional» (DEL CORRAL, 1968b: 77), com una excepció enfront del classicisme i tradicionalisme de programes de la primera cadena com *Estudio 1* (diversos autors, TVE, 1965-1985; 2000-) o *Novela* (diversos autors, TVE, 1962-1979), programes en els quals van participar realitzadors com Pilar Miró, Fernando García de la Vega o Gustavo Pérez Puig entre d'altres.

Un repàs pel contingut d'*Último grito* resulta útil per entendre les afirmacions d'Enrique del Corral³. En termes estètics, la utilització d'efectes òptics, l'alternança de fons blancs i negres i la recerca d'una saturació audiovisual psicodèlica mitjançant sobreimpressions i posicions de càmera no convencionals van crear un programa únic a Espanya. Els títols de crèdit, atribuïts a Zulueta, ja anuncien una posició eclèctica i funcionen com una batedora de referents culturals. Un diàleg visual entre retrats de Tarzan i de Sean Connery com a James Bond, mentre sona el crit de Tarzan encadenat amb la sintonia de 007 fins que sona un tret, il·lustrat alhora amb un «BANG» onomatopèic de tira de còmic. Així es dona pas a fotogrames de *Barbarella* (Roger Vadim, 1968) barrejats amb dibuixos de Popeye, La Petita Lulú i Snoopy entre d'altres ídols infantils. Aquesta successió ràpida de figures, muntades per tall amb «Let the good times roll», de Tony Newman, com a sintonia, conclou amb un fotograma de Lon Chaney a *El fantasma de la òpera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925). Aquest dona pas a un joc visual en el qual dues figures femenines ballen al ritme de la cançó de Newman davant dels títols de crèdit del programa, que es projecten sobre els seus cossos. Finalment, una bateria d'imatges de grups de rock tanca la capçalera del programa⁴.

La careta que ha arribat fins a nosaltres sorprèn per almenys tres motius. En primer lloc, el programa efectivament fa gala d'estar a l'última, incloent imatges desconegudes per al consumidor

3. Enrique del Corral, crític del diari ABC, fou entre d'altres coses la persona que, segons Valerio Lazarov, va presentar el realitzador romanès a Juan José Rosón i Adolfo Suárez, directius de TVE, el 1966 (CORTELL HUOT SORDOT i PALACIO, 2006: 39). En aquell moment, aquesta trobada seria definitiva per al desembarcament de Lazarov a Espanya.

4. En entrevista personal, Pedro Olea afirmava que la careta va variar amb el temps, de tal manera que les que han sobreviscut en els arxius de TVE són lleugerament diferents de les que es van emetre en els primers episodis del

programa. Sense anar més lluny, el llançament del single de «Let the good times roll», sintonia de la careta que ha arribat als nostres dies, data del 28 de juny de 1968, data en què *Último grito* portava ja més d'un mes d'emissió (Entrevista personal amb l'autor, 15 de febrer de 2013). D'altra banda, segons recull Diego Galán, entre les notes finals del projecte de programa presentat per Olea a Televisió Espanyola ja constava que el títol «pot ser *El último grito*, cartó precedit d'un dibuix de Tarzan, amb zoom, i so del seu característic udol (ah!, i un tret)» (GALÁN, 1993: 32).

cultural espanyol. Per exemple, l'esment de Barbarella no només és absolutament contemporani, sinó que cal recordar que la pel·lícula de Vadim no s'estrenaria a Espanya fins a 1974. D'altra banda, les referències culturals utilitzades generen una mescla eclèctica en la qual la picada d'ullet irònica i naïf a figures infantils conviu amb el passeig pel panteó del rock de l'època, amb el gust pop per icones del còmic i la referència culta a Chaney. Finalment, la preponderància del cos femení i les coreografies sensuais i oníriques en les quals els crèdits del programa es projecten sobre noies ballant a l'estil del *body art* reverteixen en l'atractiu sexual de l'espai i connecten amb apostes similars que Valerio Lazarov estava desenvolupant a la primera cadena i sobre les quals es tornarà més endavant.

El programa es roda en 16 mil·límetres i queda estructurat al voltant de 3 blocs: «Reportajes», sobre algun tema cultural de moda (el surf, els còmics, el pop art); «Cinelandia», una aproximació revisionista al cinema de Hollywood i al cinema espanyol de l'època, i «33/45», on s'informa de les novetats discogràfiques, freqüentment amb il·lustracions visuals originals creades pels realitzadors del programa al voltant d'una cançó en concret.

Els reportatges combinen una veu en off informativa amb imatges il·lustratives del tema escollit. A més, s'afegeixen entrevistes a peu de carrer, en les quals de forma plana es comenten els diferents fenòmens. Finalment, de vegades es graven inserts d'algun dels presentadors del programa en què apareix l'afany creatiu dels seus responsables, sobretot pel contrast amb les altres estratègies retòriques, més tradicionals.

«Cinelandia» també juga amb aquesta tensió entre l'informatiu i l'expressiu. D'una banda, la cinefília clàssica de l'equip de realitzadors es posa de manifest en incloure reportatges sobre figures del cinema de Hollywood. D'altra, aquesta cinefília clàssica conviu amb una cinefília pop, que es tradueix en una sèrie de paròdies de pel·lícules d'estrena en aquells moments com *La madriguera* (Carlos Saura, 1969), convertida en *La marrullera*, dirigida per Santos Maura; o *Quinientas millas* (Winning, James Goldstone, 1969), reconvertida en *500 Prix*. L'ús del 16 mm possibilita un estil de rodatge basat en exteriors, que aprofita les limitacions pressupostàries per jugar amb elles en una sèrie d'exercicis d'autoconsciència camp. L'exageració pròpia de la paròdia s'utilitza aquí per subratllar algunes de les pretensions existencialistes del cinema de regust simbolista de Saura i altres autors espanyols o l'exultant explotació del melodrama i de l'èpica al cinema nord-americà.

En definitiva, *Último grito* es va convertir en una atracció a través del seu disseny innovador i de la creativitat de Zulueta i la resta de realitzadors que treballaven al programa. Per exemple, a l'apartat «33/45», sense accés a les bandes que es presentaven

al programa i amb un pressupost molt limitat, els realitzadors havien de generar pel seu propi compte el material visual de les bandes que seria emès.

Per tant, les estratègies més esteses eren la recuperació d'imatges d'alguna actuació o el muntatge amb imatges fixes dels grups seleccionats, de Frank Zappa & The Mothers of Invention a Long John Baldry, Carla Thomas o T Rex. D'altra banda, de vegades el programa apostava per generar imatges ex novo, fos realitzant rodatges en exteriors (com el rodatge de «La Tarara», d'Ismael, per part de Pedro Olea), fos utilitzant l'animació de *stop motion*.

