

CINEMA COMPARAT/IVE CINEMA



VOLUMEN III · Nº7 · 2015

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

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

Editora asistente (Assistant Editor): Chantal Poch

Comité científico (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), Àngel 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).

Comité de redacción (Editorial Team): Francisco Javier Benavente (Universitat Pompeu Fabra), Alejandro Montiel (Universitat de València), Raffaele Pinto (Universitat de Barcelona), Ivan Pintor (Universitat Pompeu Fabra), Glòria Salvadó (Universitat Pompeu Fabra).

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

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

Diseño y maquetación (Original design and layout): Pau Masaló (diseño original), Chantal Poch (maquetación web), Sara Torrent (maquetación PDF).

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

Edición (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 Comunicació – 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, «Los cineastas piensan la televisión», 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)

Presentación

Cinema Comparat/ive Cinema es una publicación semestral fundada en Barcelona en 2012. Editada por el Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) de la Universitat Pompeu Fabra (UPF), abarca como objeto de estudio el cine comparado y la recepción y la interpretación cinematográfica en los diferentes contextos sociales y políticos. Los artículos de cada número investigan las relaciones conceptuales y formales entre las películas, los procesos materiales y las prácticas de producción y de exhibición, o la historia de las ideas y de la crítica cinematográfica.

Cinema Comparat/ive Cinema se propone cubrir un área original de investigación, desarrollando y estableciendo una serie de metodologías de estudio comparativo del cine. Con este fin, también explora la relación entre el cine y las tradiciones de la literatura comparada, o con otras artes contemporáneas como la pintura, la fotografía, la música o la danza y los medios de comunicación audiovisual.

Cinema Comparat/ive Cinema se edita en tres versiones: catalán, español e inglés. La revista es semestral y los números se publican en verano y en invierno. La publicación emplea controles internos y evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*). La revista también aceptará ensayos audiovisuales sobre el tema de cada número, que podrán incluirse como componentes de los artículos o como piezas separadas.

La revista también aceptará ensayos audiovisuales sobre el tema de cada número, que podrán incluirse como componentes de los artículos o como piezas separadas.

Por último, y de forma complementaria a cada número, en la web de la revista se publican con regularidad materiales documentales y textos que facilitan y enriquecen el estudio de los temas abordados en cada volumen, estableciendo vínculos entre los proyectos de investigación y los temas monográficos a lo largo de su proceso.

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.

Sumario

EDITORIAL

<i>Los cineastas piensan la televisión</i> por Manuel Garin y Gonzalo de Lucas	7
--	---

DOCUMENTOS

<i>Cine y Televisión</i> por Roberto Rossellini	9
<i>Tres preguntas sobre Six fois Deux</i> por Gilles Deleuze	12
<i>Nacimiento (de la imagen) de una Nación</i> por Jean-Luc Godard.....	17
<i>La autonomía del espectador</i> por Alexander Kluge.....	18
<i>El cine en la televisión</i> por Marguerite Duras y Serge Daney.....	20
<i>El cine crítico sólo era posible en (o por lo menos con) la televisión</i> por Rainer Werner Fassbinder.....	23
<i>Medvedkine y la invención de la televisión</i> por Chris Marker	25
<i>Tele, ¿dónde estás?</i> por Jean-Louis Comolli.....	27

FILMS EN DISCUSIÓN. ENTREVISTAS

<i>Entre el cine y la televisión. Una entrevista con Lodge Kerrigan</i> por Gerard Casau i Manuel Garin	29
---	----

ARTÍCULOS

<i>Diez cineastas fundadores de la serialidad televisiva</i> por Jordi Balló y Xavier Pérez.....	37
<i>Fuentes de la juventud. Recuerdos de un futuro pasado de la ficción televisiva</i> por Fran Benavente y Glòria Salvadó.....	43
<i>Las series para televisión de Sonimage: las prácticas audiovisuales como cuestionamiento teórico</i> por Carolina Sourdis	53
<i>Las prácticas televisuales de Iván Zulueta</i> por Miguel Fernández Labayen.....	58

RESEÑAS

JACOBS, Jason y PEACOCK, Steven (eds.), <i>Television Aesthetics and Style</i> por Raquel Crisóstomo.....	69
WITT, Michael. <i>Jean-Luc Godard. Cinema Historian</i> por Carolina Sourdis.....	71
BRADATAN, Costica y UNGUREANU, Camil (eds.), <i>Religion in Contemporary European Cinema: The Postsecular Constellation</i> por Alexandra Popartan	73

Los cineastas piensan la televisión

How filmmakers think TV

Manuel Garin y Gonzalo de Lucas

Desde los años cincuenta, la intervención de muchos cineastas en la televisión tuvo un carácter estético y político: un ensanchamiento de ambos medios, de sus posibilidades creativas y pedagógicas, de laboratorio de la ficción y aproximación entre diferentes géneros y disciplinas artísticas y de pensamiento: la Historia, el arte y la filosofía (Rossellini, Godard, Marker, Kluge, Watkins, Warhol), la novela y el teatro (Bergman o Fassbinder).

Es una historia poco conocida o poco vista, en parte por la escasa difusión que muchas de estas películas, programas y series han tenido tras su emisión (en ocasiones por pereza o desinterés de las cadenas de televisión; otras por la falta de hábito para proyectar en salas de cine obras de duración tan extensa), pero de gran importancia por sus cualidades tan específicas –determinadas por la forma de producción– y por la transmisión y circulación polémica de formas e ideas sobre las imágenes y los sonidos, que discuten y replantean las fronteras y límites que suelen fijarse en el medio televisivo y el del cine. Sin embargo, incluso cuando se aborda monográficamente la obra de muchos de estos cineastas, su producción televisiva ocupa un espacio marginal o se ve como una especie de retiro del cine o incluso un rebajamiento, pese a que algunos de ellos hayan sostenido su trabajo en la televisión a lo largo de una gran parte de su obra (pensemos en toda la producción televisiva de Bergman, de Fassbinder o del propio Rossellini). Pero el hecho es que no es exagerado señalar que *Six fois deux*, *Ati degli Apostoli*, *La maison de bois* o *L'héritage de la chouette* están entre lo mejor de Godard/Méville, Rossellini, Pialat o Marker.

De esta forma, muchos cineastas han entendido la televisión como un espacio público de intervención crítica, con el que podían alcanzar una mayor difusión; como un lugar de reflexión sobre los procesos de conocimiento y educación que pueden generar las imágenes; o como un espacio de representación que propicia otras metodologías de trabajo con los actores (de Renoir a Watkins). A la vez, la televisión también ha sustentado la obra de muchos documentalistas –quizás el caso más representativo sea el de Wiseman, con su

producción anual regular para la PBS–, y ha sido originaria de formas ensayísticas (Pasolini, Welles o Godard), por no hablar de las posibilidades que la serialidad ha generado en cineastas como Lynch o Von Trier.

En 1977, Rossellini señaló: «La llegada de la televisión provocó una serie de absurdas batallas entre la pequeña y la gran pantalla». Aunque han pasado casi cuarenta años el absurdo persiste. En este número de *Comparative Cinema* queremos compartir nuestra curiosidad y entusiasmo por los proyectos televisivos de un conjunto de cineastas que, desde décadas atrás, trabajaron con naturalidad en ambos medios, de Renoir a Kluge, de Godard a Iván Zulueta: promesas de un futuro pasado que, según recuerdan Fran Benavente y Glòria Salvadó, han formado siempre parte de la aventura televisiva. Volver a los materiales de trabajo de Orson Welles en los años cincuenta (la palabra, lo radiofónico) para entender mejor lo que hace Louis C. K. hoy. Entrevistar a un cineasta como Lodge Kerrigan para que explique, con toda naturalidad, que dirigir episodios de series actualmente le recuerda al sistema de encargos del Hollywood clásico. Plantear puntos de contacto entre pasado y presente que potencien el contagio entre pantallas, comparativamente.

Si, como decía Fassbinder, no es lo mismo explicar una historia en tres horas que en quince, la relación entre cine y televisión redimensiona aspectos clave del lenguaje audiovisual como la estructura narrativa y el *tempo*, la repetición y la diferencia, el tipo de espectador o el tamaño de las pantallas. La voluntad de este número es ahondar en esas variables formales e ideológicas que, a través de la comparación, nos revelan mucho más sobre lo cinematográfico y lo televisivo que ningún discurso esencialista. ¿Qué supone recuperar un gesto o un rostro episódicamente? ¿Existe algo así como una responsabilidad del cine y una responsabilidad de la televisión? ¿Cuánto de moda hay en las vindicaciones autorales de los *showrunners*? Imposible dar una sola respuesta, pero quizá estas páginas ayuden a formular, como pedía Rossellini, más preguntas. •

Cine y Televisión

Roberto Rossellini

La televisión constituye en la actualidad el más potente y sugestivo de estos dos medios de comunicación, porque dispone de una audiencia mucho mayor. La televisión debería ser, por consiguiente, el medio más adecuado para promover una educación integral, es decir –según las palabras de Antonio Gramsci–, «una nueva Weltanschauung proletaria», un nuevo concepto de vida para el pueblo. Gramsci afirma:

«Hay que llegar a la creación de una nueva cultura integral, que tenga los caracteres masivos de la Reforma protestante y el Siglo de las Luces francés, los caracteres del clasicismo griego y el Renacimiento italiano, una cultura que, como decía Carducci, sea la síntesis de Maximilien Robespierre e Immanuel Kant, sea la síntesis de la política y la filosofía en una unidad dialéctica intrínseca a un grupo social, no ya francés o alemán, sino europeo y mundial.»

No hace falta añadir que, en la hora presente, ninguna de estas preocupaciones se manifiesta en quienes controlan y dirigen las televisiones en todos los países del mundo. El problema de estudiar una nueva forma de educación no parece tampoco interesarles mucho; la idea de alcanzar la «cultura integral» no se les ha ocurrido todavía. Para ellos, la televisión no es más que un medio de obtener «diversión» y popularidad; lo emplean como vector de propaganda para vender ciertas mercancías, y para ganar adeptos a esta o aquella ideología, a este o aquel bando político, para dar mayor peso a este o aquel grupo de presión. Salta a la vista la rapidez con que la televisión se ha cimentado y desarrollado, antes de degradarse no menos rápidamente, hasta reducirse al vehículo publicitario de un producto o una opinión; salta a la vista la rapidez con que se ha alejado de toda verdad concreta, de toda inteligencia, de todo saber y de todo conocimiento auténtico. Pero el advenimiento de la televisión ha provocado también otros males: ha hecho triunfar, acelerarse e institucionalizar el proceso de corrupción del cine, en el preciso momento en que comenzaban a nacer, en el ámbito cinematográfico, otras preocupaciones más serias que la de la simple diversión, el *entertainment*.

La entrada en escena de la televisión desencadenó una guerra absurda entre la pequeña pantalla y el cine; una infinidad de partidarios de uno y otro medio se lanzó de pronto a enunciar teorías disparatadas sobre el lenguaje, la estética, la incidencia social o «cultural» del cine o de la televisión.

Nadie, o casi nadie, se tomó la molestia de adoptar la perspectiva justa: a saber, que la aparición de esta nueva técnica podía significar un extraordinario vehículo de difusión de sus productos (films, etc.) a un público cada vez más vasto.

La guerra entre la televisión y el cine tuvo consecuencias nefastas para los dos medios.

El cine, al principio, intentó vencer a la televisión agigantando la pantalla de las salas de exhibición, generalizando el uso del color, aumentando desmesuradamente los costes de producción (con lo cual solo ha conseguido hacer más y más difícil la incorporación de nuevos talentos creadores a unas estructuras que se anquilosaban progresivamente).

La televisión, por su parte, sacó buena tajada en los primeros tiempos de la atracción que despierta toda novedad; se benefició también de las nuevas condiciones de vida que surgieron coincidiendo con su aparición: los problemas del tráfico, la descentralización urbana, etc.

Apenas implantada, y con el objeto de acelerar su difusión, se esmeró en hacer cada vez más «populares» sus programas: los juegos, las canciones, las revistas, la comicidad más banal, fueron los vectores de su impetuosa penetración.

Para contrarrestar el éxito de la televisión, el cine intentó retener al público, que desertaba de las salas de proyección, por todos los medios a su alcance. Produjo entonces films cada vez más sensacionalistas y vulgares, a la vez que disfrazó sus intenciones mercantiles con una publicidad hecha de palabras pomposas: «belleza», «intelectualidad», «compromiso», «sed de libertad», etc. Pero lo único cierto es que se fue envileciendo progresivamente con el escándalo y la obscenidad.

La crisis del cine

El cine atraviesa actualmente una grave crisis.

La televisión ha echado hondas raíces en nuestra vida cotidiana. Pese a desempeñar en todas partes un papel muy semejante, su organización varía de un país a otro. En ciertos países predomina la llamada televisión comercial: Estados Unidos constituye el mejor ejemplo. La televisión norteamericana vende prácticamente todas sus horas de emisión a la publicidad. Y como consecuencia, sus programas están pensados para atraer al mayor número posible de telespectadores, pues el aumento del índice de audiencia determina un aumento proporcional de los ingresos publicitarios: así, por cada ocho o nueve minutos de programa, desfilan por la pequeña pantalla uno o dos minutos de anuncios.

En otros países, como Francia o Italia, la televisión es un monopolio estatal. En dichos países, la organización televisiva se financia gracias a un canon que los propietarios de televisores están obligados a pagar (un canon similar, por lo demás, grava también a los propietarios de aparatos de radio). Las cadenas de la Radio-Television francesa o la Rai-TV italiana se embolsan así anualmente muchos miles de millones (de francos antiguos o de liras) como compensación por los servicios que proporcionarían a los telespectadores a lo largo del año sucesivo, y cuya naturaleza se deja al libre criterio de estos organismos. En definitiva, el cine tiene que conquistar cada vez, película por película, a los espectadores que pagan su producción, mientras que la televisión estatal monopolista emite programas a unos espectadores ya asegurados previamente, que pagaron por adelantado: disfruta pues de un privilegio incomparable.

En Italia, el cine y la televisión tienen un presupuesto anual casi equivalente: trescientos mil millones de liras cada uno de los dos medios (más de mil quinientos millones de francos nuevos). No hace falta mucha imaginación para comprender las ventajas que reportaría, tanto a las dos industrias como al público, acumular ambos presupuestos y complementarse mutuamente en vez de competir. Volveremos sobre el tema.

Cualquiera que tenga una idea del cine, por pequeña que sea, sabe que la aventura de producir un film sólo es posible cuando el presupuesto mínimo está cubierto (bajo cualquiera de estas fórmulas: preventa, coproducción, adelanto sobre taquilla, etc.). Pero hasta tales precauciones tampoco resultan suficientes para reducir o eliminar los riesgos. El cine busca entonces refugio en la repetición de fórmulas que conocieron ya éxito comercial; explota las modas. ¿Y cuánto tiempo son válidas esas fórmulas? Sabemos por experiencia que, tanto en el cine como en cualquier otro campo, la moda dura «el tiempo de un suspiro».

El cine se ve condenado así al suplicio de Sísifo: es esclavo de un sistema que le obliga a empezar siempre desde cero, a asumir una y otra vez el riesgo que supone adivinar lo que tendrá éxito, a buscar lo que puede gustarle al público en el momento oportuno, y todo eso con márgenes de tiempo increíblemente breves.

En sus primeros tiempos, sin embargo, el cine regula una dirección muy distinta: su gran momento coincidió con la época en que los norteamericanos convirtieron el viejo refrán inglés *the goods follow the flag* (los productos siguen a la bandera) en *the goods follow the films* (los productos siguen a los films).

Efectivamente, los films significaban en aquella época un vector insuperable, un medio soberano de publicidad «institucional» para una cantidad enorme de nuevos productos: del automóvil a la nevera, del aspirador a la tostadora, del ventilador al teléfono y la maquinilla eléctrica de afeitar. En una palabra, los mil y un productos que era preciso imponer a la sociedad (que aún no era sociedad de consumo, pero estaba justamente a punto de serlo). Y el cine contribuyó en buena medida a la difusión de nuevos modelos de vida, al crear otras necesidades y otras apetencias. A la vez que medio de diversión, el film ha sido el caballo de Troya de la sociedad de consumo. Mientras fueron estas las condiciones operativas del cine, la financiación no planteaba mayores problemas, porque el capital disfrutaba de unas ventajas independientes del éxito económico del film. La producción era abundante, y su misma abundancia permitía, aunque con lentitud, ensanchar las fronteras del arte cinematográfico, intentar –aunque muy de vez en cuando– experiencias nuevas.

Las condiciones han cambiado hoy radicalmente. La publicidad institucional ha caído en desuso, en cuanto ya no tiene razón de ser, al haberse ya alcanzado buena parte de sus objetivos fundamentales. Desde ese punto de vista, la función del cine y de la televisión es ahora otra: no sirven ya para promover un determinado prototipo de sociedad, como los films de otro tiempo, sino que juegan el papel de «opio del pueblo» y hacen todo lo posible –no sé si por una forma de tropismo o por una iniciativa consciente– para mantener a las masas en un estado de infantilismo, movido por una suficiencia caprichosa que les da la ilusión de la libertad. Este infantilismo conviene, sin duda, a los dirigentes de nuestra sociedad: facilita la propaganda que orienta a las masas hacia la alternativa que el poder o los grupos de presión desean.

Un servicio de interés general

Una televisión estatal sólo se justifica si actúa realmente, según prescribe la ley, como un «servicio indispensable con carácter de interés general» y «participa en el desarrollo social y cultural del país».

Para conseguir una promoción cultural al servicio del pueblo, las diversas televisiones (al menos las estatales), los órganos de control parlamentario y los sindicatos deberían poner en práctica nuevos procedimientos a fin de que los programas televisivos contribuyeran a la democratización del país. ¿Que fines habrían de proponerse y con que método? En lo relativo a los fines, recordemos lo que, cada una a su manera, han expresado las grandes corrientes modernas del pensamiento, del cristianismo al islam, de Sócrates a Karl Marx: el único fin posible es el de hacer madurar la sociedad humana. Todas estas corrientes de pensamiento comparten una base común: la fe

en el hombre. El propio Mahoma ha dicho que la variedad y la multiplicidad de la inteligencia humana son la prueba de la existencia y de la generosidad de Dios. La ciencia le da hoy la razón, al demostrar la multiplicidad de la inteligencia. Es una riqueza de la que debemos sacar partido.

En lo relativo a los métodos, la televisión podría desarrollar una promoción cultural al alcance de todos. Por servirse de imágenes, lograría en gran medida vencer las dificultades de la enseñanza si es cierto lo que afirma Comenio: «La dificultad de aprender proviene del hecho de que las cosas no se enseñan a los alumnos por visión directa, sino mediante descripciones tediosísimas, a través de las cuales difícilmente se imprime la imagen de las cosas en el intelecto; tan débilmente penetran en la memoria que se desvanecen con facilidad o se comprenden de forma distinta a la adecuada».

La televisión podría proporcionar una «visión directa» de las cosas, de los hombres y de la historia a millones y millones de individuos. La historia nos enseña que los cambios sociales –inevitables, por cuanto estamos destinados a evolucionar hacia un mundo mejor– suceden a los nuevos sistemas de pensamiento. Pero los sistemas de pensamiento únicamente evolucionan cuando los hombres están en condiciones de *recapitular* lo que saben. Para ello, es indispensable informar a todos, poner el saber al alcance de todo el mundo; y es indispensable también que este saber sea puesto continuamente al día. En una palabra, hay que democratizar el conocimiento. ¿Cabe lograr que el hombre renazca en su integridad, como ha ocurrido ya dos o tres veces a lo largo de la historia? Si, con tal que todos los hombres, o una mayoría al menos, sean capaces de recapitular el mayor número posible de datos. Con este fin, es necesario que se desarrolle una información cultural dirigida a todos, susceptible de difundir todos los conocimientos y todas las ideas. Entonces, y sólo entonces, todos los hombres serán capaces de elaborar síntesis y orientar su mente de tal manera que hagan posibles nuevos desarrollos a su vez. Llegaríamos así a una participación armoniosa de todos los individuos en los asuntos sociales.

Esto sería lo ideal, naturalmente. La práctica, por desgracia, es muy diferente. La televisión ignora estos principios y el cine aún más todavía. Efectivamente, las iniciativas del cine en materia educativa son nulas. La televisión, por el contrario, se ha impuesto algunos objetivos; pero todos sus esfuerzos docentes están calcados sobre el modelo de la escuela, incluyendo las escuelas profesionales. Existe, sin embargo, en la televisión italiana una excepción notable, la serie de telefilms titulada *Sapere* («Saber»). Exceptuando dicha serie, la televisión, a imagen de la escuela, no parece tener otro objetivo que el de ayudar a los alumnos a «hacer carrera» dentro de los márgenes

del sistema actual. Gramsci afirmaba que la escuela tradicional es una oligarquía, ya que sus enseñanzas van dirigidas a una generación de hombres cuyo destino es el de regir el país. Añadiré, por mi parte, que estos futuros «dirigentes» son, en realidad, dóciles y sumisos, porque sus horizontes son muy limitados. La televisión, por el bien común, debería estimular aquellas formas de información y de cultura que la escuela no imparte y que servirían al desarrollo –gracias a la conciencia y no a la propaganda– de un sentido crítico riguroso, indispensable al progreso y a la evolución de las estructuras sociales vigentes. Dicha evolución serviría a los intereses de todos, tanto de los privilegiados como de las masas desheredadas.

Independientemente de la necesidad de modificar sus objetivos, el factor fundamental para que la televisión y el cine sobrevivan es el de la creatividad. Si se llegara a establecer una colaboración entre las dos estructuras, las posibilidades de fomentar el espíritu de inventiva aumentarían sin duda, con la repercusión consiguiente en beneficio de las ideas. Hemos visto que en Italia (como ocurre más o menos en los demás países) el presupuesto de la televisión y el del cine son equivalentes, unos trescientos mil millones de liras, a pesar de que los telespectadores sean mucho más numerosos que los clientes habituales de las salas cinematográficas.

Si la televisión participase en la producción cinematográfica, compartiría los ingresos de los films, aliviando así su dependencia de la publicidad. Los trabajadores de los dos medios gozarían igualmente de una mayor garantía de empleo. Un mercado más amplio y más saneado permitiría emprender las operaciones de promoción cultural a que antes nos hemos referido y que contribuirían a formar las mentes: tendría así una «cultura integral» mayores probabilidades de convertirse en realidad. Estos métodos de promoción, una vez perfeccionados, estimularían también la implantación de nuevos medios audiovisuales (videocassettes, etc.), de los que tanto se ha hablado y en los que se ha invertido tanto dinero, en vano, hasta el momento.

Este texto está recoge parte de la intervención de Rossellini en el coloquio «L'engagement social et économique du cinéma» que organizó en el Festival de Cannes el 13 y 14 de mayo de 1977. Fue publicado en: ROSSELLINI, Roberto (1977). Un esprit libre ne doit rien apprendre en classe Libraire Arthème Fayard. Paris. Traducción al castellano de José Luis Guarner en: ROSSELLINI, Roberto (1979). Un espíritu libre no debe aprender como esclavo. Escritos sobre cine y educación. Gustavo Gil. Barcelona.

Tres preguntas sobre *Six fois Deux*

Gilles Deleuze

Los *Cahiers du Cinéma* le solicitan una entrevista porque usted es un “filósofo”, y deseáramos un texto de esa clase, pero ante todo porque usted admira el trabajo de Godard. ¿Cuál es su opinión acerca de sus recientes emisiones televisivas?

Como a tantos otros, me han emocionado, y la emoción perdura. Puedo decir cómo me imagino a Godard. Es un hombre que trabaja mucho, y por tanto está necesariamente en una absoluta soledad. Pero no se trata de una soledad cualquiera, es una soledad extraordinariamente poblada. No poblada por sueños, por fantasmas o proyectos, sino por actos, cosas e incluso personas. Una soledad múltiple, creadora. Desde el fondo de esta soledad, Godard puede ser él sólo una fuerza, pero también trabajar con otros en equipo. Puede tratar de igual a igual a cualquiera, poderes oficiales u organizaciones, pero también empleadas de hogar, obreros o locos. En las emisiones televisivas, las preguntas planteadas por Godard están siempre a la altura del interlocutor. Nos inquietan a nosotros, que las escuchamos, pero no a aquellos a quienes se plantean. Habla con los delirantes de un modo muy diferente a como lo haría un psiquiatra u otro loco, o alguien que se hiciese el loco. Cuando habla con los obreros no lo hace como un patrón, ni como otro obrero, ni como un intelectual, ni como un director de escena que hablase con sus actores. Y no es porque tenga habilidad para adaptarse a todos los tonos, es porque su soledad le confiere una gran capacidad, una población muy numerosa. En cierto modo, se trata en todos los casos de tartamudeos. No es que tartamudee al hablar, es que hace tartamudear al lenguaje mismo. Generalmente, sólo se es extranjero cuando se habla otra lengua. En este caso se trata, al contrario, de ser extranjero en la lengua propia. Proust decía que los buenos libros están escritos en una especie de lengua extranjera. Lo mismo se aplica a las emisiones de Godard; incluso ha perfeccionado su acento suizo con este fin. Este tartamudeo creador, esta soledad es lo que constituye la fuerza de Godard.