Per a aquests últims casos, la inventiva i la formació de Zulueta com a pintor, dissenyador i cineasta van ser fonamentals per aprofundir en aquest fèrtil encreuament de camins entre la música i l'animació. En aquest camp, Zulueta va realitzar diverses aproximacions a cançons pop de l'època, de les qual han sobreviscut les seves visions sobre les cançons «Something» i «Get Back» de The Beatles. Les estratègies visuals són semblants en tots dos casos, en els quals Zulueta assaja amb la multiplicació de línies corbes i de punts pintades sobre cel·luloide, i que apareixen en pantalla fins a completar postes de sol sobre el mar o retrats amb reminiscències orientalistes. A més, en el cas de «Get Back», Zulueta superposa aquestes ondulacions a un retrat per separat de cadascun dels quatre Beatles en la seva etapa inicial. D'aquesta manera, i seguint el ritme de la cançó, Zulueta afegeix tot tipus de missatges escrits (Apple, Strawberry Fields Forever, Let It Be) a les cares dels Beatles, alhora que modifica el seu aspecte i els afegeix barbes, bigotis, ulleres, Yoko Ono en el cas de Lennon i altres coses. Zulueta domestica els *Fab Four* per a una audiència espanyola, alhora que utilitza les possibilitats metamòrfiques de l'animació per generar associacions còmiques i accentuar els canvis vitals i d'imatge dels Beatles. Així, per exemple, presenta amb rètols que se succeeixen a una velocitat inferior al segon de durada els quatre de Liverpool. De dreta a esquerra apareix, paraula a paraula, la frase «Pablito es limpio», únicament per modificar aquesta última paraula i convertir-la en *impío*. El curt juga amb la iconografia *beatle* amb un alt grau d'ironia autoconscient, que es mou entre l'admiració i la distància, plasmada en els posteriors rètols sobre George Harrison («Jorge es guru») i John Lennon («Juanito es sucio, muy sucio ¡sí!»). Alhora, la peça representa un exemple útil per entendre els debats sobre què es considerava legítim en termes de la representació musical i dels debats sobre figuració i abstracció, art i cultura de consum.

Com han assenyalat Carlos F. Heredero (1989) i Manuel Palacio (2006), el resultat connecta amb els experiments de Norman McLaren i el concepte de música visual tan estimat pel cinema d'avantguarda. La connexió amb McLaren té en aquest cas un doble interès. D'una banda, i més enllà de l'origen

basc que Heredero subratlla per als exemples d'animadors experimentals espanyols de l'època (José Antonio Sistiaga i Rafael Ruiz Balerdi), assenyala la connexió transnacional d'aquests artistes, els tres amb un important bagatge cultural internacional a través dels seus viatges i, per tant, mediadors entre l'avançada estètica estrangera i la seva recepció a Espanya. D'altra banda, i com ja va sintetitzar William Moritz, la carrera de Norman McLaren suposa un desafiament per a la tradició experimental modernista (MORITZ, 1997). L'interès de McLaren per treballar amb formes antropomòrfiques i el seu eclecticisme estilístic col·locarien el seu treball en una mena de terra fronterera, difícilment assumible pels seguidors del cinema abstracte o el cinema absolut. En aquest sentit, Moritz considera McLaren un postmodernista, un terme que bé podria fer-se servir per apropar-se a la carrera d'Iván Zulueta. En el cas del seu treball a *Último grito* i de l'animació de «Get Back», cal destacar el seu trencament tant de la tradició abstracta, la quinta essència de la qual quedarà representada en el llargmetratge *Ere erera baleibu icik subua aruaren*, que José Antonio Sistiaga pintarà el 1970, com de la tradició figurativa, exemplificada en l'*Homenaje a Tarzán* de Rafael Ruiz Balerdi de 1971. L'audàcia que assenyala Carlos F. Heredero en la seva valoració de la peça de Zulueta no ha de servir-nos per tant per contraposar el valor artístic del cinema amb la televisió del franquisme, sinó en tot cas per treballar una altra genealogia, la d'una cultura visual pop transnacional, la integració de la qual en la vida social espanyola va passar per la connexió entre cineastes, artistes plàstics, dissenyadors, fotògrafs, músics, arquitectes i, per descomptat, realitzadors i productors televisius.

En aquest context, el treball d'Iván Zulueta per a *Último grito* està en un territori híbrid entre, diguem, les propostes del ja citat Norman McLaren i els experiments de Valerio Lazarov, que precisament arriba a Televisió Espanyola en aquest 1968 en què comença a emetre's *Último grito*. No és trivial recordar que tant McLaren com Lazarov formen part de la programació de 1968 de Televisió Espanyola. Així, per exemple, l'espectador inquiet va poder gaudir el dissabte 14 de setembre de 1968, a les 22:30 hores a *Cine-Club*, d'una sessió de 90 minuts dedicada a McLaren. Quant a Lazarov, el 1968 debuta amb *Nada se destruye, todo se transforma*, programa musical d'actuacions de cantants femenines on l'abstracció i tot tipus d'efectes òptics s'exploten per generar una imatge avantguardista i donar solucions dinàmiques a la posada en escena de cançons pop. Si bé la proposta de Lazarov domestica estèticament els jocs visuals de l'avantguarda i els buida del seu contingut contracultural, resulta interessant apreciar com fins i tot la primera cadena de Televisió Espanyola propagava una nova estètica que passaria a dominar una època de la televisió. *Mr. Zoom*, apel·latiu amb el qual seria conegut Lazarov, actuaria com a divulgador de l'estil que Zulueta casava amb la contracultura, mentre que el

realitzador romanès ho emprava per comentar irònicament el fanatisme pel Reial Madrid. Tant Zulueta com Lazarov han de considerar-se catalitzadors d'una (post)modernitat espanyola, que si bé seria minoritària en el cas de Zulueta, seria definitiva per a un progressiu canvi estètic i cultural a Espanya.

Sigui com sigui, el programa té un càlid acolliment entre crítics com Enrique del Corral, que a la seva columna televisiva a *ABC* escriu arran de l'estrena d'*Último grito*:

«La gran parcel·la de la “nova” joventut estava abandonada a Televisió Espanyola. En tot cas se li donava música com si la música fos l'específic tranquil·litzant per a totes les inquietuds. Perquè aquesta joventut en té. I profundes. Ara Televisió Espanyola 2 ha iniciat un programa previst per conrear els gustos i inquietuds d'aquesta parcel·la juvenil. El programa es titula “Último grito” i és un espai jove per a un públic jove. Enhorabona. El que vam veure ens semblà àgil, viu, modern. Modern, per fi...! Iván Zulueta és el realitzador sobre un guió de Pedro Olea; guió àgil, molt televisiu i directe que Zulueta va traduir en imatges informatives i correctes, ben muntades per Luis Peláez. (...) “Moncho Street” amb els seus “drugstores” i els seus “posters”, la música, el pensament, l'alegria d'aquesta joventut en transformació que constitueix un fenomen important, va estar a “Último grito”, que, d'entrada, ja va cridar l'atenció. I això és alguna cosa... L'agilitat i novetat de la presentació del programa, a càrrec de Judy Stephen; la valentia de les preguntes i la sinceritat de les respostes d'aquests joves; tot, en fi, d'“Último grito” respira novetat, frescor, absència de convencionalismes i tòpics. Res ens agradaria més que les bondats intuïdes al primer programa es mantinguessin, creixent cada setmana, i la massa ingent de joves “nous” trobés en Televisió Espanyola aquest espai que faltava i tanta falta feia» (DEL CORRAL, 1968a: 83; cometes en l'original).

Del Corral es convertiria en un acèrrim defensor del programa. Val la pena rescatar una altra de les seves crítiques, aquesta vegada escrita el 24 de novembre de 1968 (és a dir, amb el programa ja rodat), per desprendre's d'alguns clixés sobre la recepció del programa en espais conservadors com el diari *ABC*:

«“Último grito” és l'expressió més total, joiosa, eficaç i alegre de televisió moderna que existeix a TVE. Des de la retolació, que pot ser model de muntatge i intenció gràfica, fins al comiat, “Último grito” és un carrusel dinàmic, alegre, trepidant i, el que importa per sobre de tot, un programa ple de suggestions segons una idea que ha anat superant-se en hora bona » (DEL CORRAL, 1968c: 71; cometes en l'original).

L'entrada d'Espanya en la lògica cultural del capitalisme tardà

amb què Fredric Jameson identificaria la postmodernitat com a procés històric té molt a veure amb la difusió de missatges transmesos en programes com *Último grito*. Amb el pas dels anys, *Último grito* s'ha convertit en un exemple de visions progressistes relacionades amb la cultura popular anglosaxona. La mescla de psicodèlia, cultura juvenil i moda evidència la tensió entre el concepte oficial d'identitat nacional basat en la tradició i en el nacionalcatolicisme i una posició oberta a l'assimilació de fenòmens forans. Des del tipus de banda a què es parava atenció a cada programa, fins a la forma expressiva de cada espai, en què el muntatge, la il·luminació, l'escenografia o la posada en pantalla transmetien valors oposats als tradicionals del règim quant a les seves intencions i a la forma de dirigir-se a l'audiència. Com succeïa en d'altres països com la Gran Bretanya, aquests aparentment innocus programes musicals serien reveladors a l'hora d'entendre les batalles nacionals sobre els canons estètics i les identitats culturals, més encara en un entorn tan hermètic com l'espanyol (SEXTON, 2007). D'altra banda, el propi Zulueta desenvoluparia una fèrtil relació entre la distorsió perceptiva associada amb la psicodèlia i el consum d'al·lucinògens i l'experimentació audiovisual en curmetratges com *A Mal Gam A* (1976), on el simfònic i sorollista desenvolupament final d'«A day in the life» dels Beatles troba una exultant transposició visual en els plans accelerats de la badia de la Concha i el Paseo Nuevo de Sant Sebastià que se superposen amb multitud d'altres visions d'objectes i persones igualment accelerades via l'ús del temporitzador per Zulueta.

En el context d'aquestes exploracions audiovisuals, Zulueta parlaria anys més tard sobre problemes amb la censura. En concret, en una entrevista amb Juan Bufill, Zulueta recorda com l'encàrrec de TVE posterior a *Último grito* va quedar truncat: «em van encarregar il·lustrar cançons d'èxit-a-les-llistes, a raó d'una per setmana. No vaig passar de la primera (*Ride like a swan*, de T. Rex), perquè, segons ells, el resultat era “com de drogoaddictes” o alguna cosa així. Tot a causa del primer pla del rostre d'una noia, amb els ulls tancats i actitud serena, sobre el qual es projectaven aigües refulgents...» (BUFILL, 1980: 41). La permeabilitat de la televisió a Espanya a propostes com aquesta tenia els seus límits, límits ambigus que fluctuaven entre la tolerància amb certa estètica transgressora i el rebuig frontal a les associacions contraculturals que algunes d'aquestes estètiques comportaven.

Conclusions: la presència de la televisió en l'obra cinematogràfica de Zulueta

Les emissions d'*Último grito* es van cancel·lar a principis de 1970. Zulueta utilitzaria el programa com a trampolí per debutar en el llargmetratge amb *Un, dos, tres... al escondite inglés* (1969). El programa havia funcionat com un aparador visual,

lligat a un mode de producció econòmic que permetia testar les possibilitats de l'experimentació estètica i de certs productes culturals abans de llançar-los al mercat. Espectadors com José Luis Borau, exprofessor de Zulueta a l'EOC i productor d' *Un, dos, tres... al escondite inglés*, van quedar gratament sorpresos. En paraules de Zulueta: «Recordo que a Borau l'estil d'*Último grito* li semblava modern, jove, pop i barat. Amb això (*Un, dos, tres...*) pretenia aprofitar la facilitat de José María Íñigo per connectar amb els grups del moment i oferir-los a aquests la pel·lícula com una nova forma de promoció» (HEREDERO, 1989: 92). Al capdavant, i com rememora Zulueta, *Último grito* va ser «una escola d'imatge d'enorme eficàcia» (HEREDERO, 1989: 136).

El motiu televisiu es convertiria en una constant de l'obra de Zulueta posterior a *Último grito*. Per descomptat, la televisió ocupa un lloc central a *Un, dos, tres...*, que té com a eix argumental el boicot a Eurovisió. A més, el televisor com a monitor en un sentit ampli (com a moble i com a pantalla emissora de missatges) té una presència destacada en curmetratges com *Kinkón* (1971), *Frank Stein* (1972), *Masaje* (1972), *Tè veo* (1973) i *Aquarium* (1975), o a la mateixa *Arrebato* (1979). Per tant, després dels seus anys d'aprenentatge a televisió, resulta interessant contemplar com Zulueta va continuar explorant la relació amb la televisió en les seves pràctiques filmiques des d'un altre angle, amb correspondències estètiques amb la tradició del cinema d'avantguarda que han estat acuradament assenyalades per Alberte Pagán (2006). El rol de Zulueta com a re-productor i utilitzador de les imatges televisives en les seves pràctiques cinematogràfiques dels anys setanta obre importants qüestions sobre la materialitat de la imatge fílmica i televisiva i sobre la dimensió sociotecnològica del mitjà televisiu en la línia de l'exploració pels estudis televisius (McCARTHY, 2001).