Y es que, como ustedes saben mejor que yo, él ha estado siempre solo. Godard nunca ha tenido éxito en el cine, al contrario de lo que nos quieren hacer creer quienes dicen: «Ha cambiado, ha dejado de funcionar a partir de tal momento». Son los mismos que ya le odiaban al principio. Godard se ha adelantado a todo

el mundo y a todos ha marcado, pero no por la vía del éxito sino más bien siguiendo su propia línea, una línea de fuga activa, una línea quebrada en todo momento, en zigzag, una línea subterránea. Ciertamente, a efectos del cine, se le había conseguido confinar más o menos en su soledad. Se le había localizado. Entonces, se aprovecha de las vacaciones y de una vaga apelación a la creatividad para tomar la televisión con seis emisiones de dos partes. Es quizá el único caso de alguien que no se ha dejado ganar por la televisión. Lo común es que uno pierda la partida de antemano. Se le habría perdonado su cine, pero no ésta serie que introduce tantos cambios en lo más íntimo de la televisión (interrogar a la gente, hacerles hablar, mostrar imágenes de otros lugares, etc.). Incluso si ya no se trata de eso, incluso si ya está sofocado. Era inevitable que muchos grupos y asociaciones se indignasen: el comunicado de la Asociación de periodistas-reporteros y fotógrafos es ejemplar. Godard ha conseguido reavivar los odios. Pero ha mostrado también que era posible otra manera de “poblar” la televisión.

Pero no ha contestado a nuestra pregunta. Si tuviera usted que organizar un “curso” sobre estos programas... ¿Cuáles son las ideas que ha percibido, que ha sentido? ¿Cómo explicaría usted su entusiasmo? Dejemos para después los otros temas, aunque sean más importantes.

De acuerdo, pero las ideas, el tener una idea no tiene nada que ver con la ideología, es una práctica. Hay una hermosa fórmula de Godard: no una imagen justa, sino justamente una imagen. También los filósofos deberían decir y hacer lo mismo: no ideas justas, sino justamente ideas. Porque las ideas justas son siempre ideas que se ajustan a las significaciones dominantes o a las consignas establecidas, son ideas que sirven para verificar tal o cual cosa, incluso aunque se trate de algo futuro, incluso aunque se trate del porvenir de la revolución. Mientras que “justamente ideas” implica un devenir presente, un tartamudeo de las ideas que no puede expresarse sino a modo de preguntas que cierran el paso a toda respuesta. O bien mostrar algo simple, pero que quiebra todas las demostraciones.

En este sentido, hay en los programas de Godard dos ideas que constantemente se encabalgan una sobre la otra, que se mezclan o se separan segmento a segmento. Esta es una de las

razones por las que cada programa está dividido en dos partes: como en la escuela primaria, los dos polos, la lección de cosas y la lección de lenguaje. La primera idea concierne al trabajo. Tengo la impresión de que Godard cuestiona constantemente un esquema vagamente marxista muy difundido: la idea de que hay algo abstracto, algo así como una “fuerza de trabajo” que puede venderse y comprarse en unas condiciones que definen una injusticia social fundamental o en otras que supondrían una mayor justicia social. Godard plantea preguntas muy concretas y muestra imágenes que giran alrededor de ese esquema. ¿Qué es exactamente lo que se compra y lo que se vende? ¿Qué es lo que unos están dispuestos a comprar y otros a vender, y que no forzosamente es lo mismo para ambos? Un joven soldador está dispuesto a vender su trabajo de soldador, pero no su potencia sexual para convertirse en amante de una mujer mayor. Una asistente consiente en vender sus horas de limpieza, pero, ¿por qué no quiere vender el momento en el que canta un fragmento de “La Internacional”? ¿Porque no sabe cantar? ¿Y qué sucedería si se le paga precisamente para hablar de aquello que no sabe cantar? Y, al contrario, un obrero especializado en relojería desea que se le pague por su capacidad como relojero, pero no quiere cobrar por su trabajo de cineasta aficionado, lo que llama su “hobby”; sin embargo, las imágenes nos enseñan que, en ambos casos, los gestos son muy similares, hasta el punto de que pueden confundirse los ademanes de la cadena de relojería con los del montaje. ¡En absoluto! –protesta el relojero–, hay entre ambos gestos una gran diferencia de amor, de generosidad, y no deseo cobrar por mis películas. ¿Qué decir entonces del cineasta y del fotógrafo, pues ellos sí cobran? Es más, ¿por qué estaría dispuesto a pagar un fotógrafo? En algunos casos, está dispuesto a pagar a un modelo. En otros, es el modelo quien le paga. Cuando fotografía escenas de torturas, o una ejecución, no le pagan ni la víctima ni el verdugo. Cuando fotografía a niños enfermos, heridos o hambrientos, ¿por qué no tiene que pagarles? De un modo análogo, Guattari propuso en un congreso psicoanalítico que los psicoanalizados tendrían que cobrar igual que lo hacen los psicoanalistas, ya que no puede decirse en rigor que el psicoanálisis suministre un “servicio”, sino que más bien se da una suerte de división del trabajo, una evolución de dos tipos de trabajo no paralelos: el trabajo de escucha y de filtrado que realiza el psicoanalista, y el trabajo del inconsciente del psicoanalizado. No parece que la propuesta de Guattari haya tenido mucho eco. Godard dice lo mismo: ¿por qué no han de cobrar aquellos que miran la televisión, en lugar de pagar? ¿No es cierto que ellos realizan un gran trabajo y que cumplen un auténtico servicio público? La división social del trabajo implica que, en una fábrica, se pague tanto a los obreros del taller como a los empleados de las oficinas y a los de los laboratorios de investigación. De no ser así, imaginemos que los obreros tuvieran que pagar a los diseñadores que preparan los productos que ellos fabrican. Me

parece que todas estas preguntas, y muchas otras, todas estas imágenes y otras similares tienden a pulverizar la noción de “fuerza de trabajo”. Para empezar, la noción misma de “fuerza de trabajo” aísla arbitrariamente un sector y separa al trabajo de sus relaciones con el amor, con la creación e incluso con la producción. Hace del trabajo un modo de conservación, lo contrario de una creación, ya que se trata de reproducir los bienes que se han consumido así como su propia fuerza, en un circuito de intercambio cerrado. Desde esta perspectiva, que el intercambio sea justo o injusto es lo de menos, porque se produce siempre una violencia selectiva mediante el pago, se da siempre una mistificación de principio cuando hablamos de “fuerza de trabajo”. Solamente si liberamos el trabajo de esa pseudofuerza sería posible que todo tipo de flujos de producción diferentes y asimétricos entrasen en contacto con los flujos de dinero, independientemente de toda mediación de una fuerza abstracta. Estoy aún más confuso que el propio Godard en este asunto. Tanto mejor, pues lo importante son las preguntas que Godard plantea y las imágenes que muestra, así como el sentimiento que despiertan en el espectador de que la fuerza de trabajo no es algo inocente, de que no cae por su propio peso, especialmente desde el punto de vista de quien desea hacer crítica social. Las reacciones del P.C. o de algunos sindicatos frente a los programas de Godard obedecen a esta cuestión tanto o más que a otros aspectos más evidentes (se ha atrevido a mancillar la sagrada noción de “fuerza de trabajo”...).

La segunda idea concierne a la información. Porque se nos presenta igualmente el lenguaje como algo esencialmente informativo, y la información como si se tratase esencialmente de un intercambio. Por tanto, se mide una vez más la información mediante unidades abstractas. Pero es poco probable que una maestra, cuando explica una lección o cuando enseña ortografía, transmita informaciones. Más bien ordena, da consignas. A los niños se les suministra la sintaxis del mismo modo que se suministra a los obreros instrumentos, para producir enunciados conformes a las significaciones dominantes. Es preciso que comprendamos en sentido literal esta fórmula de Godard: los niños son presos políticos. El lenguaje es un sistema de órdenes, no un medio de información. La Televisión dice: «Ahora, un poco de diversión» ... «A continuación, noticias». De hecho, habría que invertir el esquema de la informática. La informática supone de entrada una información teórica máxima; en el otro polo, sitúa el ruido puro, las interferencias; y, entre ambas, la redundancia, que disminuye la cantidad de información pero permite imponerse sobre el ruido. Sucede más bien lo contrario: en el punto más alto habría que suponer la redundancia como transmisión y repetición de órdenes y mandatos; por debajo estaría la información, el mínimo requerido para la correcta recepción de las órdenes; y, ¿qué habría por debajo de la información?

Algo así como el silencio, o más bien el tartamudeo, o el grito, algo que fluye bajo las redundancias y las informaciones, que hace fluir el lenguaje y que, en cualquier caso, puede llegar a oírse. Hablar, incluso cuando hablamos de nosotros mismos, implica siempre ocupar el lugar de otro en cuyo nombre se pretende hablar y a quien se priva del derecho de hablar. Séguy es una gran boca que transmite órdenes y consignas. Pero también la madre del niño que ha muerto tiene la boca abierta. Una imagen es representada por un sonido, como un obrero por su delegado sindical.

Un sonido toma el poder imponiéndose a una serie de imágenes. Así pues, ¿cómo sería posible hablar sin dar órdenes, sin pretender representar nada ni a nadie, cómo dar la palabra a quienes carecen del derecho a ella, cómo devolver a los sonidos un valor de lucha contra el poder? De eso se trata, de habitar la lengua propia como un extranjero, de trazar una especie de línea de fuga mediante el lenguaje.

Son sólo dos ideas, pero dos ideas ya son mucho, una enormidad, pues comportan muchas cosas y muchas otras ideas. Godard cuestiona dos ideas habituales, la de fuerza de trabajo y la de información. No dice en absoluto que haya que dar informaciones verdaderas o que se trate de pagar bien la fuerza de trabajo (esas serían “ideas justas”). Dice que estas nociones son muy oscuras. Escribe junto a ellas: FALSO. Desde hace mucho tiempo, Godard viene diciendo que le gustaría ser una oficina de producción más que un autor, que preferiría ser director de programas informativos de televisión en lugar de ser director de cine. Es obvio que tal cosa no significa que desee ser el productor de sus propias películas, como Verneuil, o que desee el poder de la televisión. Se trataría más bien de realizar un mosaico de trabajos, en lugar de medirlos mediante una fuerza abstracta; hacer una yuxtaposición de infra-informaciones, de bocas abiertas, en lugar de remitirlas a una información abstracta entendida como consigna.

Si son esas las dos ideas de Godard, ¿corresponden al tema desarrollado constantemente en los programas, el tema “imágenes y sonidos”? ¿Podría decirse que la lección de cosas, las imágenes, remite a los trabajos, y la lección de palabras, los sonidos, remite a las informaciones?

No. La coincidencia sólo es parcial: hay necesariamente mucho de información en las imágenes, y mucho trabajo en los sonidos. Cualesquiera conjuntos pueden (y deben) descomponerse de muchas maneras que sólo parcialmente son coincidentes. Para intentar reconstruir lo que sería, según Godard, la relación entre imagen y sonido, habría que contar una historia muy abstracta, con muchos episodios, para llegar finalmente a la conclusión de que se trataba de la historia más simple y concreta, una historia de un solo capítulo.

1. Hay imágenes. Las cosas mismas son imágenes, porque las imágenes no están en la mente o en el cerebro. Al contrario: el cerebro es una imagen entre otras. Y las imágenes no dejan de actuar y reaccionar unas sobre otras, de producir y de consumir. No hay diferencia alguna entre las imágenes, las cosas y el movimiento.

2. Pero las imágenes tienen también un interior, o al menos ciertas imágenes lo tienen, y entonces se experimentan desde dentro. Tales son los sujetos (véanse las declaraciones de Godard sobre *Deux ou trois choses que je sais d'elle* en la recopilación publicada por Belfond, p. 393 y ss.). Hay, en efecto, un intervalo entre la acción que padecen las imágenes y la reacción ejecutada. El intervalo confiere a estas imágenes el poder de almacenar otras imágenes, esto es, el poder de percibir. Pero sólo almacenan aquello que les interesa de las demás imágenes: percibir es sustraer de la imagen lo que no nos interesa, nuestra percepción siempre contiene algo de menos. Estamos de tal modo llenos de imágenes que ya no las vemos por sí mismas en el exterior.

3. Por otra parte, hay imágenes sonoras, que no parecen tener privilegio alguno. Sin embargo, al menos algunas de estas imágenes tienen un reverso que se puede llamar ideas, lenguaje, sentido, rasgos expresivos, etc. Esto hace a tales imágenes capaces de capturar o atrapar a las demás imágenes o a una serie de ellas. Una voz que adquiere poder sobre un conjunto de imágenes (la voz de Hitler). Las ideas, al actuar como consignas, se encarnan en las imágenes o en las ondas sonoras y nos dicen lo que ha de interesarnos en las demás imágenes: dictan nuestra percepción. Hay siempre un marchamo central que normaliza las imágenes y retira de ellas lo que no debemos percibir. De este modo se dibujan, gracias al intervalo precedente, dos corrientes en sentidos contrarios: una va de las imágenes exteriores a las percepciones, la otra de las ideas dominantes a las percepciones.

4. Así que estamos presos en una cadena de imágenes, cada uno en su sitio, siendo cada uno una imagen en sí mismo, pero también en una trama de ideas que actúan como consignas. Por ello, la intervención de Godard –“imágenes y sonidos”– se perfila al mismo tiempo en dos direcciones. Por una parte, se dirige a restituir su plenitud a las imágenes exteriores, conseguir que no percibamos de menos, que la percepción sea igual a la imagen, devolver a las imágenes todo lo que les pertenece; esto representa ya una forma de lucha contra tal o cual poder y contra sus marchamos. Por otra parte, intenta deshacer el lenguaje como toma del poder, hacerle tartamudear en las ondas sonoras, descomponer todo conjunto de ideas que pretendan ser “ideas justas” para extraer de ellas, justamente, ideas. Entre otras razones, estas dos pueden contar a la hora

de explicar el uso tan innovador que Godard hace del plano fijo. Sucede en cierto modo como en algunos músicos actuales: instauran un plano sonoro fijo que permite que en la música escuchemos todo. Y cuando Godard introduce en la pantalla una pizarra y escribe en ella, no lo hace como si fuera un objeto para filmar, sino que convierte a la pizarra y a la escritura en nuevos medios televisivos, como una sustancia de expresión que tuviese su propia corriente, relacionada con otras corrientes que fluyen en la pantalla.

Toda esta historia abstracta en cuatro capítulos tiene cierto aspecto de ficción científica. Pero es nuestra realidad social actual. Lo curioso es que esta historia coincide en algunos puntos con lo que decía Bergson en el primer capítulo de *Materia y memoria*. Se suele considerar a Bergson como un filósofo inofensivo y completamente caduco. No estaría mal que el cine o la televisión le devolvieran su actualidad (debería estar incluido en el programa del I.D.H.E.C., y quizás lo está).

El primer capítulo de *Materia y Memoria* desarrolla una concepción asombrosa de la fotografía y del movimiento cinematográfico en su relación con las cosas: «La fotografía, cuando la hay, está ya hecha, tomada en el propio interior de las cosas y en todos los puntos del espacio..., etc.». No quiero decir que Godard sea bergsoniano. Sería más bien a la inversa, no es que Godard suponga una reactualización de Bergson, sino que se tropieza con fragmentos bergsonianos en su camino de renovación de la televisión.

Pero, ¿por qué hay siempre “dos” en Godard? Ciertamente, se precisa que haya dos para que haya tres, pero, ¿cuál es el sentido de este 2 y de este 3?

No lo preguntan ustedes en serio. Ustedes saben antes que nadie que no es cierto. Godard no es un dialéctico. Lo importante en Godard no es el 2 ni el 3, ni cualquier otro número, lo que importa es la Y griega, la conjunción Y. Lo esencial es el uso que hace Godard de esta Y. Y lo es porque todo nuestro pensamiento se ha modelado a partir del verbo ser, ES. La filosofía está llena de discusiones sobre el juicio de atribución (el cielo es azul) y el juicio de existencia (Dios es), su posible reducción mutua o su irreductibilidad. Pero se trata en cualquier caso del verbo ser. Incluso las conjunciones se valoran por referencia al verbo ser, como se observa en el silogismo. Sólo los ingleses y norteamericanos han liberado a las conjunciones, nadie como ellos para reflexionar sobre las relaciones. Cuando convertimos el juicio de relación en un modelo autónomo, nos damos cuenta de que se cuela por todas partes, de que todo lo penetra y lo corrompe: la Y no es ni siquiera una conjunción o una relación particular, sino que entraña todas las relaciones, donde hay Y, hay relación, no únicamente porque la Y desequilibra todas las relaciones, sino porque desequilibra el ser, el verbo. La Y

–“y... y... y...”– es exactamente ese tartamudeo creativo, el uso extranjero de la lengua que se opone a su uso conformista y dominante apoyado en el verbo ser.

Es verdad que la Y griega es la diversidad, la multiplicidad, la destrucción de las identidades. La entrada de la fábrica no es la misma cuando llego a ella que cuando salgo o cuando estoy desempleado y paso por delante. La mujer del condenado no es la misma antes y después de la condena. Pero la diversidad o la multiplicidad no son en absoluto añadidos estéticos (como cuando se dice: “uno más”, o “una mujer más”) o esquemas dialécticos (como cuando se dice: “el uno produce dos, que a su vez producirá tres”), porque en todos estos casos subsiste la primacía del Uno, y por tanto del ser, que se supone que ha de multiplicarse. Cuando Godard dice que todo se divide en dos, y que en un día están incluidas la mañana y la noche, no quiere decir que se trate de uno u otro, ni que el uno se convierta en el otro o se convierta en dos. La multiplicidad no está nunca en los términos, no importa cuál sea su número, ni tampoco en el conjunto o en la totalidad. La multiplicidad reside precisamente en la Y, que es de naturaleza distinta que los elementos o los conjuntos.

Si no es elemento ni conjunto de elementos, ¿qué es esta Y? Creo que la fuerza de Godard consiste en vivir, pensar y mostrar esta Y de una manera extremadamente nueva, haciéndola funcionar activamente. La Y no es uno ni otro, está siempre entre los dos, es la frontera, porque siempre hay una frontera, una línea de fuga o de fluencia, aunque no se vea, aunque sea, como es, lo menos perceptible. Ello no obstante, las cosas pasan siempre en esta línea de fuga, en ella tienen lugar los devenires y se planean las revoluciones. «Los fuertes no son quienes ocupan uno u otro campo, lo potente es la frontera». En la lección de geografía militar que ha dado recientemente al ejército, Giscard d’Estaing constataba con melancolía que, a medida que aumentaba el equilibrio entre los grandes conjuntos, entre el Este y el Oeste mediante las alianzas planetarias, los encuentros orbitales y la policía mundial, aumentaba también la “desestabilización” entre el Norte y el Sur: Giscard citaba el caso de Angola, el Oriente próximo, la resistencia palestina, e igualmente todas las perturbaciones que producen “desestabilizaciones de la seguridad”, los secuestros aéreos, Córcega... De Norte a Sur, encontraremos siempre esas líneas que desequilibran los conjuntos, un “Y, Y, Y” que impone nuevos umbrales, nuevas direcciones de la línea quebrada, nuevos trazados de fronteras. La finalidad de Godard es “ver las fronteras”, es decir, hacer visible lo imperceptible. El condenado y su esposa. La madre y el niño. Y también las imágenes y los sonidos. Los gestos del relojero en su taller de relojería y cuando está en la mesa de montaje: están separados por una frontera imperceptible que no pertenece a un lado ni al otro, que implica a ambos en un

desarrollo no paralelo, en una fuga o en un flujo en el que ya no es posible determinar quién persigue a quién ni con qué fin. Hay toda una micropolítica de las fronteras que se opone a la macropolítica de los grandes conjuntos. Sabemos cuando menos que es ahí donde ocurren las cosas, en la frontera entre las imágenes y los sonidos, donde las imágenes se tornan demasiado plenas y los sonidos excesivamente fuertes. Es lo que ha hecho Godard en 6 por 2: pasar seis veces entre las dos cosas, dejar fluir y hacer visible esa línea activa y creadora y arrastrar a la televisión con ella.

Entrevista publicada originalmente en Cahiers du Cinéma, nº. 271, Noviembre de 1976. La traducción al castellano es de José Luis Pardo y fue publicada en: DELEUZE, Gilles (1995). Conversaciones. 1972-1990. Valencia: Pre-Textos.

Nacimiento (de la imagen) de una Nación

Jean-Luc Godard

En 1977, una sociedad que produce y realiza filmes cinematográficos así como emisiones de televisión, Sonimage, entra en contacto con representantes de la República Popular de Mozambique por intermediario de unos amigos comunes, tras una conferencia en Ginebra.

La sociedad Sonimage propone a Mozambique aprovechar la situación audiovisual de ese país para estudiar la televisión antes de que exista, antes de que inunde (incluso si solo es en veinte años) todo el cuerpo social y geográfico mozambiqueño.

Estudiar la imagen, el deseo de imágenes (el deseo de recordar, el deseo de mostrar ese recuerdo, de efectuar una marca, de salida o llegada).

Estudiar la producción de esos deseos de imagen(es) y de su distribución a través de las ondas (¡oh, sirenas!) o los cables. Estudiar la producción, por una vez, antes.

Pensar juntos la televisión porque cada uno por su lado, la pequeña sociedad occidental de cine ahogada en el flujo diario de imágenes, y el gran país nuevo y desdichado surgido de la noche colonial, los dos poseen simple y aproximadamente el mismo número de cámaras, grabadoras y monitores.

«Nacimiento (de la imagen) de una Nación» contará pues las relaciones y la historia de esas relaciones momentáneas (históricas) entre un país que no tiene aún televisión y un pequeño equipo de televisión de un país que tiene demasiada.

Este equipo estará compuesto por un productor, una locutora/fotógrafa, y un técnico, que se encontrarán en el lugar con un hombre de negocios, representante de una gran firma industrial, alojado en el mismo hotel.

Los filmes nº1 y 5 estarán consagrados más específicamente a la pareja productor/locutora, a sus reflexiones lejos de su casa (film nº1) durante el rodaje, y después a su sentimiento de regreso a Europa (film nº5).

El productor y la locutora serán interpretados por un actor y una actriz.

Los filmes nº2, 3 y 4 serán croquis, cuadernos de notas y de ruta, de pensamientos, de esbozos, de impresiones expresando en el film nº2 el punto de vista del productor, en el film nº3 el del hombre de negocios, y en el film nº4 el de la locutora fotógrafa.

El film nº2 (el productor) estará esencialmente hecho de entrevistas en vídeo ligero con aquellos que nunca han visto imágenes todavía (la mayoría de la población mozambiqueña).

El film nº3 estará formado por documentos en Súper 8 mm o 16 mm, proyectados en análisis como un film amateur llevado por el hombre de negocios a su familia.

El film nº4 estará sobre todo compuesto por fotos, sobre todo negras y blancas, expresando el punto de vista del fotógrafo.

Si la serie de cinco filmes se emite en la televisión, los filmes 1 y 5 encuadrarán a los otros tres.

Los filmes 1 y 5 serán proyectados en las salas de cine como un solo film en dos partes, primero lejos de Europa y después lejos de África.

De este modo quizás habremos entrevistado como se forma e informa una sociedad y la independencia de esta información, al mismo tiempo que la formación de su independencia.

Este texto fue publicado en el número 300 de Cahiers du Cinéma, número editado por el propio Godard como director invitado.