Zulueta utilitza la televisió en les seves pel·lícules dels setanta de dues maneres: com una via de fuga estètica i social, però també com un objecte capaç d'abduir mental i físicament qualsevol que s'assegui davant del monitor. En el primer cas, Zulueta treballa sobre la reapropiació d'imatges televisives. A través de la tècnica de la refilmació, la televisió es converteix no només en un objecte de transmissió, sinó en un espai de desig i d'evasió, mitjançant les reposicions de pel·lícules del Hollywood clàssic a *Kinkón*, *Frank Stein* i *Arrebato* i l'acceleració de la programació d'un Dia de la Victòria a *Masaje*, o del tancament d'emissió televisiu diari a *Arrebato*, en la que suposa la primera alteració del flux temporal d'imatges sorgida de la trobada entre Pedro i José, els protagonistes del film, i en la qual només la detenció del flux vertiginós orquestrat per Zulueta permet concretar què estem veient. Aquestes interferències connecten amb les pràctiques videoartístiques dels setanta, obsessionades per alterar el senyal televisiu. A més, és possible connectar-les

amb una genealogia del «soroll electrònic», en la qual les dobles imatges i els fantasmes creats per aquestes distorsions formen part de l'experiència quotidiana del consum dels mitjans electrònics que dona motiu a visions fantàstiques del mitjà com a capaç de comunicar amb el més enllà (SCONCE, 2007).

En la segona suposició, la refilmació deixa pas a una presència literal i fantasmàtica del televisor com a monitor. Aquesta opció es materialitza de forma gràfica a *Aquarium*, en què un avorrit Will More queda literalment enganxat al televisor, que emet dibuixos de la Warner i captura la mà del protagonista, incapaç de separar-se del monitor, víctima d'un frenesí físic.

En tots dos casos s'aprecia per tant una tensió entre la possibilitat de controlar el flux d'imatges i l'autonomia del televisor com a ens capaç d'alterar la disposició física de l'espectador. Belén Vidal ha caracteritzat algunes d'aquestes propostes de Zulueta com a manifestacions de l'«espectador possessiu», seguint les categories proposades per Laura Mulvey per parlar de la cinefília. Segons Vidal, les obsessions dels personatges d'*Arrebato* amb el ritme, presents també en curtmetratges com *Kinkón* i fins i tot, com hem vist a l'inici d'aquest article, en les seves pràctiques televisives, evidencien «la seva recerca per controlar l'experiència cinefílica» (VIDAL, 2012: s. p.). El model de l'«espectador possessiu», obsessionat amb els moments de les pel·lícules –bé sigui amb la seqüència, el pla o el fotograma com a unitats de sentit– que s'expandeixen cap a la temporalitat de l'acte espectacular, es complementaria amb el model de l'«espectador pensatiu», inicialment teoritzat per Raymond Bellour i recuperat per Laura Mulvey com aquell que, gràcies a la tecnologia, pot aturar la imatge cinematogràfica, interrompre-la i reflexionar sobre ella (BELLOUR, 1987; MULVEY, 2006). Zulueta representaria així un punt intermedi entre tots dos models d'espectador, mogut per un fetixisme cinèfil però també per una clara consciència sobre la tensió entre la pausa i el flux d'imatges.

Em sembla interessant entrelleçar aquestes aproximacions a l'espectador cinematogràfic que exemplificaria Zulueta en els setanta amb les perspectives teòriques sobre les característiques del mitjà televisiu tradicional. En aquest context, el treball de Mimi White sobre el concepte de flux televisiu ens recorda que el *flow* televisiu «representa les mediacions entre la tecnologia (el senyal d'emissió), la programació, els textos televisius i les experiències espectaculars» (WHITE, 2001: 2). Si bé és evident

que és problemàtic pensar en la televisió espanyola dels anys setanta en termes de flux (l'emissió no cobria les 24 hores diàries, només existien dos canals, etc.), també ho és que els treballs cinematogràfics de Zulueta en els setanta recorren insistentment a la televisió com a font d'imatges, una cosa amb prou feines analitzada a la literatura sobre el director donostiarra. Al capdavant, un dels plantejaments fonamentals de les pel·lícules de Zulueta dels setanta és utilitzar el monitor televisiu com a emissor d'imatges, que passen per un procés de doble mediació a través de la seva exposició a l'aparell televisiu i de la manipulació a què les sotmet Zulueta. En aquestes pel·lícules s'estableix una distorsió de la relació espaciotemporal amb les imatges televisives, que Zulueta empra per transportar-nos a un escenari de fascinació i alienació i que planteja un repte per pensar sobre els aspectes materials del cinema i la televisió tant a nivell de recepció i percepció com de la seva relació amb la història cultural.

Per tant, no és estrany que en algunes de les Polaroids dels seus últims anys, la televisió romanguí viva (encesa) entre tones d'escombraries. Com si fos una estranya porta a una altra dimensió, Zulueta captura en aquestes imatges la tensió entre l'experimentació i les emissions catòdiques present en gairebé tota la seva carrera. La televisió, com altres referents manejats per Zulueta en les Polaroids per expressar la seva fascinació per la imatge (cromos, còmics, fotografies), es converteix en un recordatori de la durabilitat de la cultura popular, que en les seves fotografies apocalíptiques és l'últim que queda, l'única cosa capaç de connectar el cineasta retirat i enclaustrat a la seva casa amb el món. El «fantasma de la televisió en la màquina de l'avantguarda», com afirmava Paul Arthur en un important assaig publicat el 1987 a *Millennium Film Journal*, tenia el potencial de ser un aliat fonamental en el desafiament del cinema experimental al cinema comercial (ARTHUR, 2005: 90-91)⁵. En aquesta cruïlla entre l'experimental i la televisió, Arthur destacava «una actitud relativa a la disponibilitat de l'entreteniment popular i els seus llenguatges» com la característica més interessant dels cineastes experimentals nord-americans dels vuitanta (ARTHUR, 2005: 75). El treball per i amb la televisió de Zulueta es converteix així en una vindicació del flux d'entreteniment associat amb la televisió. El mitjà televisiu es converteix en la seva obra en una presència física, quelcom que, d'acord amb l'obsessió de Zulueta amb la dialèctica entre la pausa i el ritme cinematogràfics, mai s'atura. En mans de Zulueta, la televisió es converteix en un catalitzador

5. L'article original és ARTHUR, Paul (1987). *The Last of the Last Machine? Avant-Garde Film Since 1966*. *Millennium Film Journal* 15/16/17 (Fall-Winter 1986-87), pàg. 69-93. En aquest text, cito segons la seva reedició a ARTHUR, 2005.

de pensaments, visions i experiències. En un món alienat i en descomposició, la televisió manté la seva posició central com a repositori de la cultura popular, sobretot anglosaxona, representada en algunes de les Polaroids ni més ni menys que per l'arribada de l'home a la Lluna. Un cop més, la televisió es converteix en un sinistre mitjà fora de control, capaç d'activar el passat de forma independent i presentar-lo en forma de mite pop anacrònic. En resum, les experiències televisives d'Iván Zulueta amalgamen els seus interessos per l'art contemporani, la cultura visual de la segona meitat del segle XX i la vida quotidiana com a possibilitats d'acte-realització. A les seves mans, la televisió es converteix en el veritable objet trouvé de l'art experimental: un mitjà del que no només es pot treure

partit, sinó que es converteix en veritable agent i subjecte fonamental de les històries de l'experimentació audiovisual contemporània.

AGRAÏMENTS

Aquest article s'ha realitzat gràcies a l'atenció d'Adela Hervás, del Fons Documental de TVE, i de Raúl Pedraz, l'ajuda del qual en el procés de documentació sobre *Último grito* va ser fonamental. Pedro Olea va tenir l'amabilitat de respondre les

meves preguntes i compartir els seus records sobre el programa. Manuel Palacio, Josetxo Cerdán, Miguel Zozaya i Antón López també han estat bàsics en la recomposició del trencaclosques d'*Último grito*.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALBERICH, Ferran (2002). *Antonio Drove. La razón del sueño*. Alcalá de Henares: Festival de Alcalá de Henares.
- ARTHUR, Paul (2005). *A Line of Sight. American Avant-Garde Film since 1965*. Minneapolis. University of Minnesota Press, pp. 74-91.
- BELLOUR, Raymond (1987). *The Pensive Spectator, Wide Angle*, vol. 9. 1, pp. 6-10.
- BINIMELIS, Mar; CERDÁN, Josetxo y FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2013). *From Puppets to Puppeteers: Modernising Spain through Entertainment Television*.
- GODDARD, Peter (ed.), *Popular Television in Authoritarian Europe* (pp. 36-52). Manchester: Manchester University Press.
- BORAU, José Luis (productor) y ZULUETA, Iván (director). (1969). *Un, dos, tres... al escondite inglés*. España: El Imán.
- BUFILL, Juan (1980). *Entrevista con Iván Zulueta. Dirigido por...*, n. 75, Agosto/Septiembre, pp. 38-41.
- CAMPORESI, Valeria (1999). *Imágenes de la televisión en el cine español de los sesenta. Fragmentos de una historia de la representación*. Archivos de la Filmoteca, n. 32, pp. 149-162.
- CONNOLLY, Maeve (2014). *TV Museum*. Bristol. Intellect.
- CORTELL HUOT SORDOT, Guido y PALACIO, Manuel (2006). *El Irreal Madrid*.
- PALACIO, Manuel (ed.), *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE* (pp. 38-39). Madrid: IRTVE.
- DE LAURENTIIS, Dino (productor) y VADIM, Roger (director). (1968). *Barbarella*. Italia: Dino de Laurentiis Cinematografica.
- DEL CORRAL, Enrique (1968a). *Juventud*. ABC, 26 de mayo, p. 83.
- DEL CORRAL, Enrique (1968b). *Último grito*. ABC, 23 de junio, p. 77.
- DEL CORRAL, Enrique (1968c). «IN». ABC, 24 de noviembre, p. 71.
- FARRÉ BRUFAU, María Soledad (1989). *La Escuela de Argüelles. Una aportación al cine español*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Salamanca, 531 páginas.
- FOREMAN, John (productor) y GOLDSTONE, James (director). (1969). *Winning*. USA: Universal.
- GALÁN, Diego (1993). *Del Parque de juegos a Un mundo diferente*. ANGULO, Jesús; HEREDERO, Carlos F. y REBORDINOS, José Luis (eds.), *Un cineasta llamado Pedro Olea* (pp. 27-36). Donostia: Filmoteca Vasca.
- GARCÍA DE LA VEGA, Fernando (1961-1967). *Escala en HiFi*. España: TVE.

- GÓMEZ REDONDO, Ramón (1992). *Crónicas del mal*. España: Mabuse para TVE.
- HEREDERO, Carlos F. (1989). *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares. Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- ÍÑIGO, José María (2006). *Programa especial 50 años de TVE: José María Íñigo*. España: TVE.
- JOSELIT, David (2007). *Feedback: Television Against Democracy*. Cambridge, MA. MIT Press.
- LAEMMLE, Carl (productor) y JULIAN, Rupert (director). (1925). *The Phantom of the Opera*. USA: Universal Pictures.
- MCCARTHY, Anna (2001). *From Screen to Site: Television's Material Culture, and Its Place*. October, n. 98, pp. 93-111.
- MORITZ, William (1997). *Norman McLaren and Jules Engel: Post-modernists*.
- PILLING, Jayne (ed.), *A reader in animation studies* (pp. 104-111). Sydney: John Libbey.
- MULVEY, Laura (2006). *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. Londres. Reaktion Books.
- OLEA, Pedro; ZULUETA, Iván y GÓMEZ REDONDO, Ramón (1968-1970). *Último grito*. España: TVE.
- PAGÁN, Alberte (2006). *Residuos experimentales en Arrebato*. CUETO, Roberto (ed.). *Arrebato... 25 años después* (pp. 113-140). Valencia: Filmoteca de Valencia.
- PALACIO, Manuel (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona. Gedisa.
- PALACIO, Manuel (2006). *Último Grito*. PALACIO, Manuel (ed.), *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE* (p. 36). Madrid: IRTVE.
- PARKS, Lisa (2005). *Cultures in orbit: satellites and the televisual*. Durham, NC: Duke University Press.
- QUEREJETA, Elías (productor) y SAURA, Carlos (director). (1969). *La madriguera*. España: Elías Querejeta P. C.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos y CHICHARRO MERAYO, María del Mar (2006). *La televisión en España (1956-2006). Política, consumo y cultura televisiva*. Madrid. Fragua.
- SCONCE, Jeffrey (2007). *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham. Duke University Press.
- SEXTON, Jamie (2007). *From art to avant-garde? Television, formalism and the arts documentary in 1960s Britain*.
- MULVEY, Laura y SEXTON, Jamie (eds.), *Experimental British Television* (pp. 88-105). Manchester: Manchester University Press.
- SPIGEL, Lynn (2008). *TV by Design: Modern Art and the Rise of Network Television*. Chicago. University of Chicago Press.
- TELERADIO (1968). *Programas TVE. TeleRadio* n. 543, p. 55.
- VIDAL, Belén (2012). *Cinephilia and the lost moment: Arrebato (Iván Zulueta, 1979) in/out the Spanish transition*. Ponencia inédita presentada en el Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición, Universidad Carlos III de Madrid, 7-9 de noviembre.
- WHITE, Mimi (2001). *Flows and other close encounters with television*. Data de consulta: 24 de septiembre de 2015. Recuperada de <<http://cmsw.mit.edu/mit2/Abstracts/MimiWhite.pdf>>
- WYVER, John (2007). *Vision on. Film, television and the arts in Britain*. London. Wallflower.

MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN

Professor visitant lector al Departament de Periodisme i Comunicació Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid i membre del grup de recerca TECMERIN. Els seus treballs sobre cinema experimental, documental i cine transnacional han aparegut a revistes acadèmiques com *Studies*

in European Cinema, Transnational Cinemas o Journal of Spanish Cultural Studies i a volums col·lectius com *Sampling Media* (Oxford University Press) o *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico* (Iberoamericana/Vervuert, 2015).

Jason Jacobs y Steven Peacock (eds)

Television Aesthetics and Style

Bloomsbury, Nueva York, 2013, 352 pp.

Raquel Crisóstomo

Que Bryan Fuller decideixi apostar per l'exaltació del tractament pictòric de la imatge a Hannibal (NBC, 2013-2015), no és una decisió intranscendent. És una part essencial que converteix aquesta ficció en allò que és, en la narració capciosa d'un caníbal seductor. La manera en com el gel cau en el got de whisky que Roger Sterling prepara a Don Draper després del moment *It's toasted* no és res de casual a Mad Men (AMC, 2007-2015), sinó que converteix l'espectador en part d'aquesta victòria i el fa sentir part creadora de la idea. Que l'estil d'animació d'*Archer* (FX, 2010-) incideixi directament en la complexitat de les seves seqüències de comèdia tampoc no és fruit d'una circumstància: al contrari, és el que permet el desencadenament de situacions còmiques d'un ritme en comèdies de situació amb personatges reals.

Aquestes són algunes mostres de la importància nuclear de l'estètica i de l'estil en les sèries de televisió. Tot i que la literatura crítica cinematogràfica s'ha preocupat àmpliament de la importància d'allò estilístic en les pel·lícules –un element que, sense cap mena de dubte, conforma una de les facetes més precioses d'algunes de les joies més importants del setè art– a la majoria d'aproximacions que els estudis acadèmics televisius han fet a les sèries d'aquesta tercera edat d'or, es troba a faltar aquest tipus d'apropament. Si bé és cert que algunes de les sèries més importants del nostre temps destaquen per la seva complexitat dramàtica o per l'elaboració del concepte d'autoria que proposen, entre d'altres aspectes de vital interès, allò estilístic no ha estat una de les àrees sobre les quals s'ha escrit més prolíficament i, si s'ha fet, ha estat des d'un formalisme estricte.

Conscients d'aquesta mancança, Jason Jacobs i Steven Peacock ens presenten a *Television Aesthetics and style* una col·lecció d'assajos sobre aquest aspecte, reflexions al voltant de diverses ficcions televisives contemporànies en quant a allò estètic, un element que sense dubte també consideren com a elemental. Els editors d'aquest volum articulen a través de quatre parts les gairebé trenta intervencions i les diverses qüestions que planteja el debat de l'estil a la televisió, prenent com a base els diversos gèneres televisius, quelcom d'especialment valuós ja

que permet una panoràmica completa al lector.

A la primera part, s'aborden qüestions de tarannà conceptual, que van des de l'anàlisi estilística i el que aquesta comporta, passant pels perills de deixar de banda aquest tipus de qüestions, a l'ús més idoni de la nomenclatura adequada per utilitzar en l'anàlisi estilística en el camp televisiu –A què ens referim amb *cinemàtic*?; És legítim parlar d'allò *estètic* en el mitjà televisiu?–, en textos tan interessants com el de Jason Mittell o Sarah Cardwell. Aquesta primera secció resulta d'especial interès, ja que s'hi plantegen qüestions importants sobre els conceptes de partida per a l'estudi d'aquesta àrea, plantejaments bàsics molt necessaris per a una legitimació de la recerca i per a generar un interessant debat acadèmic.

En el segon bloc s'agrupen textos dedicats al paper d'allò estilístic en les comèdies televisives, com ara *Arrested Development* (FOX, 2003-2006) o l'anteriorment esmentada sèrie d'animació *Archer*. La tercera part, contràriament, es centra en el drama, i hi destaquen alguns estudis de cas com el de l'ús del *flashforward* a *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) o la utilització de l'estètica a *Boardwalk empire* (HBO, 2010-2014).

Finalment, la quarta secció està destinada a la reflexió al voltant de les sèries històriques i a la no ficció, amb l'anàlisi d'alguns títols molt diversos com ara els realitès que tenen el ball com a protagonista, o els documentals de postguerra a la televisió britànica de la mà de Leuan Franklin.

El plantejament del volum destaca per no treballar en exclusivitat els grans èxits d'origen nord-americà, sinó també la seva obertura cap a la televisió britànica. El llibre aporta, a més, un corpus important de capítols signats per alguns dels més reputats investigadors contemporanis de la televisió, i és necessari destacar la passió pel tema que s'intueix en cadascun dels textos, que, des d'allò formal i des del rigor acadèmic, analitzen i justifiquen les diverses afirmacions amb gran criteri.