La autonomía del espectador

Alexander Kluge

La televisión de autor y el cine de autor estuvieron emparentados desde el comienzo. Rossellini, por ejemplo, empezó su carrera como autor de cine y en determinado momento, cuando la promoción cinematográfica italiana se orientó a lo comercial, se exilió en la televisión. Fue entonces cuando hizo la gran película sobre Luis XIV; de ahí en adelante no hizo más que películas para la televisión. Lo mismo se ve en muchos otros realizadores-autores, como Edgar Reitz, que filmó la miniserie *Heimat* no precisamente para las salas de cine. Si por mí fuera yo habría trabajado siempre únicamente para el cine –de hecho lo que hago es cine y soy un patriota de la historia del cine, no de la televisión– pero debo aceptar que a partir de cierto momento la televisión se convirtió en el medio dominante. Y si quiero ser independiente, debo defender esa causa, la independencia, en el seno de la televisión hasta las últimas consecuencias. Eso fue lo que hicimos y la prueba es que tenemos en la televisión el mismo estatus que teníamos como realizadores-autores. Algunos de nosotros lo hemos conseguido asociándonos con otros medios como Spiegel TV, la BBC, el *Neue Zürcher Zeitung* o el *Süddeutsche Zeitung*... Para ejemplificar: el principio de autor es el de un artesano y se distingue de lo que se llama el “cine de confección”, que es lo que hace un sastre y en el que lo dominante es la distribución. Así como existe el capitalismo de producción y el financiero, uno puede elegir quedarse del lado de la producción y ser independiente, como Astérix, el galo, u optar por la política de Julio César y estar del lado de la confección. Pero no me malentienda, no es que yo esté en contra de la confección sino que no es lo que hago. Soy hijo de un médico, y un médico no es empleado de la industria farmacéutica. Un médico permanece independiente.

Esa búsqueda de un lugar independiente dentro de un medio dominante como la TV, ¿cómo se relaciona con la noción de esfera pública como usted la concibe?

Con Oskar Negt escribimos un libro que llamamos *Esfera pública y experiencia*, en línea con *Historia y crítica de la opinión pública* de Jürgen Habermas. La experiencia es lo que se consume en la intimidad, por ejemplo en el seno de las familias, en las relaciones amorosas o en el trabajo. Son espacios no públicos. Las fábricas son espacios no públicos, la familia es un espacio no público. Ahora bien, esas experiencias personales sólo adquieren seguridad en sí mismas en la medida en que

se las intercambia en la esfera pública, en la medida en que se vuelven parte de la vida pública. El amor es algo íntimo que puede adquirir seguridad en sí mismo o padecer un complejo de inferioridad según cómo se lo discuta públicamente. Si la corona francesa expone en público a sus amantes como un gesto político, así como Enrique IV exhibe orgulloso a Gabrielle D'Estrées, y la nación entera se enorgullece de que sus reyes tengan una esposa legítima y al lado una bella amante, la seguridad en uno mismo en materia de cuestiones amorosas se define de modo muy diferente que entre los puritanos.

Usted aboga por que los hombres tengan una mayor seguridad en sí mismos...

Autonomía. Creo que en los aspectos más fundamentales todos los hombres se comportan de forma autónoma siempre que pueden, es decir, siempre que encuentran un hueco en la opresión. En las artes en particular, la autonomía es especialmente importante. El cardenal de Salzburgo tenía un gusto musical completamente diferente del de Mozart, desdeñaba su música, pero no por eso Mozart comenzó a componer de otro modo. La autonomía es eso. Godard nunca va a ser obediente. Incluso habiendo hecho películas publicitarias, sigue siendo autónomo. Eso es el cine de autor. Otro ejemplo es Truffaut.

¿Usted apela a una actitud autónoma también por parte del espectador?

Sí. Pero yo no necesito apelar a nada. Los espectadores son autónomos por sí mismos. A veces uno se hace una idea equivocada de esto. Tomemos por ejemplo la muerte de Lady Di. La mayoría de los directores de los canales de televisión en mi país coincidían en que la noticia era materia de la prensa sensacionalista: «Informamos al respecto, pero no es importante». Sin embargo las personas comenzaron a identificarse con la princesa. La muerte en el túnel era importante para ellos, los sacudió. Entonces insistieron y el medio tuvo que ceder. En realidad eran los medios los que estaban al revés. Los espectadores son el medio, lo que ellos no se pueden imaginar tampoco existe en el medio. En este sentido, honrar el *rating* es hacer una lectura tergiversada de esa realidad. Es a los espectadores a los que hay que honrar. Los espectadores son mucho más resistentes de lo que uno cree.

¿Resistentes?

Por ejemplo, una vez hice una emisión bastante arriesgada con Peter Sloterdijk sobre «La larga marcha de la ira de Dios», noventa minutos de corrido, sin pausa, en la televisión privada; y hace poco realicé otra similar con Peter Weibel sobre el método de la transcripción en la Modernidad. No parece sencillo, pero lo es: se refiere a que no existe una vanguardia aislada que avanza sola por la delantera, aniquilando los pasados como una podadora, sino que si tomamos cualquier punto de cualquier texto ya existente, sea Ovidio, Montaigne o un vanguardista, Proust, Joyce, el que se le ocurra, podremos continuar escribiendo a partir de ese punto. Al igual que el monje de la Edad Media que al transcribir un texto introduce pequeñas modificaciones. Esa es la evolución hacia la Modernidad y así está organizado nuestro ADN. A través de pequeñas transcripciones que implican pequeñas modificaciones continúa la escritura de la vida y se actualiza. Lo mismo sucede en el arte, dice Weibel, y desarrolla la idea durante noventa minutos de un tirón. Y tuvimos muchísimo *rating*, uno de cada cinco espectadores miró el programa.

En esas dos emisiones, como en muchísimas otras, usted mismo asume el rol de entrevistador.

Sí. Pero a mí no se me ve en la entrevista. Yo hago las preguntas, opero como un apuntador. Mi tarea es hacer que surja una situación distendida, que mi interlocutor se sienta libre y cómodo, y que hable. Pero si veo que se siente demasiado cómodo, digamos, que de alguna manera “duerme” o ya no está diciendo algo que me sorprenda, lo detengo. Soy un testigo de su discurso, que acompaño con estímulos, incentivos. Mantener atento a un espectador noventa minutos con un tema filosófico me parece una de las formas del arte. Es la retórica que ya manejaban los sofistas en Grecia.

Entrevista realizada por Carla Imbrogno para la edición de: KLUGE, Alexander (2010). 120 historias de cine. Caja Negra. Buenos Aires.

El cine en la televisión

Marguerite Duras y Serge Daney

Margarite Duras: Imagínese que ve una película por primera vez en la televisión.

Serge Daney: Es una cuestión un tanto general, porque he visto y he vuelto a ver un montón de películas por la televisión o que hacía mucho tiempo que no había visto en el cine. La televisión no es un medio que exponga un cine inédito, sino lo contrario. Y mira que la veo constantemente por las noches pero, por otro lado, también entiendo la consternación perversa de la cinefilia que se está produciendo. En mi opinión es formidable porque causa un efecto más directo y efectivo que las propias salas antes de que queden desiertas. ¿Qué le diría usted a alguien que quiere aprender cine sobre aquello grandioso y que se exhibe en salas de cine?

M.D.: Piensen en Bresson, por ejemplo, cuando descubrió la televisión. No me lo podía imaginar. Para mí la televisión es todo aquello que forma parte del cine comprimido en un pequeño espacio, pero en una calidad perfecta. Pensad en Canal Plus, y que a partir de las seis de la tarde hasta las cinco de la mañana hay películas consecutivas, una detrás de otra, y de todos los géneros, además de capítulos de series y demás. Y ahí la imagen sigue conteniendo ese suspense, esa cualidad puramente cinematográfica.

S.D.: La televisión tal y como la entendemos es un acto, y la figura del crítico de cine como literario se difumina, ya no es un solitario y el flujo de películas es tan grande, que la televisión además permite ver tanto una parte como todo el contenido de una película.

M.D.: Sí, yo miro cine en la tele y para mí es un pasatiempo. Me ocupa esas horas de la noche tan largas en las que me cuesta conciliar el sueño. Y es perfecto.

S.D.: ¿Qué es para usted la televisión?

M.D.: Es maravillosa. Sigue habiendo los momentos puros cinematográficos y esa concepción de suspense y de no ver qué pasará plano a plano.

S.D.: Esta idea de suspense quiere decir que hay ese momento de agitación a través de la imagen que es extraordinario y precioso como ese proyector de los primeros cineclubes en los que se exhibía a Charlot y Maurice Chevalier.

M.D.: Sí, pero esto no volverá a ocurrir jamás.

S.D.: ¿No? Es más una tradición americana de transportar todo el cine a la televisión, pero sin ese comportamiento más social. Piensa en películas como Star Trek, que permiten ser televisadas y crear ese espacio fanático de la película, y ser más rentables aunque se pierda su carácter más social y de reunión en un cine. Y es mucho más fácil jugar con estos contenidos que pueden ser vistos múltiples veces y por parte de todos los miembros de una familia, desde los más jóvenes a los adultos.

M.D.: Mira, yo estoy abonada a Canal Plus, y creo que la función de la televisión no es mantenerme calmada o tranquila, sino que es otra. Es puramente la ocupación del tiempo en el espacio. Tiene una cierta vacuidad y en menos de una hora tienes a la persona que la está mirando dormida. Pero no sabes si la está mirando o no. Lo que diríamos es que se trata de mi boca por la tuya.

S.D.: Hablemos del doblaje de las películas.

M.D.: Bueno, si está bien ralentizado y se corresponde perfectamente a la imagen produce un gran placer, incluso más que si tuviéramos que estar pendientes de los subtítulos todo el rato.

S.D.: Y aunque el inglés es una de las lenguas más populares siempre hay una versión de las películas en francés. Por ejemplo, vemos a los gánsters hablando en francés y nos parece correcto porque al final distinguimos el doblaje de lo que no lo es. Y dentro de este doblaje no discernimos si se trata de un francés de una zona u otra, o mejor o peor hablado.

M.D.: Pero es que nosotros dos no hablamos igual. Siempre habrá diferencias entre gente que viva en el mismo lugar, igual que si nos ponemos a hablar de las diferentes zonas del mundo que hablan francés.

S.D.: He tardado unos veinte años en decir esto, pero veo que el doblaje en la televisión es uno de los mejores encuentros jamás realizados. ¿Cómo puede ser esto?

M.D.: Sigue siendo un misterio, ya que el devenir de la televisión es un gran enigma.

S.D.: ¿Qué esperas de la televisión?

M.D.: Bueno, yo en lo que me seguiré fijando es en la perfección del lenguaje sea como sea, en eso tan bello que sugiere siempre.

S.D.: Por ejemplo, hablando de tus espectadores en las películas, el número ha ido cambiando pero aún así tienes un público muy fidedigno a tu cine. ¿Por qué crees que pasa esto?

M.D.: Bueno, el número no es importante. Debería ser un calificativo más que cuantitativo. Porque si el cine se rigiera muchas veces por los números, se habrían dejado de hacer muchas películas que actualmente volvemos a ver y nos resultan geniales.

S.D.: Pero si hablamos del cine comercial, ahí es diferente. Se tiende a la decadencia en beneficio de unos registros de público mucho más elevados. Pero también es más fácil conseguir cierta financiación.

M.D.: Es verdad, al final tiende a parecerse a la televisión, ya que también quiere implicar a los jóvenes que son más susceptibles de distraerse con estas películas. Por otro lado, estas películas después serán televisadas también, así que se consiguen efectos dobles.

S.D.: Es difícil saber qué preferir en realidad, si un cine con subtítulos en versión original, uno que sea doblado... En fin, es complicado saber el qué, porque al fin y al cabo siempre hay cosas muy buenas y otras no tanto, pero que en la actualidad con la televisión tenemos que aceptarlas y echar un poco la vista atrás y sacar algunas conclusiones.

M.D.: Sí... pero yo en la televisión, un buen día, ya no me acuerdo cuando fue, vi una película preciosa. Creo que no había visto una antes con ese sumo detalle sobre el amor y la palabra tan bien ejecutada. Era un documento único sobre el cine y lo vi en la televisión.

S.D.: Siempre el cine americano ha tenido algo que decir en este aspecto, y es que por muchos recursos que se destinen a una película también salen obras muy interesantes y de gran valor artístico. Por ejemplo, cineastas como Coppola, Scorsese y películas históricas o que tratan temas históricos como *Platoon* (Oliver Stone, 1986) terminan aportando un punto de vista único. Pero también hay una industria gigante tras estas películas sobre la guerra, los soldados, etc. Y es que bien se podría hacer un *Platoon 2* sin ningún problema.

M.D.: Me pareció muy sádica *Platoon*, aunque hay cosas que destacar en esa película. Pero aún así el cine que más me interesa

y que va muy ligado al cine americano por raíces culturales y artísticas es el cine inglés y su sonoridad, esta lengua en el cine es tan pura y maravillosa.

S.D.: ¿Y qué piensas sobre la pronunciación inglesa? ¿Crees que tiene una dramatización inherente según la misma pronunciación que ya se veía en los autores clásicos de la literatura anglófona?

M.D.: Bueno, sí, es un modo de hacer las cosas. Ellos tienen éste y es así. Por otro lado, si te pones a analizar el cine americano ves que Fonda, además de protagonizar películas, era un símbolo de aquel cine americano en una época muy concreta. Su persona traspasaba las películas en sí mismas. Este es el fenómeno americano y realmente lo adoro. Lo mismo con John Ford, pero es distinto con Hitchcock, pues fue él quien sobrepasó a los actores en ese momento.

S.D.: Pero en Europa pasó algo parecido con Rossellini e Ingrid Bergman, aunque ambos se dispusieron a tratar una realidad europea que acarrea ciertas preocupaciones sociales tanto en Italia como en otros países.

M.D.: Sí, además era un cine más pedagógico y al margen de Hollywood en el que la mujer también se convertía en objeto de moral para todo el público.

S.D.: Actualmente, con la televisión ha cambiado bastante este paradigma. Cualquier actor joven de cualquier edad, únicamente por destacar un poco en la televisión se vuelve famoso y un objeto fanático al instante. Y hay algo oscuro y desconocido, en lo que genera estas imágenes en el público.

M.D.: Sí, en la televisión y el sistema que se ha generado alrededor de ésta, hay algo muy malvado y oscuro que hace que no se puedan construir ese tipo de imágenes más duraderas e interesantes que el cine de antes sí permitía. Por ejemplo, en el cine francés pasa algo muy parecido: los comediantes en realidad son muy reservados, pero el comportamiento en sus obras ha llevado al público a transportarlos a la propia escena personal sin que puedan distinguir una cosa de otra.

S.D.: Sí, claro, entiendo que la mentalidad en el cine es vivirlo siempre al máximo para beneficiar una película e incluso la trayectoria de un actor, pero a la vez acarrea poder soportar de alguna forma esto, dado que la gente y todo el mundo cree que puede mezclar todo de una sola vez o cuando la película ha terminado. Pero aún así el discurso del cine siempre se ha trabajado sobre la imagen y no sobre el sonido, que a veces es más importante o destacable que la propia imagen.

M.D.: Se piensa que es poco exportable, el idioma, la lengua. Aunque es universal. Pero a mí lo que me interesa del cine es eso precisamente, la palabra que puede ser tanto oída como silenciosa.

S.D.: Pero la televisión simplifica las cosas. Puedes ver un resumen o un pequeño fragmento de alguna película y luego cambiar de canal o apagarla.

M.D.: En parte sucede lo mismo que con la lectura. Antes de leer un libro siempre queremos ver ese pequeño extracto, resumen, sobre lo que después nos encontraremos dentro y tras esto decidimos si nos embarcamos o no. No creo que con la televisión esto cambie y no debe ser perjudicial para las películas.

S.D.: Pero en la televisión la película pierde realmente sus palabras o su término más cinematográfico. Ese espacio pequeño que es el mueble de la televisión no da para la abstracción característica del cine en pantalla grande aunque su código es presente.

M.D.: Para mí, el cine es saber escuchar bien. Poder hacerlo, y aunque esa profundidad en el código sigue existiendo y la dimensión abstracta cambie o se difumine, depende de la tolerancia del público y de lo que éste sabe de antemano y cómo se encuentre en ese momento.

S.D.: Entonces, ¿estamos hablando de dejarlo todo en manos del público, no?

M.D.: Un poco sí. Es el juego que propone la televisión. La tolerancia del público respecto a las películas. Por eso creo que debería enseñarse a ver y a escuchar en la escuela antes que leer. Esta es la clave, en realidad. La tolerancia del público que ya determina muchos aspectos de la producción.

Conversación transcrita y traducida por Valentín Vía.

Esta conversación tuvo lugar en el programa radiofónico n°79 de Microfilm, de Serge Daney, emitido por France Culture el 26 de abril de 1987.

El cine crítico sólo era posible en (o por lo menos con) la televisión

Rainer Werner Fassbinder

Dos formas narrativas fundamentalmente distintas

(*Berlin Alexanderplatz*) Es un proyecto complicado, una serie para la televisión de trece horas y media y una película para el cine con otro reparto y otro formato. Se intenta adaptar la novela en dos formas narrativas fundamentalmente distintas [...] La serie de televisión intenta incitar al espectador a la lectura, aunque se le hagan proposiciones visuales. La película es otra cosa, cuenta muy compactamente una historia que sólo provoca sus efectos con posterioridad, junto con la conciencia y la imaginación del espectador. Puede decirse que he atendido mucho a la novela e igualmente puede decirse que hay cambios totalmente decisivos. A favor de las mujeres, por ejemplo. Döblin da esencialmente menos identidad específica a las mujeres que los hombres. Yo he intentado, en la medida de lo posible considerando la estructura narrativa, describir a las mujeres como individuos del mismo valor. Éste es ya un cambio totalmente decisivo respecto a Döblin.

En tres horas hay que contar las cosas de manera diferente que en quince

Es una historia larga y particular. Aparte del guión televisivo, aproximadamente 3.000 páginas, escribí una versión específicamente para el cine porque me parece que en tres horas hay que contar las cosas de manera diferente que en quince. Por eso me opuse a que se extrajera de lo que hemos rodado hasta ahora esta otra versión, pues ésta exige otra manera de rodarse, otra dinámica. Pero el guión existe y un día, cuando la situación legal sobre estas cosas sea más favorable que hoy, seguro que lo haré. Tampoco me preocupa en absoluto que ya haya una película y mi serie de televisión, eso me importa un rábano. Con *Effi Briest* (*Fontane Effi Briest*, 1974) también me dio igual. Me parece que una película, si es buena, tiene su propia fuerza.

Sobre la dramatización televisiva y los cliffhangers

La serie durará 15 horas. 150 días de rodaje. No se puede acabar y empezar a voluntad, eso no funciona. Pero Döblin también escribió diez capítulos con encabezamientos, subcapítulos, qué sé yo. Y a través de esa técnica de *collage* no es especialmente difícil dividir también la historia en varios capítulos en la versión filmada. También se hubiera podido escoger y encontrar otros puntos como principio y fin. Hay muchas posibilidades.

No es que un episodio no tenga principio y fin pero tampoco se ha hecho una dramatización a lo Durbridge. Es decir, no se acaba en un momento de tensión para conseguir que uno siga mirando la serie porque quiere saber cómo continúa la historia. En ningún caso es eso lo que quisiera.

Televisión y shock, agredir menos al espectador

Yo preferiría que se agrediera menos al espectador al mirar y que se le dieran más posibilidades de ver conscientemente lo que pasa antes sus ojos y lo que puede significar para él. Mejor eso que provocarle un *shock* que le impulse de entrada al rechazo, por mucho que quizá posteriormente el *shock* tenga un efecto positivo sobre el subconsciente. Puede ser. Pero en el caso de una teleserie lo que pasa es que si se les provoca un *shock* a los espectadores, éstos no vuelven a mirarla. Y con eso tampoco ganamos nada. Yo prefiero que miren y saquen algo de lo que se les cuenta (y de por qué se les debe contar).

Responsabilidad del cine, responsabilidad de la televisión

Siempre he dicho que la responsabilidad es diferente. En el caso de una película para el cine yo abogaría mucho más por los efectos chocantes porque creo, con Kracauer, que cuando las luces se apagan en la sala es como si empezara un sueño, algo que afecta al subconsciente. La versión cinematográfica que escribí también es distinta. No es ni mucho menos tan épica, no es tan positiva con el personaje de Franz Biberkopf, se remite mucho más a las frustraciones y la locura del personaje que en la versión televisiva. La versión cinematográfica se entiende mejor, asusta menos, al verla se la puede comprender más directamente. Hacerse la reflexión de para qué público se trabaja me parece legítimo desde siempre, también hace diez años. Uno dice: okay, los televidentes son gente que están ahí sentados y algo les entra en casa... y hay que añadir que son muchos, muchísimos más que en el cine. Y ante ellos tengo otro cometido [...] Puedes verlo en muchas películas que he hecho, precisamente en las películas para el cine que he hecho completamente solo y sin ninguna clase de financiación pública, como *Un año con trece lunas* (*In einem Jahr mit 13 Monden*, Rainer Werner Fassbinder, 1978) o *La tercera generación* (*Die Dritte Generation*, Rainer Werner Fassbinder, 1979). Están mucho más libres de compromisos, para la televisión no las

hubiera hecho así. Me digo que alguien que va al cine más o menos sabe lo que le espera, que puedo exigirle más esfuerzo, ¿entiendes? Y que también puedo esperar que se divierta esforzándose. Ese ocasional argumento de que el espectador por la noche quiere, qué sé yo, entretenerse o algo así no incita a ir al cine desde que existe la televisión. En la televisión se ve verdaderamente un abanico tan amplio de programas de entretenimiento que la gente que quiere entretenerse seguro que encuentra algo cada noche. Para eso no necesita ir al cine, creo yo. Al cine se va para tener nuevas experiencias y tenerlas con plena conciencia. Esto es, yo tengo un público al que puedo exigir y provocar hasta el límite. Pero también sé que muchos lo ven diferente [...] No se trata de ser complaciente con el público de televisión sino de utilizar sencillamente unos medios narrativos que de entrada no lo ahuyenten. Algo que tiene que ver con generar un consenso entre uno mismo, la obra (o la no-obra) y el público. Lo que pase sobre la base de este consenso ya es otra cosa. Para ser “complaciente” no creo haber trabajado nunca, tampoco en televisión.

Franz Biberkopf, identificarse con los personajes televisivos

La versión televisiva es lo bastante larga. Y uno pasa por demasiadas etapas con este personaje como para que no pueda darse esporádicamente una identificación. También pensé así el reparto de los papeles. Había pensado dos maneras de interpretarlos. Una sería excesiva, muy estilizada y la otra sería identificativa o que de alguna manera posibilitar la identificación. Escogí la segunda porque el guión que escribí ya era lo bastante literario como para que los actores lo exagerasen. La interpretación de Günter Lamprecht, Gottfried John y Barbara Sukowa, o sea, los tres actores principales ofrece muchas posibilidades de identificarse con ellos. Espero que esa identificación se dé de modo que uno pueda arrancarse a ella algunas veces, que tenga con respecto a los personajes los momentos de claridad necesarios para que la historia no lo hunda [...] Por eso me parece ideal haber incluido a Lamprecht en el reparto, porque es alguien que de antemano atrae sobre sí una gran cantidad de simpatía, con lo que los reveses que tiene en su vida irritan realmente al espectador. Eso me propongo. Cuando todavía quería hacer las dos versiones simultáneamente (por razones económicas por cierto, por los decorados, porque hubieran podido utilizarse los mismos decorados) quería un reparto distinto, es decir, otros actores. La razón era que la forma de narrar una historia es diferente teniendo quince horas que teniendo tres. Y creo que las posibilidades de Lamprecht son tan numerosas que funcionan en quince horas pero quizá —sin desautorizar para nada sus recursos interpretativos— no son tan radicales como me interesaría para una versión de dos horas y media. En ese caso me interesaría alguien cuyas posibilidades interpretativas fueran sencillamente más radicales.

La progresión, escribir cien horas sin parar

No se puede ver la medida de las cosas por el tiempo que he tardado en escribirlas. La “versión original” tenía aproximadamente unas 3.000 páginas y necesité para ella poquísimos tiempo. Pero la cosa fue un poco rara. Trabajaba cuatro días seguidos, dormía 24 horas y volvía a trabajar cuatro días seguidos, completos. Y así, naturalmente, se va a otro ritmo. Si, como es costumbre, se escribe por la mañana y se escribe por la tarde siempre se da como una progresión hasta estar de lleno en el asunto. Esa progresión yo no la tenía, sólo la conseguía cada cuatro días y muy brevemente. Es decir, necesitaba escribir cien horas sin parar y de repente aparecía la progresión, lo que significa que entonces era capaz de escribir muy deprisa. Seguro que ésta no es una manera sana de escribir y tampoco recomendable. Pero así fue posible escribirlo en el tiempo necesario. El guión tenía que estar listo en un momento determinado porque aún había que rodar *El matrimonio de Maria Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979) y había que planificarlo todo. Sólo tenía ese tiempo delimitado y nadie creía que fuera posible conseguirlo. Yo tampoco estaba seguro del todo pero lo probé de esa manera y funcionó.

Fragmentos de una conversación con Hella Schlumberger y una entrevista con Hans Günther Pflaum sobre Berlin Alexanderplatz (Rainer Werner Fassbinder, WDR: 1980). *Extraídos de FASSBINDER, Rainer Werner* (2002). La anarquía de la imaginación. *Barcelona. Paidós.*

Medvedkine y la invención de la televisión

Chris Marker

Una advertencia técnica: la «democratización de los medios» libera de muchas obligaciones técnicas y financieras, pero no del trabajo. La posesión de una cámara DV no confiere por arte de magia el talento a quien no lo tiene, o a quien es demasiado vago para preguntarse si lo tiene. Aunque podamos minimizarlo tanto como queramos, un film requerirá siempre mucho, mucho trabajo. Y una razón para hacerlo. Es la historia de los grupos Medvedkine, esos jóvenes obreros que en el pos-68 emprendieron la realización de pequeños trabajos sobre su propia vida, y que nosotros intentamos ayudar a nivel técnico, con los medios de la época. ¡Cómo refunfuñaban! «Salimos del trabajo y nos pedís que sigamos currando... ». Pero trabajaron duro, y es verdad que ahí también algo pasó, dado que treinta años más tarde los vimos presentar sus films al festival de Belfort, ante los atentos espectadores. Los medios de entonces eran el 16 mm no sincrónico, con tres minutos de autonomía, el laboratorio, la mesa de edición, buscar soluciones para añadir el sonido, todo lo que hoy está ahí, de forma compacta dentro de un chisme que cabe en una mano. Una pequeña lección de modestia para niños mimados, como aquellos que en 1970 recibieron su lección de modestia (y de historia) al ponerse bajo el patrocinio de Alexander Medvedkine y su cine-tren. Para uso de las jóvenes generaciones: Medvedkine es ese cineasta ruso que en 1936 y con los medios de su época (film 35 mm, montaje y laboratorio instalados en el tren) inventó en esencia la televisión: rodar de día, tirar y montar de noche, proyectar al día siguiente a la gente a la que se ha filmado y que a menudo habían participado en el rodaje. Creo que ésta es una historia fabulosa y durante mucho ignorada (en “el Sadoul”, considerado en su época como la Biblia del cine soviético, no se nombra siquiera a Medvedkine), que sustenta una parte importante de mi trabajo, quizás la única coherente después de todo. Intentar dar la palabra a quien no la tiene, y cuando es posible ayudarles a encontrar sus medios de expresión. Los obreros en la Rhodia en 1967, pero también los kosovares a quienes filmé en el año 2000, a los que nunca se había escuchado en televisión: todo el mundo hablaba en su nombre, pero una vez que dejaron de estar ensangrentados y llorando en las carreteras ya no interesaron a nadie. Los jóvenes aprendices de cineastas en Guinea-Bissau ante quienes me encontré, para mi sorpresa, explicando el montaje de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, S. M. Eisenstein, 1925) con una vieja copia con bobinas oxidadas y que ahora ven sus largometrajes seleccionados en Venecia (seguid la pista a la próxima comedia musical de Flora

Gomes...). Encontré de nuevo el síndrome Medvedkine en un campo de refugiados bosnios en 1993, chavales que habían aprendido todos los trucos de la televisión, con presentadores y genéricos con efectos, pirateando la televisión por satélite y gracias a algunos equipos ofrecidos por una ONG, pero que no copiaban el lenguaje dominante, utilizaban sus códigos para ser creíbles y se reapropiaban de la información para uso de otros refugiados. Una experiencia ejemplar. Tenían los medios, y tenían la necesidad. Los dos son indispensables.

¿Prefiere la televisión, las películas en la gran pantalla, navegar por Internet?

Tengo una relación completamente esquizoide con la televisión. Cuando me creo solo en el mundo, la adoro, sobre todo desde la llegada del cable. Es curioso observar con qué precisión el cable ofrece el catálogo de los antidotos contra el veneno televisivo. Una cadena emite un telefilm ridículo sobre Napoleón, pasas al canal Historia para escuchar las maldades formidablemente inteligentes de Henri Guillemin. Si has visto en un programa literario el desfile de las monstruosas de moda, cambias a Mezzo para contemplar el bello rostro luminoso de Héléne Grimaud rodeado de sus lobos, y es como si los otros jamás hubieran existido... Ahora, hay momentos en los que recuerdo que no estoy solo en el mundo, y entonces me desmorono. La progresión exponencial de la tontería y la vulgaridad la constata todo el mundo, pero no es sólo un vago sentimiento asco, es un hecho concreto, cuantificable (se puede medir el volumen de los “uah” con que saludan a los presentadores, y que se ha elevado en un volumen de decibelios alarmante en los últimos cinco años) y que representa un crimen contra la humanidad. Por no hablar de la agresión permanente a la lengua francesa. Y dado que Ud. está excitando mi inclinación rusa a la confesión, debo decir lo peor: soy publífobo. A comienzos de los años sesenta, estaba bien visto, después se ha convertido en algo literalmente inconfesable. Esa forma de poner el mecanismo de la calumnia al ser-vicio del elogio siempre me ha indignado, aunque reconozco que ese mecenazgo diabólico a veces da las más bellas imágenes que podemos contemplar en la pequeña pantalla (¿ha visto el de David Lynch con los labios azules?). Un pequeño consuelo en el vocabulario, porque los cínicos terminan traicionándose. Vacilando ante el término creador, han inventado el de “creativo”, y creo que en este caso el inconsciente ha funcionado. ¿Y las películas en todo esto? Por las razones ya expuestas, y bajo la dirección de Jean-Luc, desde

hace tiempo profeso que los films deben verse primero en sala, y la televisión y el vídeo están para refrescar la memoria. Ahora que ya no tengo tiempo para ir al cine, me pongo a ver las películas bajando la mirada, con un gran sentimiento de pecado (esta entrevista se está convirtiendo sinceramente en dostoiévskiana...) Pero realmente no veo muchas películas, excepto las de mis amigos, o las rarezas que un amigo americano me graba de TCM. Hay mucho que ver en las noticias, en los reportajes, en las cadenas de música mencionadas, o en el irremplazable canal Animales. Y alimento mi necesidad de ficción con lo que se ha convertido en su fuente más lograda: las formidables series americanas, como *The Practice/El abogado* (ABC, 1997-2004). Hay en ellas un conocimiento, un sentido de la narración, de la economía, de la elipsis, una ciencia del encuadre y del montaje, una dramaturgia y una actuación de los actores que no tiene equivalente, y sobre todo no en Hollywood.

Esta entrevista realizada por Samuel Douhaire y Annick Rivoire fue publicado originalmente en Libération, miércoles 5 de marzo de 2003, traducida al inglés en Film Comment, mayo-junio de 2003, y en castellano en el libro: ORTEGA, María Luisa, y WEINRICHTER, Antonio. (2006). Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker. T&B Editores: Madrid.

Tele, ¿dónde estás?

Jean-Louis Comolli

[...] Hace ya años que, izquierda y derecha confundidas, los poderes públicos dismantelan, a cual mejor, limpian, desorganizan, deshacen; en una palabra, destruyen en nombre –a veces– de las mediciones de audiencia –a veces– de la rentabilidad, todo cuanto ha sido el aparato de producción y de experimentación de la televisión pública. Hace años que los equipos son desalentados a quedarse y alentados, con buenas primas como oferta, a partir, lo que se hacía muy poco mientras Guisard estaba allí, porque su acción, a contracorriente de las sucesivas direcciones, era por sí sola la única garantía de una ambición verdadera en la investigación y la creación.

Lo útil está ahora quebrado, tanto la hoja cuanto el mango. Y aunque nos digan sonrientes «viva la producción independiente», ¿como si la producción INA no hubiera sido –y de lejos– la más independiente que jamás se haya visto en este país! Dos generaciones de cineastas (los Godard, Biberg, Bertoza, Labarthe, Kramer, Téchiné, Akerman, Mordillat, Philibert, Beuchot, Cabrera, Grandrieux) pasaron por el INA para allí realizar algunas de sus obras menos cómodas; y mejor aún, toda una generación de hombres de televisión, surgidos del grupo de productores animados por Guisard, compartió con él esta concepción del servicio público que quería darse por misión primera la de poner a los espectadores en relación con las fuerzas creadoras contemporáneas en el dominio de la televisión. Los hombres –suele decirse– no son irremplazables. Si se juzga por la dificultad de reclutamiento de las televisiones públicas –y por la mediocridad de numerosos responsables de programas–, esto no sería, quizás, enteramente exacto. En materia de investigación, de creación, de gusto, de arte; en una palabra, la personalidad, el estilo, la pasión de los hombres son decisivas y no intercambiables. Tomemos dos ejemplos de nuestros vecinos: se ha visto en qué se ha convertido la producción de investigación de la inglesa Channel Four después de la salida forzada de dos de sus productores Alan Fountain y Rod Stoneman: en poca cosa; en cuanto a Alemania sabemos hasta qué punto el programa faro de la ZDF, *Das Kleine Fernsehspiel*, mantiene el deseo singular de Eckart Stein. Un hombre de gestión, un administrador puede ser reemplazado por otro. Pero los productores, a su manera, son artistas, y cuando dejan de producir, algo se pierde y ya no se

recupera –es, en la circunstancia, el ejemplo obstinadamente dado por Claude Guisard de que creación y televisión pública no son indignas la una de la otra–.

[...] La televisión es como una membrana que nos encierra. Nos identifica y a la vez nos pone en contacto los unos con los otros. Es una respiración donde lo que es nuestro se intercambia con lo que está fuera de nosotros. Son esas las funciones vitales. No es de cultura sino de vida que nos conviene hablar, de vida juntos, en grupos de amigos y civiles, ni embrutecidos ni fanatizados. Que lo queramos o no, la televisión tiene por misión tratar nuestra suerte común, nuestros destinos colectivos las relaciones en el interior de nuestros grupos y entre ellos. Es por ese lado (y no solamente por el de las «nuevas tecnologías») que conviene hablar aún y siempre de investigación y de creación. La televisión ha sido inventada para la fabricación de modelo social de modelos de relación. ¿Fabricar? Es también decir: innovar, inventar, renovar, afrontar nuestro presente. ¿Cómo imaginar y peor aún, aceptar que las 3 horas 30 miradas en promedio cada día por los franceses no sean devueltas sino al consumo de productos estandarizados, medidos, marketinizados? Soñemos con una televisión que nos haga soñar. ¡Y luchemos para hacer realidad ese sueño!

Texto dirigido a Michèle Soullignac, delegada general de la Sociedad de realizadores de filmes para ser transmitida a los miembros de la Comisión Televisión. Publicado en: COMOLLI, Jean-Louis (2004). Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire. París: Verdier. Traducción castellana en: COMOLLI, Jean-Louis (2007). Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental. Buenos Aires. Aurelia Rivera: Nueva Librería, pp. 468-471.

Entre el cine y la televisión

Una entrevista con Lodge Kerrigan

Gerard Casau y Manuel Garin

Tras dirigir películas clave del cine independiente contemporáneo, como *Clean, Shaven* (1993), *Claire Dolan* (1998) and *Keane* (2004), Lodge Kerrigan ha dirigido varios episodios de televisión como *The Killing* (Veena Sud, AMC-Netflix, 2011-2014), *Homeland* (Howard Gordon and Alex Gansa, Showtime, 2011-) o *The Americans* (Joe Weisberg, FX, 2013-). Un mes antes del estreno de su último proyecto, *The Girlfriend Experience* (Lodge Kerrigan and Amy Seimetz, Starz, 2016), una serie de once episodios producida por Steven Soderbergh, hablamos con él sobre las diferencias entre trabajar para cine y trabajar para televisión en términos de narrativa y puesta en escena.

¿Cómo te sentiste al pisar por primera vez un plató de televisión, comparado con la atmósfera a la que estás acostumbrado en la filmación de tus películas? ¿De qué modo el proceso de trabajo es diferente?

Creo que los cineastas independientes, que vienen de filmar con presupuestos muy bajos están particularmente bien preparados para realizar la transición a televisión, quizá están mucho mejor preparados que los directores que vienen de proyectos con presupuestos más elevados, porque los realizadores de cine de bajo presupuesto o de “guerrilla” están entrenados con recursos muy limitados para ir allí y cumplir con el día. Tienes que cumplir, tienes que cumplir tu horario porque no hay días para volver a filmar. Yo estaba acostumbrado a tener días extras de rodaje, ya sabes. Así que si no cumplo con mi día como cineasta independiente, entonces he de mirar qué escena no voy a rodar y entonces, ya sabes, no entra más dinero para rodar más. Así que en televisión... y me refiero al modelo de televisión estándar, el modelo de guionista/*showrunner*, el modelo tradicional, porque realmente está cambiando mucho... Pero hablando sobre este modelo, creo que hay más gente involucrada en el proceso de decisión, que creo que es una de las grandes diferencias. En el cine de autor normalmente el escritor es el director, es lo mismo, es una visión, está unificado; y en el modelo televisivo del guionista/*showrunner* no se da ese caso. De hecho, la única diferencia normalmente es el director.

Entonces el director se convierte en la diferencia.

Sí, tienen equipos establecidos, tienen el mismo director de fotografía, el mismo diseñador de producción, el productor,

el mismo equipo, el mismo sistema, y el mismo casting en su mayoría (dependiendo de si tienen a alguien nuevo para un episodio específico). Pero normalmente es el director el que cambia; traen a un director invitado. Hay varias teorías sobre por qué es así, pero normalmente lo que ocurre en el modelo de financiación tradicional es que la *network* aprobará o encargará un piloto, y entonces se hace el piloto, traen a un director para realizarlo. Después la *network* lo aprobará o no, y entonces se han de escribir guiones, generarlos, y en ese momento los directores ya no están, se han marchado, no existe ninguna continuidad respecto a la continuidad del director. Y piensa ahora en lo que está empezando a cambiar, y en lo que Soderbergh hizo en *The Knick* (Jack Amiel and Michael Begler, Cinemax, 2014-), y en la primera temporada de *True Detective* (Nic Pizzolatto, HBO, 2014-), y en lo que hicieron en *The Girlfriend Experience*, es que estás empezando a ver uno o dos directores que dirigen la serie completa. Y en el caso de *The Girlfriend Experience* Amy y yo también escribimos la serie completa, coescribimos cada episodio y después nos repartimos las tareas de dirección. Así que ves una unidad de visión mucho mayor, creo, pero que lo que eso requiere es que todos los guiones estén escritos antes de comenzar, lo que significa que la *network* o el estudio ha de encargarse de la temporada completa. Y comienzas a verlo, empiezas a ver el barco, quizá podrías discutir que ahora hay demasiados jugadores en el partido, con Netflix y con otros que están llegando, y Amazon. Cuando las series se convierten susceptibles de verse en maratón, cuando todo el mundo quiere ver todos los episodios de golpe, entonces comienza a cambiar el modelo de los pilotos y todo el modelo económico y de encargo. Y, como consecuencia, creo que el panorama está cambiando pero uno que es realmente muy interesante.

¿Puedes explicar mejor el flujo de trabajo entre escritores y directores?

En el modelo tradicional de guionista, el *showrunner* no está en el estudio, normalmente están en otra ciudad supervisando la sala de los guionistas y el montaje de la serie. Enviarán al guionista de un episodio concreto al estudio, para trabajar con el director, para que el director llegue y tenga más conocimiento de cómo trabaja la maquinaria y de cómo pueden encajar todo el material en un día. Normalmente lo que ocurre es que los guiones son demasiado ambiciosos, son demasiado largos para

la cantidad de tiempo de rodaje de la que dispones, y tienes que pedir a los guionistas si puedes realizar ciertos cambios. Por ejemplo: Si es una escena de noche, ¿se puede rodar como escena de día? ¿Podrías condensar las escenas en menos localizaciones? Cosas como esas que permiten ser más eficiente y en realidad te permiten cumplir el trabajo del día. Pero se convierte en una negociación interesante, porque los guionistas tienen que ir al *showrunner* y conseguir su aprobación para cualquier sugerencia de cambio en el guion. Lo que ocurre es que, como director, el *showrunner* es tu superior; así que si le pides muchos cambios y luego no puedes encajar el día de rodaje en doce horas el resultado es que probablemente se enfade y sea duro contigo. Por lo que la negociación se hace muy interesante, y realmente, para sobrevivir una de las habilidades más importantes es ser capaz de analizar y determinar cuánto tiempo tardarás en rodar una escena, con un equipo y un reparto con los que nunca antes has trabajado, en quince minutos. Si puedes darle un *tempo* y saber exactamente cuánto tardará una cosa, entonces estás en una posición mucho mejor para saber los cambios que necesitas y entregar ese material. Pero realmente, la gran diferencia con el autor de cine, y con el modelo estándar guionista/*showrunner*, es que el director no es el guionista, no hay continuidad del director en el equipo, no hay continuidad del director, no hay continuidad de su visión, y hay más gente involucrada en el proceso de toma de decisiones, en cualquier ámbito desde el vestuario hasta las localizaciones, hasta el casting y otras cosas.

Simplemente hay más gente en la mezcla, compartiendo voces, y creo que el director posee una voz significativa, pero en última instancia decide el *showrunner*. La forma en que pienso es... Pienso que es más como una pirámide, en cierta manera, la gente hace su trabajo y después envían las decisiones hacia arriba, al siguiente nivel, y así continúa y en algún momento llega al director, mientras que en un film de autor el director es la cima. Sin embargo, en la estructura televisiva el director está justo por debajo del *showrunner*, que se encarga del trabajo, del casting. El *showrunner* siempre tendrá la última palabra sobre el casting, pero afortunadamente se trata de una buena colaboración y entonces el director hará su montaje. En una hora de una serie dramática tienes cuatro días para hacer el montaje del director, cuatro días incluyendo el sonido, la música, todo. Y después se lo das al *showrunner*, y él hará los cambios que quiera.

Como cineasta, ¿qué puedes aportar a ese escenario?

Bueno, comencé en el cine de autor, y espero que sea donde volveré, pero creo que realmente hay muchas cosas buenas y fantásticas sobre el modelo tradicional del *showrunner*/guionista en televisión. Como director, lo veo como el antiguo sistema de estudios, donde te encargaban trabajos. Como en los

cincuenta o en los cuarenta, cuando sólo te hacían un encargo: eres un director contratado por el estudio; te dan un trabajo y te dicen que tienes que dirigir eso. Hay algunas series en las que he trabajado donde acumulas mucha experiencia, porque trabajas diferentes géneros, te encargan trabajos, y si puedes dirigir cinco, seis, siete horas de televisión en un año, son cinco, o seis o siete horas de experiencia dirigiendo. En el set, no hay posibilidad en el mundo del cine hoy en día de que se pueda hacer eso, hay muy, muy, muy poca gente que podría hacerlo en el mundo de las películas. Y creo de verdad que al final si eres realmente bueno en algo has de practicarlos constantemente. Por lo que respecto a la experiencia, la televisión es realmente fantástica, y además, en el modelo tradicional de *showrunner*/guionista, como director puedes trabajar en géneros en los que quizá no trabajarías normalmente. Como yo mismo hice en un episodio de *Bates Motel* (Carlton Cuse, Kerry Ehrin and Anthony Cipriano, A&E, 2013-) que es ese tipo de melodrama *campy* de terror que nunca habría hecho, no es de mi gusto. No me puedo imaginar escribiendo un guion como ese, pero me encantó dirigirlo. Fue increíble, el reparto era fantástico, toda su estética, aprendí una nueva estética que de otro modo no habría aprendido. Sin embargo, creo que el ideal, de todas formas, lo que es realmente interesante ahora es el modelo de televisión de autor, cada modelo es un poco diferente en cierto modo.

¿De qué maneras lo consideras interesante?

Por ejemplo, Soderbergh no escribe *The Knick*, pero sin duda es una televisión de autor, es él quien toma las decisiones en el rodaje, está todo centrado en un director. Y lo mismo ocurre con *True Detective*, creo que hay más tensión útil en la primera temporada entre el guionista Nic Pizzolatto y el director Cary Fukunaga, parece que hubo mucha tensión en el set y ambos eran iguales así que intentaron decidir juntos y coexistir, lo que tengo entendido que fue difícil. Pero puedes ver que Cary era el director a lo largo de los episodios, puedes ver cuánta unidad de visión hay. Y se podría decir lo mismo sobre el guion, cuando hay un guionista que tiene la misma visión, hay un colega que también es igual, y hay una única idea. Lo que Amy y yo hicimos en *The Girlfriend Experience* fue también muy interesante, porque escribimos todos los episodios y compartimos las tareas de dirección, entonces hay una unidad real. Creo que cuando el director y el guionista interpretan el mismo papel entonces se logra una visión diferente a cualquier otra. Así que soy un gran defensor de la televisión conducida por un director, creo que al final la tarea de dirigir es diferente de la de escribir, se asemeja, pero es diferente. En mi opinión, todo el material dramático acaba siendo sobre la psicología humana, y está basado en la acción y la reacción, y entonces las preguntas que te haces como director es cómo vas a ponerlo en escena o cómo vas a cubrirlo, si hay una relación entre la forma y el contenido, si se reflejan

la una en la otra, cuales son todas las preguntas de puesta en escena que te plantearías. Pero también, como director, intentas entender la capacidad técnica de un actor, entender el *timing* de una interpretación. Los tiempos de interpretación son cruciales en la dirección, y también, has de entender cómo va a encajar todo en el montaje. Creo incluso que aunque el guionista pueda ser un experto en psicología humana y entender el ritmo de los personajes, no posee necesariamente esas otras habilidades del rodaje, por eso creo que al final del día debería ser un medio centrado en los directores.

La noción del director-driven televisivo que pones sobre la mesa nos recuerda a ciertas experiencias de cineastas europeos, como Rainer Werner Fassbinder...

Como el *Decálogo* (*Dekalog*, 1989-1990), de Kieslowski, exactamente.

O *The Kingdom* (Riget, DR1, 1994-1997) de Lars Von Trier un años más tarde. Hablando de *The Girlfriend Experience*, en términos de estructura narrativa, ¿cómo concibes el *storytelling* y la puesta en escena, la relación entre forma y contenido? Pensamos que la premisa es muy interesante, el hecho de readaptar una película en una narrativa serial, como hizo Fassbinder, por ejemplo, cuando escribió dos guiones para *Berlin Alexanderplatz* (Rainer Werner Fassbinder, WDR: 1980), un guion para una película y uno para una serie, dos guiones diferentes. Él mencionó que no es lo mismo explicar una historia en dos horas que en quince, hay un *tempo*, una forma narrativa...

Eso es interesante. Creo que la mayor diferencia entre el cine y la televisión, de nuevo en referencia al modelo tradicional del *showrunner*/guionista, es el ritmo. Es el tiempo de la pantalla. Estaba revisando *Climates* (2006), de Nuri Bilge Ceylan, el director turco, y lo que es verdaderamente increíble es la *performance* de la actriz, usa la pantalla completa y por eso entiendes la psicología, y las reacciones están constantemente evolucionando. Eso es algo que sería muy complicado de hacer en un formato televisivo tradicional, por la cantidad de material escrito que has de cubrir. Si tu encargo es conseguir, en una serie de una hora, cincuenta y dos páginas o así, y filmas al menos cuatro escenas al día, si no más, en una localización, entonces has de cubrir tantas acciones y reacciones que no tienes tiempo de dejar una reposar. Y nunca entrarán en el montaje. Así que encuentro que esa es en realidad la diferencia principal. Pero cuando entras en el mundo de la televisión de autor, como *El Decálogo* de Kieslowski o *Berlin Alexanderplatz* o, ya sabes, *The Kingdom*, no hay diferencia. Entonces, creo que es el cineasta el que crea, el que decide el ritmo que es apropiado para la historia. Es ligeramente diferente con *The Girlfriend Experience* porque Amy y yo cubrimos ambos, por

lo que tienes a dos autores con una visión común, no es una visión singular, es más un matrimonio o una síntesis, de algún modo. Lo que realmente es interesante es que tienes televisión de autor si el director es el guionista y hay un control real del material y del ritmo de ese material. Entonces creo que que no existe diferencia, realmente no veo la diferencia. Uno es una forma más larga, otra es más corta, pero eso no significa nada. Algunas películas duran tres horas y otras dieciséis.

¿Tampoco en términos de narrativa? ¿En términos de cómo estructurar las escenas y los episodios? Eso es de lo que hablaba Fassbinder.