En definitiva, es tracta d'una obra molt necessària per a l'estudi de les obres de ficció televisives plantejada des del respecte

per la tradició formalista dels estudis previs, però que treballa obertament en una línia de recerca –la de l'estètica televisiva– que ha estat acusada en diverses ocasions de ser un *perill pre-estructuralista*. La feina ben feta dels editors i dels autors que hi participen resol dubtes en un terreny encara precàriament explorat pels estudiosos del mitjà, el de l'estètica, i la seva aplicació en les sèries de televisió, un camp ja no tan emergent i que a més es troba en plena transformació. Jacobs i Peacock plantegen un enfocament molt més intertextual i fluid de les sèries com a peces artístiques, allunyant-se de l'encotillat formalisme i amb un punt de vista obert a diverses formes d'abordar l'estètica, i han creat un text des de l'*academia*, amb un clar afany democratitzador per als amants del mitjà televisiu. •

Michael Witt.

Jean-Luc Godard. Cinema Historian.

Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 2013, 288 pp.

Carolina Sourdis

Jean-Luc Godard és, probablement, el cineasta que més profunda i conscientment ha investigat la relació entre el cinema i la història; segurament és també un dels “historiadors” que ha dut a terme aquesta recerca de la forma més radicalment cinematogràfica. A través de l'experimentació al voltant del muntatge tant en la seva dimensió d'eina per a la creació com de categoria conceptual del pensament, Godard ha obert un horitzó i establert un territori per a pensar i “historitzar” el cinema (i la imatge) des de les seves pròpies matèries i mecanismes. Això, per suposat, hauria d'implicar una revolució (o almenys una sotragada) en la manera de concebre l'aproximació teòrica i històrica a les imatges; un replantejament obligat de les metodologies per a la investigació al seu voltant; un lloc per a reflexionar no només sobre com coneixem el cinema –i les imatges–, sinó com el cinema és una forma de coneixement per si mateix.

Resulta apassionant, per tant, descobrir a través de l'obra integral de Godard, la genealogia, el desenvolupament i les potències d'aquesta espècie de laboratori que es constitueix al llarg de la seva obra, composta per formats tan dissímils com el cinema, el vídeo, la televisió o els collages, i que d'alguna manera es veuen condensats en el projecte d'*Histoire(s) du cinema*. És justament l'aposta de Michael Witt a *Jean-Luc Godard. Cinema Historian*. Witt, també co-editor d'altres llibres dedicats al treball de l'artista com *Forever Godard* (Black Dog Publishing, 2004) i *Jean-Luc Godard: Documents* (Editions du Centre Pompidou, 2006), fa un profund i detallat anàlisi sobre el treball i pensament del cineasta per dilucidar el teorema godardià segons el qual el cinema, i en particular el muntatge cinematogràfic, reconstitueixen el concepte, l'experiència i la forma de la història: «The central tenet of his theorem –is the proposal and demonstration of a cinematically inspired method of fabricating history based on the principle of muntatge of disparate phenomena in poetic imaginary» (Witt, 2013:2).

Allò en que sembla insistir aquest teorema, i que es torna una constant a través de les pàgines de Witt, és demostrar

que el cinema va atorgar a les imatges una llengua, una forma per autoexpressar-se; d'aquí, la noció del cinema com a eina epistèmica i element complet per a la formulació d'idees. La forma que pensa, com ho expressaria Godard al capítol 3A. En aquesta caiguda de la tirania de la paraula –per exemple la idea del dibuix com una forma més directa d'expressió que l'escriptura (2013:192)– sorgeix la recerca d'una metodologia historiogràfica alternativa als discursos lineals, cronològics i totalitaris de la història, recerca que Godard resol a la moviola, posant de manifest la tensió, la possibilitat de combinació i comparació implícita en el moviment del muntatge, per a formular un pensament nuclear, anacrònic i subjectiu al voltant de la història.

Podria pensar-se que el llibre de Witt està estructurat del mateix mode que *Histoire(s) du cinema*. Tot i que dividit en set capítols, cadascun amb un clar objecte d'estudi i una tesi, alguns referents clau com Malraux, Langlois o Daney, i alguns motius godardians com la noció de muntatge, la de projecció o la naturalesa òrfica de la concepció de la història, són transversals a l'estudi i es desenvolupen a través de varis apartats creant certes ressonàncies. El primer capítol exposa una detallada genealogia de la sèrie en perspectiva de l'obra integral de Godard, dilucidant la recerca d'un mètode que no sempre va tenir els mitjans per expressar-se; el segon i el tercer capítol, probablement el cos central i més interessant de l'estudi, es concentra per un cantó en l'exploració i fundació del dispositiu videogràfic i per l'altre, en el concepte d'història que vé d'aquesta experimentació audiovisual. El quart apartat estudia la relació del cinema amb els camps de concentració des del retret godardià sobre l'absència d'imatges cinematogràfiques al seu voltant, per a explorar en el cinquè la noció de cinema nacional de postguerra i la cinefilia com a territori. El sisè capítol qüestiona la influència de la televisió sobre el cinema, i finalment en el setè capítol es reflexiona sobre el disseny sonor en l'obra de Godard, obrint la perspectiva per estudiar el cineasta com a artista multimèdia.

La major potència de *Jean-Luc Godard. Cinema Historian* radica en que a més d'emmarcar els plantejaments de Godard en la tradició cinematogràfica francesa (Vigo, Cocteau, Bresson, Epstein, Renoir) i establir varis antecedents filmics d' *Histoire(s) du cinema* (*Film sur le Montage* de Jean Mitry el 1965 o *La Machine a refaire la vie* de Julian Duvivier el 1934), Witt aconsegueixi assenyalar –gairebé a mode d'evidència– els vincles del teorema godardià formulats des del cinema, amb una recerca antipositivista ja fundada des del terreny de la història i la filosofia de l'art (Charles Peguy, Walter Benjamin, André Malraux). Cita Witt un fragment de l'obra pòstuma de Peguy Clio, *Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*:

«I was given a name, History, and a first name, Clio. What would it have been if it had had nothing at all to do with text, but with the movement itself, with an idea, with reality, with life (...) Or simply if it had still had something to do with determinin it on the basis of words, but on an idea, for example, or on an intention, or on a movement» (2013:79).

El cinema, per tant, vindria a ser la manera de materialitzar una certa forma de coneixement, d'experiència del temps que poc tindria a veure amb la fundada per la paraula, i que estava ja concebuda fins i tot abans que el món conegués l'invent del cinematògraf. Com bé ens mostra Witt al llarg del seu estudi, Godard va articular aquest coneixement a través del muntatge: molt més enllà del seu potencial per donar plasticitat a una forma o continuïtat a una narrativa, per a Godard, el muntatge es concep i es practica com a instrument escriptural per a fundar un pensament plàstic amb imatges; amb una idea, una intenció, un moviment. •

Bradatan, Costica i Ungureanu, Camil (eds.). *Religion in Contemporary European Cinema: The Postsecular Constellation.*

Routledge, Nueva York, 2014, 226 pp.

Alexandra Popartan

«...Cal recuperar paraules com “gràcia”, “sagrat”, per al món profà; no hem de concedir només a la religió organitzada el monopoli d’aquest llenguatge».¹ Aquestes suggeridores paraules del director francès Bruno Dumont podrien ser un lema apte per al nou llibre de Costica Bradatan i Camil Ungureanu. El llibre explora la relació entre el cinema europeu, la filosofia i la religió, després de la mort de Déu (Nietzsche) i més enllà de la delimitació convencional de la religió. El volum recull les aportacions d’importants investigadors del cinema i la filosofia amb l’objectiu de reflexionar sobre la *religió sense religió* (Derrida), expressada a través d’obres cinematogràfiques com *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962), *Caché (Escondido)* (*Caché*, Michael Haneke, 2005), *Habemus Papam* (Nanni Moretti, 2011), *La vida de Jesús (La vie de Jesus)*, Bruno Dumont, 1997), *El azar (Cita a ciegas) (Przypadek (Blind Chance)*, Krzysztof Kieślowski, 1987) o la trilogia de Yusuf² de Semih Kaplanoğlu.

El resultat d’aquesta empresa interdisciplinària és original, i forma part d’una tendència cinematogràfica i filosòfica que tendeix al seu desenvolupament en un futur pròxim. Aquesta tendència *post-secular* desafia l’antiga visió secularista que proclamava la inevitable decadència de la religió i de la creença en Déu en la modernitat. Els diferents capítols del llibre contribueixen així al recent gir filosòfic en els estudis de cinema, fent ús de les reflexions teòriques post-seculars de Derrida, Taylor o Nancy (vegeu, per exemple, les contribucions de Richard Sinnerbrink, Catherine Wheatley, Pablo Coates, Camil Ungureanu i John Caruana).

Però, què és exactament el post-secularisme? I, té aquest

concepte filosòfic i socio-teòric alguna utilitat en els estudis fílmics? Els acadèmics inclosos en aquest volum entenen i es relacionen amb el post-secularisme de manera diferent. Divergències a banda, l’argument és que la tendència post-secular pertany al propi desenvolupament de la modernitat; sorgeix com una reacció d’insatisfacció amb l’influent tradició de l’ateisme militant i el secularisme racionalista construït sobre l’oposició maniquea entre la raó i la fe, l’emancipació i la religió. El credo laïcista ha resultat poc plausible: per bé o per mal, l’espiritualitat, la religió i els fenòmens relacionats –de les experiències de transcendència i fe a la violència fonamentalista– mantenen la seva rellevància. En contrast amb el secularisme, el post-secularisme observa la relació entre la religió i la modernitat com una relació de tensió i, a la vegada, com un joc productiu d’interacció i transformació, des d’aquesta perspectiva, les experiències de transcendència, conversió, fe, transfiguració i sacrifici no són vistes com un monopoli de l’Església o d’altres institucions religioses, sinó que poden ser de vital importància per a creients heterodoxes i fins i tot per a ateus.²

El volum il·lustra, en el context més ampli de la crisi del paradigma secularista, l’opinió segons la qual existeix una creixent cinematografia post-secular que pren la pràctica i tradició religioses com una font de valors i experiències, fins i tot de manera independent de la creença en Déu. Diversos capítols d’aquest llibre sostenen la idea de que hi ha una onada de directors europeus destacats que, des de la seva posició d’ateus declarats (Dumont, Haneke, Moretti) o creients no convencionals (Sokurov, Kaplanoğlu), fan pel·lícules innovadores que tracten l’experiència religiosa sense celebrar cap discurs religiós oficial

1. Formada per Huevo (Yumurta – Avgo, Semih Kaplanoğlu, 2007), Leche (Süt, Semih Kaplanoğlu, 2008) i Miel (Bal, Semih Kaplanoğlu, 2010).

2. Per a reflexions útils sobre el concepte de post-secularisme, es poden veure també: UNGUREANU, Camil y THOMASSEN, Lasse (2015). «The

Post-Secular Debate: Introductory Remarks», en *The European Legacy*, 20(2); UNGUREANU, Camil (2014). *Uses and Abuses of Postsecularism*, en REQUEJO, Ferran y UNGUREANU, Camil. *Democracy, Law and Religious Pluralism in the New Europe. Secularism and Postsecularism*. Routledge.

o dogma. Les disparitats entre aquests directors, no obstant, expressen mitjançant una via cinematogràfica la convicció segons la qual allò religiós pot ser una poderosa font de valors i d'experiències (de fe, perdó, responsabilitat, culpa, solidaritat, entrega, sacrifici, transcendència, visió mística i conversió) que un secularisme centrat exclusivament en una raó immanent és incapaç d'explicar.

Tres preguntes podrien plantejar-se respecte d'aquest volum. En primer lloc, mentre que la definició de post-secularisme és suggeridora, segueix sent controvertida mentre podem detectar una tendència post-secular *novella* en el cinema europeu. L'elecció dels casos sembla eclèctica en determinats punts; el volum inclou pel·lícules de diferents èpoques històriques, i no elucida com influeix el nexa cinema-religió en cada període. En segon lloc, les contribucions no sempre són coherents en termes metodològics; no tots els capítols abasten un equilibri entre l'anàlisi filmica i filosòfica; i algunes anàlisi atorguen rellevància al context històric, mentre que d'altres el deixen completament de banda. En tercer lloc, mentre que el volum fa un esforç lloable per a no centrar-se tan sols en els sospitosos habituals (von Trier, Pasolini), la categoria de cinema "europeu" necessita més qüestionament i problematització en l'era del cinema global.

En suma, és probable que el fenomen de la religió després de la mort de Déu i el declivi dels dogmes de la laïcitat antiquada segueixi sent central en les societats contemporànies. La *crisi de la religió* és en si mateixa una forma de vida espiritual-religiosa. Una mostra de la complexa interacció subterrània entre les experiències religioses heterodoxes, laiques i atees ha emergit d'aquest mode, aconseguint que el fenomen sigui encara més fascinant d'estudiar. Això és el que *Religion in Contemporary European Cinema* fa tan ben fet, centrant-se en la mort de Déu no com e símptoma de la decadència de la religió, sinó com una transformació de la relació amb el sagrat i el diví. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SMITH, Damon (2010). «Bruno Dumont, 'Hadewijch'». *Filmmaker* (Dec. 22, 2010). Recuperada de: www.filmmakermagazine.com/news/2010/12/bruno-dumont-hadewijch/