Sí, tenéis razón, en la estructura, sí, tienes que hacer algo que pueda encajar en un episodio de una hora o en un episodio de media, necesitas un arco que sea el arco general de toda la serie, o el arco dramático dentro del episodio que se pueda completar o al menos se pueda articular claramente. Pero creo que el truco es... Puedes hacer una serie de televisión que combine ambos, puedes ver *El Decálogo* como una película, fácilmente, puedes ver *Berlin Alexanderplatz* como una, y proyectarlas. Creo que es más en el modelo tradicional guionista/*showrunner*, al final de esa escala *network*/publicidad, donde ves entrar en juego la repetición, y donde no puedes proyectar uno detrás de otro porque se hace muy repetitivo. Pero cuando te diriges hacia modelos tradicionales *showrunner*/guionista un poco más interesantes como *Homeland* o *The Killing* o *The Americans* se tiende a escapar de la repetición, y es entonces cuando avanzas en la escala y llegas a una televisión de autor, entonces creo que eres realmente libre. Creo que el truco es: ¿puedes estructurar algo que funciona en media hora o una hora pero que también funcione como una pieza continua? Creo que es más como otra dimensión del problema o del puzzle. Si puedes resolver eso, lo que es ligeramente más complicado que sólo escribir una historia, o escribir una serie de televisión, si puedes resolverlo de verdad para que pueda funcionar como un episodio pero también todo junto, entonces creo que es completamente libre. La ventaja es que si puedes recaudar dinero para hacer una serie, y hacerlo crecer desde cero, y que la aprueben, entonces de repente, tienes trece episodios para trabajar. Y después consigues una segunda temporada, o una tercera, y en términos de eficiencia de crear una estructura donde puedas realmente moverte y trabajar de manera consistente, funciona mucho mejor. Porque para recaudar dinero, ya sabes, trabajo en los Estados Unidos, y aquí no hay dinero público, así que sólo consigo financiación dentro del mercado capitalista, lo que significa que he de competir con *Star Wars* (J. J. Abrams, 2015) para obtener financiación. No hay subvenciones públicas como en Francia, eso no existe. Para mí, lleva años conseguir financiación para hacer una película, pero si consigo que una serie de televisión funcione, entonces puedo dedicarme a ello durante unos años.

De hecho, eres uno de los pocos cineastas americanos independientes que pueden decir que Marin Karmitz les ha producido una película (risas). Has estado en ambos bandos...

Y fue un gran productor, nos va apoyar mucho. Es cierto, he estado en ambos lados.

Parece que haces una separación muy clara entre el modelo tradicional del *showrunner* y las series de autor. Pero también pensamos que, desde un punto de vista visual, has tomado decisiones muy atrevidas en algunos de los episodios que has dirigido, por ejemplo, en uno que hiciste para *The Killing*, el que tiene lugar principalmente en un coche: hay un momento muy llamativo, cuando el pastor Mike y Linden está en un aparcamiento y está casi oscuro, la pantalla está casi completamente negra... Parece muy osado oscurecer la pantalla así durante varios minutos, en algo que se proyectará para una audiencia de millones de personas. ¿Fue decisión tuya o estaba en el guion?

Es una decisión colectiva, una gran parte del mérito es de Veena Sud, que era la *showrunner*, y para Gregg Middleton, el director de fotografía, y también para FOX, el estudio, porque en *The Killing* nunca dijeron que fuera demasiado oscura, el estudio nunca se quejó de que fuera demasiado oscura. Así que eso nos dio mucha libertad para realmente llevarlo al extremo, Veena quería cosas que fueran interesantes, que fueran diferentes, que quitaran el aliento, y lo animaba. Creo que Gregg es un director de fotografía con muchos dones y capacidades técnicas, por lo que fuimos capaces de conseguir aquella oscuridad, y seguir capturando alguna reacción en los ojos, lo que creo que es crucial. Funciona porque todos estaban de acuerdo, sabes. En el modelo tradicional, si tú no tienes apoyo de arriba, es muy difícil tomar este tipo de decisiones.

¿Filmaste aquella secuencia de algún modo, en la localización, pensando en *Clean Shaven* quizá inconscientemente? El coche, el uso del espejo, la mirada del personaje...

Sinceramente, tiendo a... Estoy orgulloso de no tener un estilo. Ya sabes, puedes ir y ver a ciertos cineastas y sabes exactamente su estilo. De hecho, yo estoy orgulloso de que encontré el estilo correcto para el material, porque no va de mí, no va de tener una consistente carrera y una visión de autor, eso no me interesa. Lo que realmente me interesa es cómo se graba algo, la puesta en escena, cómo la forma refleja el contenido, y cómo encuentras un modo de unirlos. La búsqueda para construir un sistema visual o un mundo visual, como quieras llamarlo. Así que, en ese episodio en concreto, estoy en un coche, ¿no? La detective Sarah, no puede mirar hacia atrás, su único modo de hacerlo es mirar a través del espejo, ya está. Quiero decir, es literalmente así de simple. Sabes, no se trata de esta gran teoría de hacer

referencia a *Clean Shaven* o no. En realidad, estoy interpretando lo que ocurre y entonces he de encontrar un modo realmente interesante para mostrarlo. ¿Cuándo es el momento adecuado para mostrar el reflejo en el espejo? ¿Cuándo es el momento adecuado para mostrarla a ella objetivamente? ¿Cuándo es el momento adecuado para mostrarlos juntos? ¿Cuándo es el momento adecuado para separarlos? Y entonces cómo creas una sensación que ella siente particularmente aislada del mundo exterior, cómo creas distancia, visualmente, entre el interior del coche y el mundo exterior. Y entonces, en qué punto quieres modular eso y cambiarlo. Realmente eso es lo que sucede, es muy claro, no es misticismo, no hay... Creo que muchas veces cuando la gente discute sobre teoría autoral hay una cierta creencia en el misticismo, algún genio secreto trabajando, y normalmente la gente que es muy buena en lo que hacen pueden decirte muy claramente lo que están haciendo y por qué razón, es casi científico. Hay otro elemento que realmente no puedes controlar del todo, que es, la energía en el rodaje. Ya sabes, si eliges el casting muy bien y tienes el equipo correcto, entonces de repente quizá, si tienes suerte, tienes una energía que va más allá. Literalmente, te sales del camino. Intentas guiarlo un poco, pero puedes sentirlo, sientes que algo realmente especial está ocurriendo en una interpretación, en la filmación. Entonces, de alguna forma das un paso fuera del camino y eso es todo. Creo que los verdaderos grandes maestros del cine son aquellos que pueden crear esa energía en set. Esa energía específica.

La última cosa que queremos hacer es mitificar, de verdad, no lo decíamos en ese sentido. Este proyecto va de hablar con los directores para no mitificar. Pero cada cineasta concreto tiene una serie de habilidades, un modo de hacer su trabajo. Hablamos de ello en un sentido de resolver situaciones concretas, cuerpos, relaciones de distancia, la profundidad de campo, cosas muy normales, con los pies en la tierra cosas sencillas que un profesional ha de hacer...

Es verdad, hay una visión artística, puedes tener una visión de cómo quieres que se mire algo, y puedes verlo. Pero es muy difícil de cuantificar, incluso para mí, intento no discutir eso mucho. Para mí, lo que realmente trato de discutir más es el trabajo, porque es algo que puedes transmitir claramente a los demás.

Hay otra cosa que nos intriga. Es una cuestión más sobre narrativa; sobre cómo logras resolver ciertos puntos del relato. Por ejemplo, *The Killing* era una serie donde casi cada capítulo terminaba con un *cliffhanger*, tienes que empezar un nuevo capítulo con una situación construida por otro director. ¿Cómo logras controlar la energía y enfrentarte a esos puntos de clímax?

Realmente es un tema de modulación, y eso es lo que significa dirigir. Dirigir es muchas cosas, pero sobre todo es modular la tensión a lo largo de un episodio, y el ritmo también, saber cuándo aligerar un poco la tensión y cuando volver a crearla. Si es un guion muy bien escrito entonces ya estará en él, pero también tienes que lidiar con la interpretación para añadirlo y trabajarlo. Así que cuando empiezas con un *cliffhanger* no puedes mantenerlo a ochenta kilómetros por hora todo el tiempo. Quiero decir, puedes, pero el público se podría cansar muy rápidamente, así que tienes que entender cómo modular la tensión y después como volver a construirla, y eso significa involucrar las habilidades de todo el mundo. Debes comunicar eso a lo largo del guion, a través de las actuaciones, del trabajo, del montaje. Cero que cuanto más experiencia tiene la gente, menos has de articularlo, porque la gente lo entiende por sí sola. Es tu trabajo. Y también... Fui consultor de guion en la versión americana de *Funny Games* (2007) de Michael Haneke, y él dijo una cosa que en realidad pienso que es muy cierta: los directores deben tener un sentido especial del tiempo, y él cree que en realidad es algo innato que no se puede enseñar. Un sentido del tiempo y del ritmo. Así que si entiendes de verdad la modulación, creo que no es solo eso, creo que es también emocional, en términos de actuación, y creo que también está interpretado en el guion. Debe pasar al nivel de guion, al nivel de actuación, y después ha de pasar al nivel del rodaje real, en la actuación, la puesta en escena, las elecciones de montaje... Todo debe encajar, y creo que eso es una parte muy crucial.

Has mencionado la importancia del tiempo y el ritmo de la actuación, de trabajar con los actores. La energía, has dicho, que es una bonita palabra para resumirlo. Sin mitificar [risas], pensamos que una serie como *Homeland*, en la manera en que Damina Lewis se mueve (los gestos, la presencia del cuerpo, las pausas, los silencios) tiene mucho de Keane, tu película. No creemos que sea una coincidencia que hayan pedido dirigir a este actor en una serie donde contribuiste a crear de alguna manera el espíritu del personaje principal: Brody. Creemos que hay una conexión...

Gracias, no puedo atribuirme el mérito de Brody, pero es muy amable por vuestra parte el haberlo sugerido [risas]. Respecto a cómo trabajar con actores, cuanto más lo haces, más se ralentiza. Y entonces es cuando más claro lo puedes ver: puedes ver la actuación mientras está pasando claramente. Es bastante como los deportes. Cuando comienzas, y eres nuevo en un deporte, todo va súper rápido, y no tienes visión de campo, no puedes ver el campo entero. Se ralentiza todo mucho, y el tiempo en el set de rodaje es muy diferente del tiempo en una sala de montaje. Cuando estás viendo una actuación en directo va mucho más rápido que cuando miras emisiones grabadas, en una habitación, en un ordenador, ya sabes, con una taza de

café y relajado. La velocidad es mucho más rápida en el set. Así que cuanto más experiencia tienes si realmente te concentras... Para mí todo va de acción/reacción, de la psicología humana. Alguien hace algo, y otra persona reacciona a ello, y esta reacción es una acción en sí misma, por lo que también causa una reacción. Y se crea una cadena, y lo que intentas hacer es atraer la atención del público a aquellas reacciones que crees que son importantes, y eso es la composición. La composición es como decirle al público «eso es lo que deberíais estar mirando», estás dirigiendo la atención. Y con suerte a través de eso ves la psicología del personaje porque está siguiendo los cambios psicológicos y las reacciones. Creo que lo que es más importante es concentrarse en la reacción y eso es lo que tiendo a hacer, me concentro realmente en las reacciones del personaje de forma específica, y después, con la experiencia, el tiempo de la actuación se ralentiza. Lo puedes ver más claramente. Y entonces puedo ir y pedir ciertos cambios, o pedir un cierto desinterés, si creo que vale la pena que el actor lo exprese de una manera diferente, que tenga una reacción diferente. Y entonces cuando coges la cadena de acciones y reacciones, eso es lo que aquel personaje es en realidad, construyes el personaje en el set y más tarde llevas todo eso a la sala de montaje.

Has mencionado que...

Otro elemento que es muy importante, también es el gusto. Quiero decir, al final, el noventa por ciento de todo es el gusto. Si tienes las habilidades diriges el oficio: no quiero este color de ninguna manera, creo que debería ser este color, prefiero es color, ¿sabes? ¿Te gustaría una lente gran angular? Y yo hago «no, no quiero esa distorsión, prefiero que sea una lente normal» o un teleobjetivo, o lo que sea, puedes interpretar el drama de esa manera. Pero al final, tanto si te gusta como si no, es cosa de tus gustos y sensibilidades, y es quien eres como persona, y se refleja en todas tus elecciones y decisiones durante el curso de toda tu vida. Por eso cuando la gente dice que haces películas para un público, pienso que yo nunca hago películas para un público. No sé realmente qué es un público. Y si comienzo a cuestionarme, entonces no tengo ningún punto de referencia. Estoy perdido. Así que lo hago para mí, eso es lo que hago, tanto si es televisión o cualquier otra cosa, al final, digo «eso es muy interesante, eso es lo que creo que es interesante». Trabajas con otra gente y colaboras, pero al final, quiero hacer este plano porque eso es lo que me gusta, es lo que encuentro interesante. Y si otra gente lo encuentra interesante, genial, y si no, también, pueden ir y hacer una película.

Es la gracia, cuando otra gente piensa que la manera en que filmas un personaje es interesante. Hay, por ejemplo, una bonita secuencia en un episodio que dirigí para *Homeland*, 'State of Independence', cuando Brody se acerca a su mujer y

comienzan a hacer el amor, pero de una manera que te hace sentir que hay muchas cosas entre ellos, eso nos recordó a Claire Dolan, donde solo con mirar a la actriz entiendes muchas cosas. Ahora, eso nos lleva a *The Girlfriend Experience*. Suponemos que es muy diferente dirigir un episodio solo de una serie que ha sido concebida por otro, que dirigir un piloto. Un piloto da la oportunidad de instaurar un todo, tomar ciertas decisiones estéticas. ¿Cómo funcionó eso en el caso de *The Girlfriend Experience*?

Amy dirigió el piloto, pero no es un piloto de verdad porque fue una serie toda diseñada para los dos, la encargaron entera. Creamos el mundo completo. Cuando haces el piloto o haces los dos primeros episodios, creas el mundo entero, estás literalmente llenando el papel en blanco, el mundo entero, literalmente, lo estás haciendo una realidad: estás haciendo un casting, encontrando localizaciones, tratando con los diseñadores de producción, con los diseñadores de vestuario, estás creando este mundo. Emocionalmente, psicológicamente, y visualmente, los tres. Así que sí, es mucho más interesante estar en esta decisión que llegar y hacer nada más un episodio. Pero un episodio puede ser fantástico. Pienso en dirigir como en solucionar problemas, así es como pienso. Cuando estoy dirigiendo sólo un episodio llego y digo, «muy bien, estos son los parámetros estéticos», para entender cómo ruedan. En aquel episodio de *Homeland*, por ejemplo, excepto por el bosque donde Brody mata al zapatero, no hacen mucho trabajo de cámara, lo hicimos en la escena de sexo entre Brody y su mujer, un poco de cámara en mano, pero no utilizan la cámara en mano excesivamente. Hay ciertos parámetros visuales y estéticos; mi trabajo es hacerlo interesante dentro de estos parámetros, es mi reto, y me encanta.

También es interesante, ¿sabes? Disfruto con poder crear el mundo de cero, pero sigo encontrando muy interesante ir a dirigir un episodio, y lo encuentro muy interesante porque es tu oficio, es tu disciplina, sabes cuales son las herramientas que puedes utilizar, estás operando en un espacio más pequeño. A veces puedes obtener tanto detalle como quieras dentro de estos parámetros, puedes hacer un poco de contraste, pero entonces, es disciplina. Y creo que cualquier oficio es disciplina, debes ser disciplinado.

Una cosa que también nos interesa es cómo la medida de las pantallas utilizadas para ver serie de televisión está cambiando. La series no sólo se ven en el televisor, también las puedes ver en tu ordenador. ¿De qué manera influencia eso en cómo diriges un episodio?

De ninguna.

[Risas] ¿De ninguna?

De ninguna, no me podría importar menos. Ni tan sólo se me pasa por la cabeza. De hecho, lo rechazo activamente. Para mí eso nos lleva de nuevo a la pregunta del público: ¿cual es la composición correcta si estoy grabando para un iPhone o para un ordenador? No quiero hacer eso; mi trabajo es interpretar el contenido de la menor manera que sé. Mira, al final, ¿Cómo puedo decir eso? Los mejores films de todos, el mejor arte de todos, es el que, a mi parecer, transforma cómo veo el mundo. Así que salgo... es completamente transformador. Recuerdo cuando *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) se estrenó, era un adolescente, y fui a verla, y recuerdo muy claramente que la vi en un cine del East Side en los setenta en Nueva York, y salí y me costó mucho reintegrarme inmediatamente en la ciudad. Había cambiado totalmente cómo veía el mundo. Eso es lo que el gran cine y el gran arte pueden hacer. Así que pienso que cuando intentas conseguir eso como cineasta, no me preocupa cual es la medida de la pantalla, me preocupa cómo utilizo mi oficio para interpretar el material de la mejor manera posible para que un público pueda comprometerse, para que sea interesante.

Esta expresión (cambiar cómo el público ve el mundo) nos recuerda a la manera en que Fassbinder explicaba la diferencia entre sus versiones en película y en serie de *Berlin Alexanderplatz*. Dice que las películas tienen más que ver con un estado mental, con un cierto choque que cambia el mundo, mientras que su trabajo para la televisión tenía más que ver con dejar que un público más grande se identifique con tus personajes.

Sí, yo no, yo no... Quizá... cuando hablo de cine o de arte en general, creo que todo es válido, todo, no deberías definir nada. En el momento en el que defines una cosa la haces más pequeña, y no debería ser más pequeña, debería ser totalmente inclusiva, ¿no? Así que pienso que es una punto de vista completamente válido. Por mi parte, cuando escribo y dirijo películas, no estoy pensando en un público, y no pienso en personajes identificables, no me importa si son identificables; me importa si son fascinantes. Así que si veo alguno que es fascinante, el personaje podría ser una persona terrible, horrible, que hace cosas horribles, pero si es interesante es interesante. No necesito que el personaje sea amigo mío; sólo necesito experimentar el mundo de otra manera diferente.

No creemos que lo dijera por eso, creemos que lo decía más en el sentido de repetición. La estructura episódica tiene que ver con ver caras, repetir gestos...

Sí, tenéis razón, lo entiendo...

Pensábamos en *The Girlfriend Experience*, en cómo se diseña una estructura serial episódica para tu actriz principal. Es

muy diferente de la estructura de la película de Sasha Grey, suponemos... La repetición de diferentes episodios.

Sí, y creo que lo hemos hablado antes, creo que cuanto más vas hacia la vía comercial, más repetición hay. Porque entonces se convierte casi en una radio para los espectadores. La están mirando, pero ¿cómo están mirando? Están con sus teléfonos, sabes, el teléfono suena, están hablando, quizá se pierden algunas cosas así que se han de repetir, tiene que ser fácil, no puede ser un reto en ningún nivel. El lado más comercial de la televisión, como los dramas de los *networks*, las *soap operas*, las comedias comerciales, todas estas áreas en la sección comercial del espectro, creo que son mucho más repetitivas, en su estructura, el tipo de información y la forma de ponerla en escena.

Es interesante la manera en que tendemos a pensar de una forma negativa sobre la repetición. No te pediremos que hables de eso ahora; ya ha sido una entrevista larga [risas]. Pero creemos que la repetición puede ser una cosa positiva, también. Esperamos con ganas encontrar repeticiones en la manera en la que trabajas con tu actriz en *The Girlfriend Experience*, encontrarla en diferentes episodios. Sentimos que eso es diferente de la experiencia de ver una película en el cine... Pero, bueno, ¡un tema demasiado complejo para acabar!

La repetición puede ser fascinante. Creo que es siempre una cuestión de por qué estás haciendo algo, por qué razón. Si lo estás haciendo sólo porque el público no procesará la información clave, estarán distraídos así que debes repetirlo, no es una buena razón para mí para hacerlo. Pero si lo estás haciendo por una razón dramática, con un objetivo, entonces pienso que es fantástico.

Bueno, has hablado del impacto que *Taxi Driver* te generó. Para acabar la entrevista nos gustaría preguntarte si hay alguna serie televisiva que haya cambiado la forma en la que ves las cosas, ¿alguna serie que te haya llamado la atención particularmente?

Creo que *Dekalog* es una de las mejores, un trabajo seminal, es realmente una pieza fenomenal. Quiero decir, obviamente, *Berlin Alexanderplatz*, y después habéis hablado sobre *The Kingdom*, que es un poco menos importante para mí, aunque la admiro. Y creo que *The Knick* es muy impresionante, ¿sabes? No me gustan las listas, pero como las listas de nombres.

No, no hablamos de listas, hablamos de aquel momento en que estabas mirando una serie de televisión y quizá sentiste algo más cinematográfico o pensaste «yo podría hacer este tipo de trabajo televisivo» quizá...

Creo que *Dekalog* es una que me chocó, pero lo veía como cine, no lo veía como televisión. Vi la mayoría en un cine. Otras piezas televisivas narrativas (en oposición a los documentales) que son importantes para mí son *Scenes From a Marriage* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) de Bergman y la obra de Alan Clarke.

¡Te estás poniendo muy europeo con nosotros!

[Risas] Perdón, fue entonces cuando me di cuenta que la televisión es una forma interesante y que es muy cinematográfica. Pero no pongo estos límites entre formatos, de verdad que no lo hago. No lo veo de esa manera de ahí que cuando me preguntabas por la medida de la pantalla no presto atención. No lo veo en términos del gran *cinemascope* en la pantalla contra el televisor, más pequeño, el que sea...creo que todo puede ser cinematográfico, y por cinematográfico quiero decir que es una visión unificada y que estás interpretando el drama psicológico de una manera visual interesante donde la forma refleja el contenido. No tengo un interés real en ver sólo películas bonitas, o una composición agradable, o una vista, o algún paisaje bonito. Debe ser siempre interpretativo, i por eso creo que para mí, al final, el rostro es el paisaje más interesante de todos. Porque estás viendo cómo la gente reacciona emocionalmente y psicológicamente.

Totalmente de acuerdo con eso, gracias por tu tiempo.

Está claro, ¡ha sido divertido!

Esta entrevista forma parte de un proyecto más extenso de libro (Imágenes en serie) centrado en la dimensión visual de las series de televisión contemporáneas, una investigación basada principalmente en conversaciones con directores, directores de fotografía y productores.

Diez cineastas fundadores de la serialidad televisiva

Jordi Balló y Xavier Pérez

RESUMEN

Este artículo ofrece una panorámica general por el trabajo de diez cineastas fundadores de y para la serialidad televisiva (Hitchcock, Rossellini, Wiseman, Bergman, Godard, Fassbinder, Reitz, Kieslowski, Lynch y Lars von Trier), relacionando las aportaciones clave de cada uno de ellos con series posteriores deudoras de su legado.

PALABRAS CLAVE

Cine, televisión, serialidad, narrativa audiovisual, Hitchcock, Rossellini, Wiseman, Bergman, Godard, Fassbinder, Reitz, Kieslowski, Lynch

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.

KEYWORDS

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

Hitchcock: el control de la audiencia

1955 es un año clave para la historia de la ficción televisiva: Alfred Hitchcock decide ocupar el universo de la serialidad con una producción semanal que lleva su nombre en el título (*Hitchcock Presenta* [*Alfred Hitchcock Presents*, CBS-NBC, 1955-1965]) y que incluye, en el inicio de cada capítulo, una presentación en la que el director se dirige personalmente a la audiencia. Esta seña corporal, ya presente en forma de *cameo* desde sus primeros filmes, encuentra un privilegiado espacio de reafirmación en la recurrencia semanal televisiva. De ser funcionalmente conocido por el público, Hitchcock (en cuanto que imagen-marca, potenciada todavía por la complementaria caricatura de perfil que encabeza los créditos, y por la pegadiza marcha musical de Charles Gounod a la que se adhiere) pasa a ser un indiscutible icono popular. El objetivo soterrado es utilizar la pequeña pantalla como plataforma para radicalizar una de las estrategias centrales del arte *hitchcockiano*: el control de la audiencia. Mediante la recurrencia serial, Hitchcock puede experimentar semanalmente la persistencia de la hipnosis mediante la firma visible del Mago dominador.

El control hitchcockiano de la serialidad parte de repetir tantas veces como haga falta el mismo modelo de relato. Son veinte minutos de máxima concentración narrativa que insisten, con pequeñas variantes y un *twist* final recurrente, en recrear todas las formas posibles de una pesadilla. Esta tiene una explicación lógica (nunca sobrenatural), pero el modelo de relato tiene en cuenta las enseñanzas estructurales de Poe, invocado no pocas veces en motivos argumentales como el crimen perfecto, el doble, la venganza, la locura psicopatológica o el entierro prematuro.

La pauta serial viene determinada no sólo por la aparición inicial del Mago, sino por el saludo final que emplaza a la semana siguiente: una sutil forma del “continuará” que sustituye la prolongación del relato *ad infinitum* por la constancia circular del dispositivo ineludible. Hitchcock funda una estrategia resolutive que recogerá en pocos años Rod Serling en *La dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*, CBS, 1959-1964), y que constituirá el primer modelo de permanencia del autor –y del control del universo– en el marco de la creación televisiva.

Rossellini: la dimensión enciclopédica

La primera intervención de Rossellini en la televisión, con la serie *L'India vista da Rossellini* (RAI, 1959) no escatima la presencia del director en la apertura de cada capítulo. Pero si Hitchcock aparecía de forma autosuficiente ante el espectador para interpellarlo directamente, Rossellini es introducido por el periodista Marco Cesarini, y el preludeo al visionado se convierte en un diálogo que tendrá continuación en la

proyección de su *cuaderno de notas* del viaje a la India. Sobre las imágenes proyectadas en la pequeña sala de cine donde se sientan Rossellini y su entrevistador, tiene lugar un diálogo over que contribuye a la clarificación, más impresionista que dogmática, del contenido de las piezas. Este formato revolucionario ya no continuará en su siguiente serie, *L'età del ferro* (RAI, 1965), donde las presentaciones son realizadas con el busto parlante de Rossellini dirigiéndose al espectador, pero el corpus televisivo del director no renunciará a la clave democratizadora y horizontal.

La historia como disciplina susceptible de recapitulación audiovisual constituirá el eje temático preeminente para poner a prueba la eficacia del dispositivo serial. En *L'età del ferro*, el conjunto se ciñe a la evolución tecnológica de la humanidad en relación a la producción y uso del hierro a través de los siglos. En *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (RAI, 1970), se procede a una reconstrucción de la evolución de la humanidad, donde cada acontecimiento del progreso marca la distinción y el paso de un episodio a otro. El conjunto de ficciones televisivas sobre Luis XIV, Sócrates, Descartes, Agustín de Hipona, Blaise Pascal y las series *Atti degli apostoli* (RAI, 1969) y *L'età di Cosimo de Medici* (RAI, 1973) ejemplifican esta enciclopédica voluntad de ampliación sostenida en un método didáctico: la amplitud inabarcable de cada situación histórica invita a la concentración en el detalle y a la lentitud escrupulosa del seguimiento. Rossellini invierte la idea del control *hitchcockiano* del universo por la confianza en un espectador dotado del derecho de ser alimentado culturalmente a través de una nueva tecnología entendida, contra todas las dificultades contextuales, como instrumento formativo al servicio del humanismo.

Wiseman: el proyecto exhaustivo

Las películas documentales encadenadas de Frederick Wiseman se pueden entender como constituyentes de una única obra serial, como una gran comedia humana. Su objetivo es interpellar y retratar, una a una, todas las instituciones públicas norteamericanas (y algunas europeas) mostrando sus debilidades, pero también su capacidad de supervivencia en entornos difíciles. Este trabajo sistemático se inició con *Titicut Follies* (1967) cuando penetró en una prisión-asilo-hospital con prácticas clínicas inaceptables, como la lobotomización de los presos, presentadas en toda su crudeza ante la cámara. El resultado de esta obra reveladora fue su prohibición por parte del estado de Massachusetts durante treinta años. Cuando pasado este tiempo la PBS la estrenó, ya se había convertido en una leyenda americana sobre la independencia del testimonio. El trabajo de Wiseman ha recorrido las estructuras de estado y sus efectos: la prisión (*Titicut Follies*), la escuela (*High School*, 1968), la comisaría (*Law and Order*, 1969), el hospital

(*Hospital*, 1970; y *Near Death*, 1989), la academia militar (*Basic Training*, 1971), el tribunal de menores (*Juvenile Court*, 1973), los laboratorios que experimentan con animales (*Primate*, 1974), la asistencia social (*Welfare*, 1975), el teatro (*La Comédie Française*, 1996), la vivienda social (*Public Housing*, 1997), la violencia de género (*Domestic violence*, 2001; y *Domestic Violence 2*, 2002), la universidad pública (*At Berkeley*, 2013), el museo (*National Gallery*, 2014) o las comunidades de barrio (*Belfast, Maine* (1999); y *In Jackson Heights*, 2015). Wiseman usa una metodología de filmación donde el sonido toma una importancia decisiva, porque es la palabra, el grito o el gesto silencioso lo que acaba marcando la preponderancia de aquello que merece ser filmado en el marco de una secuencia. Esta cuestión explica el carácter constructivo de su sentido del montaje, el juego de campo y fuera de campo que ha abierto el camino en la manera de filmar y construir un cine que sólo en apariencia parece directo.

Pero la gran influencia de Wiseman en el mundo de la serialidad es la consciencia exhaustiva. También David Simon lo aborda así en *The Wire* (HBO, 2002-2008), donde cada temporada afronta el protagonismo de una zona de conflicto: la comisaría, el puerto, los sindicatos, la escuela, las elecciones políticas, los medios... La obra serial resultante establece un tejido que adquiere su máxima intensidad al considerar la sociedad en su totalidad. Se trata de la construcción de un retrato puntillista de los instrumentos imperfectos de la democracia.

Bergman: diálogos en el tiempo

El carácter serial de la producción audiovisual de Ingmar Bergman, muy presente en su filmografía desde la llamada *trilogía del silencio*, cobra una relevancia diáfana en la producción televisiva *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, TV2 Sverige, 1972). En muchos países la difusión de este material se hizo en formato de largometraje, cuestión perfectamente asumida por el director, que remontó el material para una película contundente en su autonomía. No hay duda, no obstante, de que la cadencia de estos diálogos matrimoniales sostenidos de manera periódica se adecúa con particular fortuna al formato televisivo.

Bergman, hombre de vasta y complementaria trayectoria teatral, fundamentó su cinematografía en base a la captura esencialista de la palabra, con el primer plano como dispositivo privilegiado de ratificación expresiva. Y esta palabra hecha tiempo encuentra en el formato televisivo un espacio idóneo para la experimentación de la constancia, y para el placer (agridulce, dada la deriva argumental de la obra) de la repetición. La crisis de la pareja, pero también su constante reafirmación, el juego de los secretos y las mentiras, los reproches y los perdones, las satisfacciones y las renunciadas, se traban en un encadenado de

momentos íntimos altamente significativos que transforman la pantalla televisiva en un laboratorio minimalista para la observación del ser humano en la ambivalente experiencia de la confrontación doméstica. Las máscaras de la cotidianidad feliz, tan propias de la televisión clásica, son contrapuestas por el ojo exploratorio de Ingmar Bergman a su espejo oscuro.

Que los protagonistas de *Secretos de un matrimonio* hayan encontrado extensión en diferentes adaptaciones teatrales, y, sobre todo, en el largometraje *Saraband* (2003), su epílogo, confirma la capacidad de este modelo serial de propagarse en el tiempo y el espacio como una forma canónica abierta a nuevas variaciones. Y el peso fundacional de esta micro-dramaturgia por capítulos se puede ver sedimentado en obras contemporáneas como las diferentes versiones de *Be Tipul* (HOT3, 2005-2008), y otras series que, como *Mad Men* (AMC, 2007-2015) o *Masters of Sex* (Showtime, 2013-), hacen de la palabra confrontada y la confesión que acaba emergiendo un inexorable ejercicio terapéutico.

Jean-Luc Godard: el dispositivo al descubierto

Six fois deux (France 3, 1976) y *France/tour/detour/deux/enfants* (Antenne 2, 1977), los dos programas de televisión dirigidos por Godard y Anne-Marie Miéville en su década de retiro de la exhibición convencional y de investigación de los nuevos territorios vídeo-gráficos, son dos peculiares encuestas en torno a la sociedad francesa de los setenta. Godard recoge la hipótesis *rosselliniana* de la televisión como proyecto educativo, y centra el interés en la función de la entrevista como pauta de serialidad. La encuesta es, sin embargo, restrictiva, reducida a unos pocos personajes, y en constante dialéctica con la presencia interventora del propio Godard. En el caso extremo y polémico de *France/tour/detour...*, los entrevistados son sólo un niño y una niña, asediados y conducidos por el director de manera perseverante, casi totalitaria.

Las operaciones que han de acompañar la realización de la encuesta vienen señalizadas por la puesta en evidencia del dispositivo, y por el distanciamiento crítico que se deriva. Por ejemplo, en cada entrevista del primer capítulo de *Six fois deux*, Godard, mal encuadrado a la izquierda del plano, ante la mesa donde recibe a sus entrevistados, sólo nos deja ver su brazo y el cigarro que va de la boca al cenicero, en un gesto reiterado que transitará como icono del reconocimiento permanente del autor en toda su obra futura.

La otra señal de identidad serial de *Six fois deux* es la cabecera inicial de una mano introduciendo un vídeo-cassette en un aparato reproductor, y la imagen final de la misma mano extrayéndolo. Las nuevas posibilidades del vídeo dan pie a

una experimentación donde las imágenes vuelven y se hacen reversibles. La *discontinuidad* del montaje (acentuada por rebobinados, imperfecciones o saltos aleatorios) deviene, paradójicamente, una señal de identidad de la *continuidad* serial. Y aquí inicia Godard una idea que desarrollará plenamente en sus monumentales *Histoire(s) du cinéma* (France 3, Canal +, ARTE, La Sept, TSR, 1988-1998): la repetición y persistencia de las imágenes y de los sonidos, la reminiscencia basada en la leve variación, debida a un demiurgo omnipresente que mediante la manipulación visible de sus materiales, sigue haciendo evidente, en todo el sinfónico encadenado de fragmentos, su firma desbordante e incisiva.

Fassbinder: la intensidad heterogénea

Cuando R.W. Fassbinder abordó, en 1980, la adaptación de la novela *Berlin Alexanderplatz* entendió inmediatamente que no lo podía hacer con la temporalidad de un largometraje convencional. La influencia que la novela de Döblin había tenido en su etapa de formación lo impulsó a concebir este proyecto como una obra titánica, absorbente, en la cual confluían, ya en el original literario, la forma del collage visual y sonoro que era una de las características propias del director. Y fue así que imaginó una propuesta episódica, de trece capítulos y un epílogo, una obra única a través de la cual construye el retrato de una ciudad en pleno proceso de descomposición, donde el sentido de la explotación, de la violencia, del instinto de supervivencia, se expresa a través de una composición que combina la coreografía barroca con el distanciamiento y el análisis de los comportamientos. Fassbinder se guardó para él la voz narradora como un gesto de presencia que quiere comprender, o analizar fríamente, la actitud de sus personajes, de los secretos de su deseo y su pasión. La empatía de Fassbinder con el personaje protagonista de Franz Biberkopf, en sus relaciones con Reinhold, con las mujeres que lo estimaban y que él acababa destruyendo, hace más interesante la manera en que se produce su propia implicación, a través de la voz, del estilo y de la velocidad del rodaje.

Tanto la montadora Julien Lorenz como el director de fotografía Xaver Schwarzenberger han explicado un detalle revelador: que si bien Fassbinder ensayaba las escenas con sus actores habituales, acostumbraba a filmar casi todas las secuencias en una toma única. El film combina el cuidado de los encuadres con este principio de economía temporal, como una manera de inscribir su manera habitual de concebir y realizar los films, sin descanso, encadenados, propia de un cineasta serial.

Es en el epílogo de *Berlin Alexanderplatz* (WDR, 1980), de hecho un largometraje en sí mismo, donde Fassbinder dio un paso adelante decisivo en la libertad de concebir una serie. Este epílogo apocalíptico y delirante concentra la capacidad de

descripción infernal, con ángeles ambiguos, manicomios, ratas, imágenes religiosas, recuperación contradictoria de las tramas anteriores, y muy especialmente, con una puesta en escena de la tortura, con los cuerpos descuartizados de Biberkopf, de su compañera Mieze, así como de grupos de jóvenes desnudos apilados en la tierra, en una clarísima referencia al film que más impresionó a Fassbinder, *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) de Pasolini, un referente a la hora de ensanchar el imaginario del Mal. El epílogo de *Berlin Alexanderplatz* fue precursor de una categoría de la serialidad contemporánea: que una narración puede mantener episodios con estilos marcadamente diferentes creando así escenarios de excepción.

Reitz: la saga

Uno de los puntos esenciales que unía a los firmantes del manifiesto de Oberhausen era no sentirse implicados, ni responsabilizados, por el cine convencional anterior, con la voluntad de hablar del presente de Alemania con un lenguaje nuevo. Pero paradójicamente, uno de sus firmantes, Edgar Reitz, ha centrado su filmografía en una obra única que revisa el pasado, entendida como una posición pública de su misión como cineasta. Esta obra que no para de crecer, *Heimat* (1984), está concebida como un tipo de largometraje sinuoso que necesita ser capitulado en su manera de llegar al público. Así como en la mayor parte de cineastas que hacen televisión el sistema episódico no se discute, en el caso de *Heimat* se puede considerar lo contrario: se trata de aprovechar el dispositivo de segmentación televisiva para posibilitar la producción a una obra total que desborda la lógica de la industria de la exhibición cinematográfica.

El núcleo dramático de esta expansión es la unidad familiar y el emplazamiento geográfico: la historia de la familia Simon situada en un lugar imaginario de Alemania. Pero a diferencia de la serialidad paradisíaca basada en las sagas, que solía esconder o resolver los conflictos en cada episodio, *Heimat* plantea el encadenamiento histórico como una sucesión de fracturas, dilemas, tragedias y mutaciones, atravesadas por dos guerras mundiales y por las diversas crisis económicas y sociales. La idea de la crisis colectiva actúa como acelerador y desencadenante del drama, propone una lógica serial basada en las apariciones y desapariciones de los personajes, con un dinamismo rítmico que hace entroncar la evolución de una saga con la percepción histórica, temporal y crítica del espectador.

La dimensión épica del proyecto de Reitz se significa como una gran victoria del cine experimental. Su lógica no es la de la *soap opera* familiar: en *Heimat* se impone la fuerza de la elipsis frente a las series basadas en la cotidianidad dramatizada. Pero también es experimental el punto de vista, el hecho de

confrontar la historia privada localizada en un microcosmos, con los acontecimientos que pueden pasar fuera de campo, que el espectador reconstruye, como una auténtica tragedia nacional. La vivencia de la patria alemana no se centra únicamente en aquello que Reitz muestra, sino también en la responsabilidad del ciudadano frente a su ocultación parcial. Es por todo esto que *Heimat*, que todavía en 2015 ha generado un largometraje que propone una precuela de la historia familiar, supone un hito al mostrar que la saga es un dispositivo serial que el cine puede adoptar cuando establece complicidad con las estrategias de una televisión pública.

Kieslowski: la sucesión vertical

Solemos entender la serialidad como una continuación de episodios que se encadenan horizontalmente, con una continuidad temporal. La aportación más singular del *Decálogo* (*Dekalog*, 1989-1990) de Kieslowski es que está concebida como una estructura vertical, como si fuera un edificio, una arquitectura de ficción en la cual cada episodio se sobrepone al anterior, se entrecruza, estableciendo así una fértil relación entre elementos variables y repeticiones. El coguionista del *Decálogo*, Krzysztof Piesiewicz, lo expresó lateralmente al declarar que se habían inspirado en el sistema del retablo gótico para concebir la continuidad de cada episodio: los diez mandamientos narrados de manera independiente, cada uno con una particularidad, buscando la inversión contemporánea sobre una prohibición general que era cuestionada en cada una de las obras. Los elementos de repetición son leves, pero sostenidos: la música de Zbigniew Preisner, el hecho de que todos los personajes vivan en un mismo edificio de Varsovia, la recurrencia de un personaje observador y silencioso que aparece misteriosamente en casi todos los episodios, y algunas operaciones de entrecruzamiento de personajes que pueden ser protagonistas en un episodio y simples figurantes en otro. También se produce un caso ejemplar de metaficción al presentar uno de los dilemas morales del *Decálogo 2* como un tema a debatir en una clase de filosofía en el *Decálogo 8*.

Esta estructura vertical hace que los episodios no se tengan que ver cronológicamente, porque no es esto lo que marca su fortaleza, sino la consciencia de que entre todos ellos se forma un entramado indestructible, que se reconoce en la atmósfera general de las tramas, en esta aplicación de la mecánica del suspense a los comportamientos emotivos.

Si bien cada uno de los episodios podría convertirse en un largometraje independiente (como se hizo patente con *No matarás* [*Krótki film o zabijaniu*, 1988] y *No amarás* [*Krótki film o miłosci*, 1988]), que extienden las tramas del *Decálogo 5* y *Decálogo 6*), lo que convierte el *Decálogo* en un hito esencial es haber sabido demostrar que la memoria del espectador y

su placer por la repetición se produce por la familiaridad con un universo formal y narrativo, por la consciencia de que las miradas se cruzan y las ficciones también perviven fuera de campo: mientras fijamos la mirada en una historia en particular, no se pierde nunca el sentido general que involucra a todos los habitantes del edificio y, por extensión, de la comunidad entera. Como en un retablo, como en una arquitectura de ficción que continúa siendo uno de los ideales de la serialidad: progresar dramáticamente en la mente acumulativa del espectador.

Lynch: el universo en cada plano

La llamada “nueva edad de oro de la televisión” tiene en *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) el gesto fundacional ineludible. Que esta revolución venga protagonizada por un reconocido artista del cine implica, antes de que nada, la redención del carácter superficial y estándar de la planificación televisiva en la mayoría de ficciones anteriores. Lynch irrumpe en el universo catódico para convencernos del valor oracular de cada imagen. Y, a la vez, para desguazar la idea del televisor como un mueble confortable en el interior banalizado del espacio doméstico. Si la ficción serial clásica había sido el paraíso de la familia reunida en el salón, mirándose a sí misma en la rutinas amables de sus personajes predilectos, Lynch profana de cuajo este ritual sin sorpresas, y nos explica que también el infierno puede cobrar la forma de la repetición.

Para hacerlo posible, la rutina de la filmación doméstica tiene que ser asaltada por una imagen que manifiesta, órficamente, todos sus poderes *reveladores*. *Twin Peaks* está rodada como si fuera una película. El director traslada la inquietante concepción del plano de sus anteriores largometrajes a los confortables espacios de la soap opera y, como un anuncio del Apocalipsis, trae el infierno detrás suyo. La catábasis del agente Cooper supone, así, la vivisección de una comunidad en estado letárgico, necesitada de un resarcimiento transformador. La autopsia del cadáver de Laura Palmer que registra el capítulo inicial de la serie es el correlato diáfano: un bisturí ejerciendo el papel de montador que descompone, analiza y da a ver.

La propuesta profética de Lynch pareció, en el momento de su estreno, una perla preciosa en un universo de consumo dirigido hacia otros intereses. Unos años después, es evidente para todo el mundo que la ficción serial no admite el regreso final al orden, ni permite suturar las heridas del tiempo destructor. Este, bien al contrario, queda encarnado en una maldad corrosiva que de todo se apodera. Esta epidemia en expansión constante ha alimentado el imaginario serial del nuevo milenio, donde la construcción de los mundos catódicos no puede ya abandonar el poder performativo de la mirada, ni, pues, la perturbadora complejidad de cada emplazamiento de cámara.

Lars von Trier: el espacio inmoral

La aportación fundamental de *El reino* (*Riget*, DR1, 1994-1997) es invertir el sentido de un espacio dramático, el hospital, que en la serialidad clásica había sido concebido como paradigma de la moralidad y la resolución positiva de los conflictos. Coincidiendo en una estrategia similar a la de Lynch, *Riget* supuso la emergencia del espacio infernal como unidad centrípeta, como un lugar del cual prácticamente no se puede salir, y que está progresivamente atacado por síntomas de decadencia y destrucción. Las voces fantasmales de los muertos, la sangre que se derrama de los tubos de refrigeración, los pasillos interminables, una logia masónica corporativa y una tensión jerárquica entre los miembros de la comunidad médica, ofrecen un retrato que nos viene a decir que el Mal ocupa este edificio enfermo de Copenhague.

En un momento de máxima experimentación visual en la carrera de Lars von Trier, *Riget* supone también un cruce entre los dispositivos de captación verista de la realidad y la introducción de elementos fantásticos que la cuestionan. El hecho de extremar el tratamiento unitario del color da la posibilidad de entender el atractivo de una serie desde su unidad de estilo. De alguna manera significa la irrupción de

una manera de hacer fílmica en la creación de un universo propio: la repetición se produce por la propia naturaleza de la imagen.

El hecho de que Lars von Trier aparezca al final de cada capítulo, comentando el episodio y anunciando el que está por venir, queda como una reverberación de la serialidad hitchcockiana, donde el director aún tenía que notificar su presencia en un mundo serial que no parecía patria de los cineastas. Pero esta presencia distanciadora de del director, que pauta cada capítulo, y ya no es esencial, no contradice la gran aportación de esta serie: haber sido capaz de dibujar una cotidianidad maligna en el seno de una sociedad aparentemente confortable. Y hacerlo a través del cuerpo enfermo, de la presencia del cadáver entendido como expresión del control, como un objeto de consumo, como metáfora de la biopolítica.

Más allá de su aportación universal, *Riget* creó un camino para la posterior fertilidad de la serialidad danesa: unidad de estilo, oscuridad, cadáveres inquietantes y el sentido de la corrupción impregnando todas las estructuras de Estado, incluso las que parecían resguardadas de la destrucción.

JORDI BALLÓ

Jordi Balló (Figueras, 1954) es profesor de comunicación audiovisual y director del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra. Es autor de los libros *Imágenes del silencio* (Anagrama), *Conèixer el cinema* y *Cinema català (1975-1986)* y colabora en el diario *La Vanguardia*. Fue director de exposiciones del CCCB y comisario de *El siglo del*

cine, *Hammershoi* y *Dreyer*, *Erice-Kiarostami* o *Pasolini Roma*. Obtuvo el Premio Ciutat de Barcelona por *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas*. Junto a Xavier Pérez, ha publicado diversos ensayos de referencia sobre cine y serialidad editados por Anagrama: *La semilla inmortal*, *Yo ya he estado aquí* y *El mundo, un escenario*.

XAVIER PÉREZ

Xavier Pérez (Barcelona, 1962) es profesor de narrativa audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra y autor de los libros *El tiempo del héroe*, *El universo de «Los Vengadores»*, *El suspens cinematogràfic* y *Películas clave del cine de espías*. Desarrolló una larga trayectoria como crítico teatral y cinematográfico en el diario *Avui*, y, más recientemente, en revistas como *Caimán*.

Cuadernos de Cine o el suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia*. Junto a Jordi Balló, ha publicado diversos ensayos de referencia sobre cine y serialidad editados por Anagrama: *La semilla inmortal*, *Yo ya he estado aquí* y *El mundo, un escenario*.

Fuentes de la juventud. Recuerdos de un futuro pasado de la ficción televisiva

Fran Benavente y Glòria Salvadó

RESUMEN

El presente artículo recorre diferentes proyectos específicos elaborados para la televisión por cineastas trabajando en la órbita de alguna de sus fuentes de origen: teatro en Renoir, novela realista en Pialat, televisualidad en Lynch, y oralidad en Welles. Los específicos de la duración, la repetición o la serialidad, más otras coordenadas afines a la televisión como la simultaneidad, la intimidad y el alcance popular del medio, han convertido a la televisión en un territorio de infinitas posibilidades a explorar a partir de asumir una cierta pobreza de la imagen, esbozada ya en los trabajos televisivos de esos cuatro cineastas.

PALABRAS CLAVE

Cine, televisión, teatro, novela, radio, directo, medios, 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.

Olvidamos con facilidad que en la televisión, como en otros campos de la cultura, Europa marcó la pauta de la modernización. Hoy, tras celebrar una nueva edad de oro de la ficción televisiva (fundamentalmente americana), hablar de relatos complejos y elevar nuestras copas para celebrar el asalto al poder del “autor” televisivo, podríamos preguntarnos, quizás: ¿Qué es el autor en televisión? O, más bien, ¿Quién es el autor en televisión? Hay un movimiento que señala un cambio de armas en la ficción televisiva contemporánea desde el productor ejecutivo hacia el escritor productor o el *showrunner*. Sin embargo esta línea se inscribe en una historia institucional, la de la ficción televisiva en el marco de la lógica del entretenimiento.

Pero hay otra historia, que sucedió fundamentalmente en Europa, con otra respuesta para esa pregunta. Esa historia es la de los restos de mundos televisivos pasados, bellas utopías sin descendencia aparente que señalaron un futuro posible, y quizás mejor, para la televisión. En esa historia la respuesta a la pregunta sobre el autor es: el autor televisivo es un cineasta. En esa historia la ficción televisiva es una invención del cine; o, como mínimo, una consecuencia. El cineasta como autor televisivo ve un espacio de experimentación posible y ensaya un modo de adaptación de su escritura sobre la base de las potencias específicas del medio pero sin renunciar a la sustancia significativa de su trazo. Vislumbra un proyecto sólido, único, pero problemático para el medio y no siempre fácil para sus espectadores. Por ello suele ser utópico, porque se trunca o no deja descendencia ni huella en su entorno, por más que las semillas de su influencia puedan ser perdurables.

Historia casi sagrada, con sus apóstoles, conversos e iluminados, con sus momentos reveladores. Uno de ellos, muy conocido, sucede en octubre de 1958, cuando la utopía televisiva de los cineastas se hace visible en una publicación (*France Observateur*) en la que un grupo de periodistas, entre los que se encuentra André Bazin, entrevista a Jean Renoir y Roberto Rossellini; uno a punto de embarcarse en la aventura televisiva, el otro ya inmerso en ella, en el prelude de lo que años después será su gran obra para la televisión (ROSSELLINI y RENOIR, 1958).

Bazin, Renoir, Rossellini en 1958. A nadie se le escapa que aquí se reúnen los “patrones” de la modernidad cinematográfica para discutir sobre la televisión, y sus posibilidades, a la salida del cine, y todo ello en perfecta sincronía con el nacimiento de esa modernidad cinematográfica que han incubado, precedido. Cine y televisión, una pareja entonces joven que, sin embargo, ya se parecía. Y no hay que olvidar que la revista *Cahiers du Cinéma* fue, desde sus inicios y durante algunos años, una *Revue du cinéma et du télécinéma*.

Para Bazin, Renoir y Rossellini ese “telecine” era la posibilidad de un nuevo origen, un recomenzar lleno de posibilidades con el añadido de realizar el sueño del cine popular: llegar a una audiencia masiva.

Lo viejo y lo nuevo: Renoir, la televisión y el teatro

En 1958 Renoir está preparando su incursión televisiva al final de una década que había visto su renacimiento en las aguas indias de *El río* (*The River*, 1951) y que proseguía en el teatro del mundo con un peligro de enroscamiento manierista en, sin embargo, bellas películas como *Elena y los hombres* (*Elena et les hommes*, 1956). Frente a ello, la televisión ofrecía la posibilidad de retorno a la tensión inmediata, el temblor del directo, el filo de lo irreplicable. Lo que interesa aquí de verdad no es tanto que Renoir pase a la televisión sino que lo hace para levantar un programa fílmico enteramente construido sobre específicos televisivos, potencias diferenciales que señalan un tipo de ficción diversa, nueva, apasionante.

Algunos de esos específicos entroncan con viejos sueños de Renoir, como el del trabajo en continuidad de la escena, sin cortes que perturben el trabajo del actor. Renoir ya había experimentado antes con diversas cámaras, pero el dispositivo multicámara del plató televisivo le permite augurar una forma transparente (sin renuncia al montaje) pero limpia de interrupciones. Renoir ve en la televisión un modo de trabajar sobre un cine de la escena y no del plano.

«Ahora voy a intentar llevar más lejos mis antiguas creencias y hacer que la cámara sólo tenga un derecho: el de registrar únicamente lo que ocurre, nada más. Para esto, evidentemente, hacen falta varias cámaras, porque la cámara no puede estar por todas partes. Yo no quiero que el movimiento de los actores esté determinado por la cámara. Quiero que el movimiento de la cámara esté determinado por el actor. Así pues, se trata de hacer de reportero» (RENOIR en ROSSELLINI, 2000: 152).

Por otra parte, Renoir lee el principio trascendental de la televisión en la inmediatez del directo; aquello que la diferencia del cine. En 1958 ya existían magnetoscopios para la grabación de vídeo pero el directo continuaba siendo la forma dominante, también en la producción de “dramáticos”. El directo suponía emisiones únicas y, por tanto, gestos irrepetibles. Sobre estos principios se construye el programa estético de Renoir: directo, continuidad, escena. La piedra de toque debía ser *El Testamento del Doctor Cordelier* (*Le Testament du docteur Cordelier*, RTF, 1961), una adaptación francesa de la historia del Dr. Jekyll y Mr. Hyde.

«Yo querría rodar esta película y la televisión me aporta algo apreciable en el sentido de televisión directa. Evidentemente, no será una emisión en directo, puesto que estará preparada sobre filme, pero me gustaría rodarla como si fuese una emisión en directo. Me gustaría filmar sólo una vez y que los actores se imaginen que cada vez que se les filma el público registra directamente sus diálogos y sus gestos. Los actores, como los técnicos, sabrán que sólo se rueda una vez y que, salga bien o mal, no volveremos a empezar.

Además, sólo podemos rodar una vez para no despertar la atención de los transeúntes, que deben seguir siendo transeúntes. Se trata de rodar episodios de esta película en las calles en las que la gente no sepa que se está filmando. Por esto, si tengo que volver a rodar, ya no vale. Así pues, esta necesidad debe convencer a los actores y a los técnicos de que cada movimiento es definitivo y queda registrado para siempre. Me gustaría romper con la producción cinematográfica y levantar con pequeñas piedras un gran muro, con mucha paciencia» (RENOIR en ROSSELLINI, 2000: 149-150).

Al inicio del film, en un prólogo de aspecto “documental”, Renoir irrumpe en los estudios televisivos, donde es recibido por la montadora Renée Lichtig. Una toma de posesión de los espacios televisivos como espacio escénico que evidencia una afirmación del mundo como representación para buscar, entre las brechas y en la fricción con lo real –los cuerpos de los actores, lo inmediato– instantes de verdad. Ahí se afianza Renoir, ya en un doble juego, entre la posición a ras de escenario (decorado televisivo), lugar de los personajes, y mirada superior. Este eje de posiciones, entre el dominio de la puesta en escena y la contigüidad de lo real, será retomado en la primera aparición de Opale, cuando amenace a una niña ante los ojos del notario, maître Joly.

Del mismo modo, en la primera secuencia, la del prólogo, se introduce la relevancia de la dialéctica entre interior (del plató) y exterior (exteriores naturales), que reescribe en el eje centrífugo/centrípeto el vector vertical/horizontal. Es una cuestión pregnante en el relevo potencial que ofrece la televisión para el cine en la época. Marcel L’Herbier, entonces un viejo cineasta que había recalado en los plató de televisión, pensaba que la televisión permitía articular una alquimia entre lo teatral y lo cinematográfico (L’HERBIER, 1954). Lo teatral en el sentido de la continuidad y peso del trabajo actoral en un espacio escénico; y, a su vez, la prolongación cinematográfica de este espacio escénico en secuencias rodadas en exteriores, en 16 milímetros, a diferencia de los interiores filmados en multicámara. Renoir parte de este principio para enlazar el prólogo con el inicio de la historia. Desde el mundo de la representación, el decorado, se produce la abertura al exterior.

Esta clase de fricciones son las que sostienen y ensalzan el proyecto de *El Testamento del Doctor Cordelier* en relación a un programa de ficción posible para la televisión.

En realidad se trata de hacer chocar lo artificial y lo natural para vislumbrar lo real. Este principio se conjuga también en las escenas exteriores y en relación con el trabajo de los actores. La alquimia entre teatro y cine operada en la televisión como espacio de encuentro, funciona también entre el dominio de composición del personaje por parte de los actores –venidos del teatro, que trabajan una gestualidad y una caracterización muy en esa línea, desde el interior hacia afuera– y su puesta en una situación de inmediatez de registro y, en el caso de los exteriores, de realidad más o menos azarosa, con la necesidad de improvisar en su encuentro con el mundo. Estas secuencias debían rodarse en una sola toma, llevando el teatro a la calle y tomando el mundo como escenario y a los transeúntes como figurantes. Se trata, de nuevo, de ver qué ocurre en la fricción entre mecanismos.

Entre la superficie y la profundidad se produce la última de las dialécticas, en este caso específica de la historia. Si de lo que se trata es de ver como una interioridad oculta y reprimida –Opale– quiebra el velo de una superficie –Cordelier–, Renoir trabajará sobre el gesto animal, histérico, brusco (y burlesco) que trastorna la delicada superficie del amaneramiento burgués. Es amplio y variado el registro interpretativo de esta obra. Ese trabajo de superficie y profundidad encuentra su eco en la escena de la primera aparición de Opale, cuando es perseguido sobre la superficie del muro, en secuencia rodada en continuidad, para desaparecer por la puerta de la casa de Cordelier hacia un interior ignoto.

El Testamento del Doctor Cordelier es un film más que notable, sincrónico y hermano de las preocupaciones de la Nouvelle Vague. Como aventura televisiva, sin embargo, no es más que un éxito relativo puesto que no pudo responder al “radical” proyecto originario. Ángel Quintana ha explicado los detalles de la historia: el plan inicial era filmar en video directo, en tiempo real, una hora y media, precedida de tres semanas de ensayo con los actores y dos días en ensayos técnicos (QUINTANA, 1995). Los problemas de maquillaje y el trabajo en exteriores hizo que la idea se abandonara por un film preparado sobre película, rodado en cine con vocación de directo. Los días de ensayo y de filmación se multiplicaron. La televisión fue fuente de financiación y propició un sistema de trabajo en los ensayos que pretendía reconciliar también la lógica teatral y la cinematográfica, una especie de creación colectiva, y una lógica de ensayos generales telefilmados.

De modo que Renoir, con un programa extremo para el futuro de sus ficciones como ficciones televisivas, no consigue la realización plena de la utopía pero en el camino deja un bello ejemplar de ficción catódica para la historia. Ahora bien, los problemas que emergen en *Cordelier* serán los que exploten en el siguiente trabajo de Renoir para la televisión –*La comida en la hierba* (*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1959)– y que, a la postre, le harán abandonar la televisión como utopía, desencantado, solamente para volver al final de su carrera por pura necesidad de financiación con *El pequeño teatro de Jean Renoir* (*Le Petit Théâtre de Jean Renoir*, RAI-ORTF, 1969).

Serge Daney dijo que la televisión, desde su nacimiento, se encontró entre dos vocaciones simultáneas: la apertura al exterior, la ventana al mundo del directo; y el encierro y separación del mundo en el plató (SABOURAUD y TOUBIANA, 1988). En la ficción se impuso el poder centrípeto del dramático, su lógica teatral filmada. En cambio, Renoir vio claro que la belleza estaba en partir de ese artificio para abrir todas sus brechas hacia un afuera, hacia el otro, hacia la verdad. Y, en ese trance, ofrecer una imagen del mundo (a partir de la pregunta por la técnica y la deshumanización).

Desde Renoir podemos declinar esta idea del cineasta que incursiona en la televisión, por voluntad o por necesidad, se enfrenta al medio, e intenta profundizar en sus especificidades para generar un trabajo de adaptación del propio estilo que resulta provechoso, que señala un momento pregnante de la historia de la ficción televisiva (con frecuencia poco conocido). Por ejemplo, un cineasta como Ingmar Bergman considera la televisión como una prolongación de un teatro de cámara filmado y alargado durante horas. Su verdadero proyecto televisivo consiste en detectar en la ficción televisiva la posibilidad de acentuar el aspecto de intimidad heredado del teatro e incidir sobre él en la larga duración de la historia que permite el medio, desde la serialización. De este modo nacerá *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, TV2 Sverige, 1972), estudio sobre la descomposición de una pareja, muy en la línea Bergman, pero que alcanza cotas de emoción despejada y de libertad deslumbrante a partir de las restricciones impuestas por el medio y el subrayado de la idea de teatralización: largos bloques escénicos en interiores, cuerpo y rostro de los actores como centro del relato, primacía de la palabra, concentración dramática y grandes elipsis, etc. Con esos mimbres, Bergman conseguirá una de las obras mayores de su filmografía y un gran éxito de público en Suecia, con intervención directa en temas sociales tratados como el aborto, el adulterio...

El lenguaje de la experiencia: Pialat, el folletín y la novela realista.

Encontramos otro punto brillante de la historia de la ficción televisiva francesa hacia 1970, poco después del 68 y en pleno apogeo de otro movimiento cinematográfico, la denominada *post-nouvelle vague* que correrá en paralelo y en estrecha relación con las cosas que suceden en la televisión. Nos ocupamos ahora del paso fulgurante de Maurice Pialat por el medio. Si Bergman había trabajado a partir de extremar el acento teatral de la ficción televisiva, Pialat optará por explorar los paralelos entre la televisión y cierta tradición de la novela realista.

Yves Laumet, que en aquella época ejercía de consejero artístico para coproducciones en Antenne 2, el segundo canal de la televisión pública francesa, había visto *L'enfance nue* (1969), el debut de Maurice Pialat, severa y afilada reflexión sobre una infancia no reconciliada y la necesidad de amor, que había supuesto el debut de un cineasta singular, no adscribible a ninguna escuela en particular. Pialat tenía otros proyectos pero Laumet piensa que es la persona indicada para plasmar el guión para un “folletín” escrito por Renée Wheeler y que gira entorno a la vida de la familia de un guardabosques francés que acoge, durante la primera guerra mundial, a niños cuyos padres han ido a luchar al frente.

Laumet presenta el proyecto de *Le Maison des bois* (ORTF, 1971) a Pialat y éste lo acepta. Pascal Merigeau ha abundado en sus razones (MÉRIGEAU, 2003). La económica no es la más importante sino, más bien, una doble posibilidad que el formato televisivo ofrece: la larga duración y, de nuevo, la posibilidad de llegar a un público amplio. Hay que recordar que Pialat siempre aspiró a ser un cineasta popular –no un director para iniciados– y ésta era la oportunidad de asegurar una obra en ese sentido.

Tenemos aquí una utopía un poco particular puesto que más bien nos encontramos ante un paso puntual. Pialat jamás volverá a trabajar en televisión pero, sin embargo, su incursión quedará como una obra maestra desconocida (hasta hace relativamente poco) y como uno de los trabajos preferidos por el cineasta. Un caso relevante, y decididamente trascendente, en la historia de la televisión hecha por los cineastas.

Como se ha dicho, para Pialat se trata de aprovechar las ventajas que ofrece el medio –específicamente la extensión– para trabajar sobre una forma flaubertiana de realismo, disolviendo la historia en el aire de la cotidianidad, acercando el ritmo de los acontecimientos al discurrir de la vida y trabajando la difusión en un ambiente aparentemente tranquilo de los ecos y las huellas de una tragedia que sucede en el fondo, la Historia,

los hechos de la Primera Guerra Mundial. Se trata de ver las vidas y los detalles dibujados sobre ese conflicto, y ver también las costumbres y la vida en el campo, la imagen de una Francia que se transforma lentamente y se pierde. La historia de una maduración, de una muerte y de un cambio.

Pialat reescribe por completo el guión con la ayuda de Arlette Langman, y ve en la historia de estos niños acogidos durante la Primera Guerra Mundial, una proyección de su experiencia durante la Segunda Guerra Mundial. De los seis capítulos inicialmente previstos, la serie pasará a siete, cosa que denota la importancia del tiempo y la respiración que permite. Sumado a la panoplia coral de personajes característica del folletín, Pialat puede componer un retrato comunitario tomándose tiempo para detenerse en gestos, acciones y rostros cotidianos; para abandonar la línea central y perderse en los vericuetos de la historia; para seguir el pulso calmoso de la vida atravesada, de repente, por los dardos del melodrama. Este es el sistema Pialat en *La Maison des bois*, demorarse en el discurrir y la vida cotidiana para mejor romperla en accesos puntuales, y terribles, de drama. Esa forma de observación de una vida ligera sobre fondo dramático toma su forma en un cine liviano, en el que la materia filmada pasa por delante de cualquier lógica formal. Pialat dispone planos largos, indistintamente fijos o en movimiento, atravesados por correcciones y que permiten, incluso, el uso del zoom. Todo muy lejos de la gravedad de *L'enfance nue*.

El primer hecho cargado dramáticamente de la serie, la muerte de la marquesa (la mujer del terrateniente del lugar), irrumpe en boca de un mensajero que viene a traer la noticia al profesor de la escuela (el mismo Pialat). La noticia aparece tras una larga secuencia de clase en que el maestro Pialat hace recitar a los niños mientras estos viven la tensión y el nerviosismo combinado de la pregunta en clase y de la escena filmada. Pialat, como es habitual, busca la sorpresa, el detalle natural inesperado y, para ello, dirige la escena desde dentro. Poco después, en el funeral de la marquesa en la iglesia, Pialat escoge privilegiar la anécdota de los niños, que ejercen de monaguillo, en su relación con el viejo sacristán y cómo todos ellos beben a hurtadillas el vino de la ceremonia. Es una escena jubilosa, que asienta una experiencia de infancia, provincial, sin importancia para la historia pero decisiva para la memoria de las vidas. Es una escena filmada en largos planos descuidados, atento a los rostros luminosos y a los gestos tentativos. En un momento, el sacristán pierde su sombrero y cae sobre el vino, que se derrama. Parece uno de los accidentes que Pialat incorpora a sus ficciones. En todo caso, esta escena intrascendente de larga duración, filmada de forma inadvertida y casi descuidada en su naturalidad, contrasta con la rigidez del *travelling* que entra por corte y que camina, en medio del pasillo de la nave de la

iglesia y de la simetría del cuadro, al encuentro del féretro de la marquesa.

Pialat trabaja el realismo flaubertiano (aunque prefiera a Dickens, del cual hay algo en la pintura de estos niños que viven sus pequeñas felicidades en medio de una vida de desgracias) en el sentido de una composición de realidad cotidiana vista de forma prismática, como conglomerado de fragmentos dispersos, y fijados de forma casi fotográfica, enlazando detalles para dibujar una aproximación al plano general de la Historia y de la vida. No importa tanto el dibujo psicológico como el trazado de las sensaciones y las experiencias, sus enlaces. Ese realismo flaubertiano tiene su correspondencia en algo así como la evolución del realismo pictórico de un Courbet al trazo impresionista, momento pictórico del que, como sabemos, es sincrónica la narrativa del escritor.

La escena que podría resumir finalmente todo esto sería el larguísimo fragmento del tercer capítulo que corresponde a una fuga del relato y a una fuga de los personajes para ensayar ese motivo tan claramente identificable de “La comida sobre la hierba”. Efectivamente, la familia del guardabosques dedica el domingo a un picnic junto al lago, un instante de felicidad a punto de desvanecerse. Allí comen, descansan, hablan de banalidades, los chicos juegan, van en barca, la hija del guardabosques habla de amor y Albert, el hijo natural, anuncia que se alista en el ejército. El tramo del capítulo invoca, como toda la serie, el espíritu de Renoir, degusta la forma y el sabor de un universo a punto de romperse, fija las vivencias banales, los momentos en suspenso, que quedarán adheridos a la piel de la memoria de las personas cualesquiera de una Francia que nunca más volverá a verse de esta manera. El goce de lo cotidiano y la conexión sensible con el mundo. La fascinación por el discurrir ordinario, y sus placeres, vistos como islote de felicidad.

El descubrimiento de la muerte y del desencanto será el movimiento resultado de la disolución de este paraíso a punto de convertirse en perdido. La cadena se leerá como la muerte de Albert, el hijo, el retorno a París de Hervé, el niño protagonista, para reencontrar al padre y a una “nueva” madre y, finalmente, la muerte de Maman Jeanne, la mujer del guardabosques, la “gran madre” del bosque y de los niños. Este es el aprendizaje y el clímax del drama que Pialat presenta como final de todo aquello largamente vivido en los capítulos anteriores.

Maurice Pialat encuentra así un forma televisiva para el folletín que lo realza y lo exprime en su posible apertura al mundo y sus ritmos secretos, a la exploración de rostros y pequeñas acciones y formas. Una forma de reconectar la televisión popular con una fórmula novelesca, pero no volcada en las peripecias

inverosímiles y librescas, sino en la pluralidad descriptiva de detalles de la vida cotidiana. Nada tiene que ver eso con lo marginal o lo experimental. Pialat trabaja con actores populares, en una época, un contexto y un paisaje reconocible para los franceses. Conecta, incluso, con la escuela de Buttes Chaumont (la escuela tradicional de dramáticos de la televisión francesa) y con la tradición literaria del cine francés anterior a la Nouvelle Vague. Es exigente, eso sí, y respeta el medio y a sus espectadores. Por eso su “serie” tiene la belleza, la amplitud y el aspecto de las grandes obras.

Televisión en el aire: David Lynch y el directo

Del lado americano, también encontramos ejemplos. David Lynch es el paradigma más conocido de lo que puede hacer un cineasta en la ficción televisiva cuando se hace una buena lectura de sus limitaciones en relación al cine («en el cine se puede interpretar una sinfonía pero en la televisión se está limitado a un chirrido», dirá) y, en cambio, se trabaja sobre sus ventajas específicas («única ventaja, el chirrido puede ser continuo» LYNCH en RODLEY, 2005).

Más allá de *Twin Peaks* (David Lynch y Mark Frost, ABC, 1990-1991), Lynch todavía quiso seguir explorando el medio en busca de nuevos retos y fronteras. Desde la asociación con Mark Frost, encaró el encargo de la ABC para concebir una nueva serie. El gesto fuerte consiste aquí en tratar de abundar en otro específico televisivo y, de forma más concreta, en tomar la televisión y lo televisivo como objeto de experimentación cómica. El resultado es una comedia de situación extraña, imposible y largamente avanzada a su tiempo. De *On the air* (David Lynch y Mark Frost, ABC, 1992) apenas se llegaron a emitir tres capítulos y solo se grabaron cuatro más. Su capítulo piloto merece figurar entre las más reseñables reinventiones del burlesco en la historia reciente.

De modo que David Lynch opera en este caso la ficción televisiva desde la propia referencia televisiva y los paradigmas identificados, desde sus orígenes, con la “televisualidad”. Desde el mismo título, el proyecto sitúa el foco sobre la idea de directo (“On the air”) que fue la idea catalizadora del específico televisivo en los primeros tiempos. Hay aquí un juego complejo de referencias y de retornos a los orígenes. La serie toma como escenario una emisora televisiva en los años cincuenta. La ZBC (Zoblotnick Broadcast Company) pone en marcha una emisión de variedades en directo con la que Lester Guy, una estrella de cine venida a menos, pretende revitalizar su carrera. Se trata entonces de volver a la década preferida por Lynch y proseguir con su trabajo de profundización y resquebrajamiento del tejido imaginario elaborado en esos años de inocencia y superficialidad.

El proyecto se resume en el genérico inicial. La intención de Lynch es clara, hacer explotar, desde sus orígenes, el flujo naturalizado de la emisión televisiva, romper su continuidad, mostrar los agujeros que señalan la inconsistencia de esa superficie imaginaria e imaginada, indagar cómo esa pantalla de felicidad deja ver, entre sus brechas, la emergencia del absurdo que la constituye. Se trata de una operación de crítica satírica que se dota de las herramientas de la comedia burlesca, con todo su despliegue de histerismos gestuales, violencias corporales y su trabajo de reducción improductiva y anárquica del lenguaje. Eso significa no sólo tomar a contrapelo el dispositivo televisivo, sino romper todas las reglas de la comedia de situación construida sobre el intercambio encadenado de diálogos ingeniosos. Se ve de qué modo el cine, el cineasta, revoluciona una forma tradicional de la ficción televisiva a base de sacudir los principios de la propia televisión (tomados en el momento de su génesis) y hacerlos entrar en un circuito complejo con el cine.

On the Air puede entenderse como una imagen de la realidad (una imagen de la sociedad americana) minada a partir de la quiebra de sus fundamentos: continuidad, sencillez, inocencia. Es la televisión y sus significantes, lo que constituye su espacio, lo que va a ser desarticulado, saturado, destruido.

A esta desarticulación del espacio (o de la imagen del espacio), de raíz claramente burlesca, le corresponde el uso de lenguaje. Como se ha dicho, la serie se basa su idea del diálogo en el equívoco, la dificultad de comunicación y la ausencia de fluidez. La clave la detenta la persona de Gotchck, el sobrino centroeuropeo de Zoblotnick que se encuentra al cargo del programa. Las dificultades con el inglés del personaje, un pobre diablo enchufado, generan un cortocircuito irresoluble y cómico en la cadena de transmisión de las réplicas. El ejemplo de ruptura del encadenamiento de diálogos y su reducción al absurdo aparece claramente cuando Gotchck y Ruth, la ayudante de producción, encuentran al productor del programa y a Betty, la estrella femenina que acompañará a Lester Guy en el nuevo *The Lester Guy Show*. El diálogo se hace imposible y absurdo, como un juego defectuoso del teléfono en el que siempre se traduce mal. Por otra parte el inglés de Gotchck roza en su incomprensible guturalidad, la pura interjección. Lynch además ensaya un tempo de intercambio de réplicas abrupto, nada fluido, como si a cada una hubiera un salto o interrupción. Esta idea de brecha y ruptura del flujo naturalizado de la emisión se propaga por todas partes y no resulta nada sencilla de digerir para el espectador común.

Lester Guy, actor decadente, se comporta como una estrella en el nuevo marco de la televisión y considera imbéciles a todos aquellos que le rodean. En la lógica de inversión característica

del burlesco, el que se revelará como imbécil y ridículo será, sobre todo, el propio Lester Guy. En cierto modo, es una versión trasplantada del personaje que el mismo actor, Ian Buchanan, interpretaba en *Twin Peaks*. También lo es el personaje que interpreta Miguel Ferrer, el ejecutivo Bud Budwaller. En la irrupción de Budwaller y en su arenga a los empleados se reproduce el cortocircuito de la palabra, constantemente interrumpida por los inadvertidos efectos de sonido activados por error por Blinky, el técnico de sonido ciego. Esta cadena de interrupciones cómicas y de sobresaltos sonoros, que rompen el discurso, anticipa el papel relevante que la asincronía sonora (y por tanto el trabajo sobre el sonido) va a jugar en la descomposición del mundo televisivo.

Así planteadas las cosas el capítulo piloto encuentra su estructura natural en la dicotomía ensayo / directo, escenificación / retransmisión. Vemos el ensayo del programa inicial de *The Lester Guy Show* desde la distancia escenificada, desde la pantalla o el plano frontal más o menos alejado, y todo fluye con naturalidad en su inocencia original. Una ficción romántica tópica patrocinada por un alimento para perros, sostenida por el tejido de músicas y efectos sonoros. Frente a esta escenificación de la imagen televisiva en su construcción original se impondrá una retransmisión accidentada, sabotada hasta el absurdo, la nada y el vacío.

Al principio viene la rebelión del espacio, en la mejor tradición cómica. Este será uno de los principios aplicados por Lynch, la progresiva discordancia del decorado y los cuerpos que lo habitan se extenderá a una asincronía y una diferencia generalizadas, que encontrará su detonante principal en la falta de coherencia entre sonido e imagen. Así va la cosa, ante el desastre inicial, Gotchck pierde el control y se generan los nervios. El gag del teléfono rojo, con Zoblotnick, al otro lado del aparato, simbolizado por una lengua de fuego refulgente, apunta a la exageración del *cartoon* destructivo, tradición a la que Lynch apela con gusto.

En la confusión del momento, Budwaller acciona un botón rojo de alerta. Ese botón provocará un movimiento de la consola de efectos sonoros que Blinky no puede advertir. El ligero movimiento de la consola será suficiente para desplazar cualquier efecto y, por lo tanto, para romper con la sincronía del mundo de las imágenes y la banda sonora que lo sostiene. A partir de ahí el principio rector será el del exceso y la saturación. Donde en el ensayo sólo había superficie observada desde la distancia, en el directo el paso al interior de la escena revela todas sus inconexiones y desconexiones, desencajes cómicos indescriptibles que destruyen cualquier sentido y la lanzan, en una cadena de accidentes, golpes y caídas –siempre conducidos por efectos sonoros disparatados– que muestran

la inconsistencia de un mundo resquebrajado y totalmente invertido.

Finalmente, la escena, enloquecida, se satura de todos los elementos visuales y, sobre todo, de todos los efectos superpuestos y activados en plena desesperación por Blinky. Es la regla del anarquismo marxista (de los hermanos) reinterpretada por Lynch desde el sonido. Agotar la escena por exceso, inquietarla, dejar que el ruido se muestre como textura insoportable de la imagen.

Este riguroso trabajo burlesco sobre la desconexión de fondo y figura, superficie y profundidad, imagen y sonido, acabará convirtiendo un programa de variedades cualquiera en un éxito singular. Ésta será la premisa de la serie que se irá desarrollando en demás capítulos. De todos modos, era previsible que esta visión absurda de los fundamentos de la televisión no iba a encontrar un público. Digamos que no podía encontrarlo todavía en una década en la que apenas *Seinfeld* (Larry David y Jerry Seinfeld, NBC, 1989-1998) se abría camino.

Las consecuencias del trabajo de Lynch en la conjugación del tiempo y el montaje para construir un humor basado en el absurdo, la incomodidad y la falta de encadenamiento o de entendimiento entre los personajes y las imágenes, el cuerpo y la situación televisiva, se saldaron mucho después. La serie cómica más avanzada de la contemporaneidad, *Louie* (Louis C. K., FX, 2010-), articula en una tríada de capítulos de la tercera temporada la resurgencia de esta supervivencia, agita la herencia postergada trayendo a colación, como no podía ser de otro modo, el cuerpo creador de David Lynch.

En un arco temático que va del capítulo 10 al 12 de la serie, *Louie* entra en la carrera para sustituir a David Letterman al frente del *Late Show* de la NBC. Su contrincante será, nada menos, que Jerry Seinfeld (recordemos, el co-artífice de aquella *sitcom* revolucionaria, que triunfó de forma sincrónica al fracaso de *On the air*). *Louie* enfrenta con disgusto y falta de sintonía su entrada en el mundo del gran negocio televisivo. Desacostumbrado, será enviado por la cadena a realizar un entrenamiento con un *coach* particular, Jack Dull, interpretado por Lynch. Éste aparece en dos escenas del capítulo 11, ambas momentos estelares de la televisión contemporánea.

En la primera *Louie* llega al despacho de Dull, que es sordo como el personaje que interpreta Lynch en *Twin Peaks* (y guarda una pistola en el cajón). El meollo del primer encuentro es, sin embargo, la cuestión del tiempo. Lynch hace leer a *Louie* un chiste anacrónico sobre Nixon mientras lo cronometra. El desplazamiento de la broma, el chiste sin gracia, la demora en el tiempo, la falta de fluidez y rapidez, la insinuación del vacío

como centro, señalan los nuevos puntos de interés de la escena cómica vistos desde la transmisión del maestro al discípulo. Este *coaching* no viene de *Twin Peaks*, sino de *On the Air*. El dato se confirma en la segunda escena en que se encuentran Dull y Louie. Se trata de una prueba de cámara en la que Louie debe interpretar la bienvenida del Late Night en un plató vacío, y decir un chiste, también anacrónico, dirigiéndose a un público inexistente. Louie, incómodo por el absurdo de la situación y la falta de adecuación al espacio, es víctima de la interrupción y la falta de fluidez. Dull-Lynch irrumpe en el plató e interpreta la escena mientras Louie lo mira desde la cámara. Lo que sucede es un efecto cómico derivado de lo absurdo de la escena vista desde dentro, con Dull saludando sobre el vacío, y lo que Louie ve (y oye, como el espectador), alucinado, a través de cámara: la misma escena pero mezclada con música y aplausos de unos espectadores “imposibles”. Es la dialéctica entre el vacío esencial del medio y el entretenimiento fluido que emerge en la pantalla. En esa brecha, que *On the Air* hurgaba a fondo, vive Louie en su aventura como posible sustituto de Letterman. Para recordarnos la naturaleza de ese terreno abierto en la *sitcom* aparece el cuerpo del cineasta que empezó a plantearlo muchos años antes, el del mentor-maestro David Lynch.

Esbozos para el oído: Orson Welles, de la radio a la televisión.

Hemos recorrido diferentes proyectos específicos elaborados para la televisión por cineastas trabajando en la órbita de alguna de sus fuentes de origen: teatro en Renoir o Bergman, novela realista en Pialat, televisualidad en Lynch. Podemos completar esta aproximación con otro cineasta que se acercó a la televisión con una idea clara de cómo explorarla de manera específica también desde una de sus fuentes de origen.

Orson Welles se interesó por ella como prolongación y amplificador del poder de la radio, otro de los medios de masas en los que ya había triunfado. Con esta premisa, Welles irrumpió en la televisión de forma revolucionaria. Su revolución tomaría cuerpo, sobre todo, en el desarrollo de una forma de ensayo audiovisual como pieza de reflexión y pensamiento fundada en el montaje, la mezcla de ficción y documental y la inscripción de la voz reflexiva en el tejido de la pieza. Trabajando desde el retrato (*Portrait of Gina* [ABC, 1958]) o el cuaderno de viaje (*Around the world with Orson Welles* [ITV, 1955], *Orson's Bags* [CBS, 1968]), se trataba de mostrar el pensamiento de Welles en movimiento, haciéndose, sobre un determinado tema o lugar (por frívolo que fuera), elaborando un relato a partir de construir la verdad desde el poder de lo falso. Todo este laboratorio televisivo conducirá a ese film faro de la modernidad que es *Fraude* (*F for Fake*, 1973), verdaderamente influenciado por el trabajo de Welles para la televisión.

La relación de Welles con la televisión se inicia en su etapa europea, tras el fracaso de *Macbeth* (1948) y antes de su

retorno a EEUU, en 1956. Será en Londres donde, auspiciado por la BBC, Welles encontrará los primeros espacios para investigar en su idea de televisión. El resultado serán seis emisiones tituladas *Orson Welles Sketch Book* (BBC, 1955), de apenas quince minutos cada una. Es un dispositivo simple, Orson Welles, sentado en una silla, va esbozando dibujos en un cuaderno mientras explica historias de diversa índole al espectador. Se trata de concebir la televisión como un dispositivo conversacional parecido a la radio, en el que el narrador aprovecha la intimidad del medio para hablar al oído, en toda confianza, a sus interlocutores, y esbozar imágenes vagas (conscientes de la pobreza visual del medio frente al cine) para elaborar un relato de experiencias que remite a la figura del narrador ancestral, del brujo, del mago.

El objetivo es densificar el encantamiento de la ficción a partir de los poderes de la voz y de la palabra, y hacerlo (esta es la gran semilla que planta Welles) desde la forma esbozada, interrumpida. Significativamente, la primera historia que explica gira en torno a una experiencia propia –Welles siempre habla de sí mismo– en la que está explicando una historia a un grupo de amigos en un restaurante de Los Ángeles. La historia es interesante pero el cineasta no recuerda el final o no sabe cómo acabarla. En las puertas del desastre del relato un terremoto aparece como *deus ex machina* y salva al narrador. Las ideas del relato fascinante pero inconcluso, el relato que se vale por sí mismo, y que gira sobre la propia idea de relatar, señala el mascarón de entrada de Welles en la televisión.

No extraña que él sea el narrador y que su figura omnímoda ejerza de intermediario perfecto, voz absoluta, entre espectador y experiencia narrada. Welles se dirige a la cámara, mira a los ojos del espectador, lo interpela. Esta forma dialogada –o monologada, poco importa– de la televisión revierte en formas de lo que a veces se denomina “paleotelevisión” (del mismo modo que se habla de cine primitivo) que a la postre fundan proyectos estrictamente revolucionarios que abren nuevas vías, por ejemplo, para el cine. Aquí el proyecto de Alexander Kluge, basado en la conversación y el montaje con esbozos y fragmentos de imágenes no está, en realidad, tan lejos.

La pequeña forma fragmentaria, cuaderno de notas, esbozo ensayístico, se irá perfilando en *Around the World with Orson Welles*, la serie de viajes que inició inmediatamente después para la ITV. Pero nos interesa detenernos, para acabar, en el modo en que Welles concibe su única pieza estrictamente de ficción para la televisión: *The Fountain of Youth* (NBC, 1958)¹. La pieza es un dramático de media hora de emisión encargado por la productora Desilu como piloto para un posible programa antológico hecho de adaptaciones de relatos breves. Sin embargo, la formalización singular de esta pieza hizo que

la serie nunca se llegara producir y que el piloto fuera emitido, años después, en el marco del Palmolive Colgate Theatre, uno de los muchos espacios antológicos de adaptación televisiva de dramas teatrales o de obras literarias del momento.

Lo que plantea Welles en *The Fountain of Youth* es una destilación en el terreno de ficción de sus ideas sobre la televisión. Toma el control y el centro del relato, despliega escenarios despojados, retro-proyecciones y mezcla los diálogos con fotografías narradas e ilustraciones. Ensayó cambios de set en cámara e investigó sobre la forma sonora y las voces del relato para construir una reflexión sobre la vanidad de las apariencias, el miedo al envejecimiento y el paso del tiempo.

La emisión narra la historia de un científico que se enamora y pretende desposar a Caroline Coates, una joven actriz sin talento, vanidosa y banal, pero de gran belleza física y bastante más joven que él. El científico, Humphrey Baxter, debe marchar a Europa durante algunos años para investigar. A la vuelta, se entera de que la joven actriz está a punto de casarse con una estrella del tenis. Baxter hace difundir, entonces, que ha sintetizado un suero de la eterna juventud. El científico ofrece el suero a la pareja como regalo de boda pero sólo hay una dosis, que no pueden compartir. El suero, que es falso, actuará como revelador de la vanidad de los presuntos enamorados.

Entre las cosas que conviene destacar en el “programa” de ficción televisiva de Welles figura la omnipresencia del autor. Como hacía en sus ficciones radiofónicas, Welles habla en primera persona del singular, narra, irrumpe en el relato e, incluso, dice los diálogos de los personajes. Es el gran imaginador y, en realidad, el personaje principal, de esta cadena de vanidades y falsedades. Pero la afirmación de la voz y la presencia reinciden en recursos ya explorados en la radio y que reaparecerán en sus ensayos cinematográficos.

Welles maneja los personajes a su antojo y encuentra su primera figura delegada en Baxter, el científico que también monta una trama para manipular a los personajes a voluntad. Welles señala, interpreta, marca transiciones y, por supuesto, se dirige directamente al espectador. El relato y sus modos de construcción son otra vez el centro del relato (valga la redundancia) y la televisión, como radio con imágenes, refuerza la función de encantamiento de lo narrado, relato para el oído. En este sentido Welles asume la pobreza de la imagen,

construida desde el apunte o la evocación (recordemos el concepto de “esbozo”): transparencias, decorados simples, pocos objetos significativos, centralidad de la palabra y densidad de determinados sonidos. En este sentido la presencia de micrófonos o el enorme fonógrafo del laboratorio de Baxter confirman que la imagen se ofrece al oído, o que habla para el ojo. Igualmente, el sonido del tic-tac de un reloj durante la escena del encuentro de los tres protagonistas define la textura temporal que constituye el fondo del relato. El programa estético de Welles pasa por reforzar el aspecto oral e incidir en la textura sonora.

En el nivel de la imagen, a la fascinación del narrador y lo narrado como trama de velos para encubrir la angustia temporal, le corresponde el ámbito del mago y la magia, la ilusión de la vida eterna y la imagen en el espejo. Así, el reflejo, lo especular, pero también lo transparente, lo evanescente, lo disuelto, lo cambiante, son los modos de imagen frágil que corresponden a este tejido sonoro poderoso.

Welles potencia, aquí del lado de la ficción, como potenciará en sus ensayos televisivos o cinematográficos, otra figura importante de la televisión: el hombre parlante que interpela al espectador de forma frontal y directa. Esta figura, naturalizada por la televisión, será importante también en el cine moderno. Para Welles, como se ha visto, funda la posibilidad de cualquier trabajo para televisión: la confrontación directa con la audiencia.

Futuro pasado

Hemos recorrido algunas experiencias que refuerzan la idea de una ficción televisiva, de una televisión, impulsada por los cineastas. Ha sido así a lo largo de la historia. Los específicos de la duración, la repetición, la serialidad; más otras coordinadas afines a la televisión como la simultaneidad, la intimidad o el alcance popular del medio, han convertido a la televisión en un territorio de infinitas posibilidades a explorar a partir de asumir una cierta pobreza de la imagen.

Hoy, cuando la televisión, en buena parte, ha optado por enriquecer su imagen para vencer al cine con sus propias armas, conviene recordar que el futuro televisivo pasó alguna vez por obras singulares y extraordinarias que elaboraron un programa estético para la ficción televisiva como lugar de prolongación o de renovación de las posibilidades del cine desde las fuentes

1. Somos conscientes de la imprecisión de esta afirmación puesto que los fragmentos de trabajo de ficción para la televisión se pueden tomar por muchas partes. Por otra parte, una película como *Una historia inmortal* (*Une histoire immortelle*, Orson Welles, ORTF, 1968) puede considerarse un trabajo

de ficción televisiva. Sin embargo, en su plan y metodología, al margen de la fuente de financiación, no se aprecia diferencia entre una concepción para el cine (donde habitualmente se ha visto la película) y la televisión.

que alimentaron el medio, buscando una especificidad, un articulación diferente, un modo de escribir el mundo que utilizara otras herramientas y transportara las experiencias de otra manera. El futuro no se escribió de esa manera, pero las obras que quedaron fueron caminos posibles cuyos senderos permanecen inagotados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

L'HERBIER, Marcel (1954). «Télé-Shaw» en Cahiers du Cinéma nº 31.

QUINTANA, Àngel (1995). «La televisión como instrumento para un cine de la escena» en Nosferatu nº 17-18.

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

RENOIR, Jean y ROSSELLINI, Roberto (1958). «Cinéma et télévision» en France Observateur, nº 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 nº 406.

FRAN BENAVENTE

Profesor agregado y director de los estudios de Comunicación Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra, Fran Benavente imparte asignaturas sobre historia de los géneros cinematográficos y análisis de la ficción televisiva. Crítico cinematográfico y de televisión, es miembro del consejo

de redacción de la revista *Caimán / Cuadernos de Cine* y colaborador del *Cultura/s* de La Vanguardia. Ha escrito numerosos artículos académicos y divulgativos, y colaborado en una notable cantidad de libros sobre cine y ficción serial.

GLÒRIA SALVADÓ

Glòria Salvadó es profesora agregada de los estudios de Comunicación Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra, donde imparte docencia en narrativa audiovisual, cine y televisión. Asimismo, es docente de la Universitat Oberta de Catalunya. Crítica cinematográfica y televisiva, colabora en el

suplemento *Cultura/s* de La Vanguardia y en la revista *Caimán / Cuadernos de cine*. Ha escrito numerosos artículos académicos y divulgativos, y publicado en una notable cantidad de libros sobre cine y ficción serial.

Las series para televisión de Sonimage: las prácticas audiovisuales como cuestionamiento teórico

Carolina Sourdis

RESUMEN

A través de la noción de creación como laboratorio y la concepción de montaje desarrollada por Godard a lo largo de su obra, este artículo analiza el pensamiento que Godard proyecta de la televisión hacia el cine a partir de las series para televisión producidas por Sonimage a finales de los setenta (*Six Fois Deux* y *France tour détour deux enfants*), y el proyecto inconcluso que se llevo a cabo para fundar la primera estación de televisión en Mozambique. Relacionadas con otros filmes realizados contemporáneamente por Sonimage como *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro deux* (1975) y *Comment ça va* (1975), las series para televisión proponen como vehículo y soporte para cuestionar aspectos propios del cine desde sus márgenes, reflexionando sobre la dimensión teórica de las prácticas audiovisuales, y profundizando en la intersección entre el trabajo político y el componente lírico que Godard propone en el seno del instrumento televisivo. Por último se cuestiona la duda como motor de la creación, partiendo de la estructura interrogativa de ambas series.

PALABRAS CLAVE

Sonimage, Jean-Luc Godard, Series de televisión, Investigación, Pensamiento, Reflejo, Laboratorio, Montaje, Six Fois Deux/Sur et sous la communication, France tour détour deux enfants, Sonimage en Mozambique.

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 uncompleted 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 televisual 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 imagen hay que descubrir un método.
Le Gai Savoir, Jean-Luc Godard

En 1976, la cadena de televisión pública France 3 emite los domingos en la tarde la primera serie de televisión de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, *Seis veces dos/Sobre y bajo la comunicación*¹ (*Six Fois Deux/Sur et sous la communication*), realizada en el seno de su recién conformada compañía Sonimage con sede en Grenoble. Dos años después, comisionada por Antenne 2 y con el apoyo del Instituto Nacional del Audiovisual, Sonimage produce *France tour détour deux enfants*² (Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1978), una serie que adapta “libremente” el canónico texto pedagógico de la III República *Le tour de la France par deux enfants* de G. Bruno. En este caso, contrario a lo pactado con los programadores, la serie es emitida en televisión sólo hasta 1980 en bloques de 4 capítulos, y alternativamente es estrenada en 1979 en el Festival de Cine de Venecia. En paralelo, en 1977 la dupla emprende un proyecto en Mozambique para colaborar con la fundación de la primera estación televisiva en ese país, junto con el Instituto Nacional de Cinematografía, un ente estatal constituido para fomentar el desarrollo de una cinematográfica local en el seno de un proceso de descolonización posterior a su independencia en 1975³. El proyecto no se lleva a término. En 1979 son publicadas, en el número 300 de *Cahiers du Cinéma*, una serie de fotografías comentadas por Godard, como resumen de la experiencia⁴.

Además de incluir detalles del día a día en Mozambique, a modo de diario de campo, el documento explica cómo estaba concebido el contenido de la serie, su estructura y formatos: cinco filmes rodados tanto con vídeo ligero como en cine, en formato súper 8mm y 16mm, y con montajes fotográficos, en los que se abordarían «las relaciones y la historia de esas relaciones momentáneas (históricas), entre un país que todavía no tiene televisión y un pequeño equipo de televisión de un país que tiene mucha» (GODARD, 1979: 75). El primero y

quinto filme estarían dedicados a la relación del productor y el presentador, quedando los otros tres como «esbozos, libretas de notas, rutas de pensamientos, deseos e impresiones» (1979: 74) para expresar los puntos de vista de cada miembro del equipo: el productor, el hombre de negocios y la presentadora-fotógrafa³. Con este hilo, pues, se llevaría a cabo lo que era la otra parte fundamental del proyecto: «Estudiar la televisión antes de que esta exista, antes de que inunde (incluso en apenas 20 años) todo el corpus social y geográfico de Mozambique [...] Estudiar la imagen, el deseo por esas imágenes, mostrar una memoria, hacer una marca, de llegada o salida, una línea de contacto, una guía moral/política, con un solo fin: la independencia». (GODARD: 1979: 74).

De tal manera el proyecto se proponía como una investigación de la imagen a partir de la experiencia de crearla. «Dos o tres en el margen de la televisión para pensar –y aquí es muy importante anotar que ese pensar lleva implícito el acto mismo de creación– la televisión con trece millones todavía al margen del mundo. Ambos márgenes juntos para llenar una página todavía blanca o en la noche negra» (GODARD, 1979: 76). Así, las fotografías que componen el pequeño diario de la experiencia de Godard, son en su mayoría de hombres, mujeres y niños de Mozambique en un acto de observación, bien sea mirando por el visor de la cámara o a la imagen en los monitores: la lógica de rodar y montar, de hacer imágenes para luego re-visionarlas. Son pues, una evidencia de la invención de esa «posibilidad de ver esta realidad y reflexionar sobre ella [...] de investigar no solamente con palabras sino con materia viviente» (GODARD, 1979: 101).

Una década antes, en uno de los diálogos de *Le Gai Savoir* (Jean-Luc Godard, 1968), los jóvenes discutían el método para obtener verdaderas imágenes y sonidos televisivos y cinematográficos. Se proponían como primera instancia una etapa de registro y experimentación, seguida de una etapa crítica –«descompondremos, reduciremos y recompondremos»–,

1. *Six Fois Deux/Sur et sous la communication* se constituye de 6 capítulos de dos segmentos cada uno, ordenados en fragmentos A/B, tal y como Godard organizaría los capítulos de las *Historia(s) del cine (Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998). El primer segmento reflexiona sobre un elemento de la producción de imágenes: la producción, el autor, la fotografía, el guión, el sonido y el montaje. El segundo entrevista a un personaje determinado, que reflexiona sobre diversos temas: un agricultor, el propio Godard, un cineasta amateur, varias mujeres, el matemático René Thom y una pareja.

2. *France tour Détour deux enfants*, tiene 12 capítulos llamados ‘Movimientos’. Están estructurados a partir de interrogatorios a dos niños: Camille y Arnaud. Godard los interroga individualmente con preguntas complejas de diversa índole –la existencia, el mundo, el dinero, el trabajo–. Los capítulos se estructuran de la siguiente forma: 1 Obscur/Chimie, 2-Lumière/Physique, 3.Connu/Géométrie/Géographie, 4. Iconnu/Technique, 5.Impression/Dictée, 6.Expression/Francias, 7.Violence/Grammaire, 8.Desordre/Calcul, 9.Pouvoir/Musique, 10.Roman/Économie, 11. Réalite/Logique, 12.Reve/Morale.

3. Antes de 1975 se habían realizado algunos documentales sobre los procesos de independencia en Mozambique, Guinea-Bissau y Angola, sin embargo todos fueron realizados por cineastas extranjeros. Con la independencia de Mozambique y el establecimiento del Instituto Nacional de Cinematografía, se empezaron a llevar a cabo programas impulsados desde el estado para el desarrollo de una cinematografía local. Para un panorama general de la situación cinematográfica de Mozambique ver: PASLEY, Victoria, *Kuxa kanema: Third Cinema and its transatlantic Crossings*, en *Rethinking third Cinema*, ed, Ekotto Frieda, Koh Adeline, 2009.

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

y por último, una etapa de formulación de un modelo de imagen y sonido. Muy cercana a esta lógica resultaría el paso de Sonimage por Mozambique y, a grandes rasgos, podría leerse como la síntesis de una de las inquietudes más constantes de las exploraciones de Godard a lo largo de su trayectoria posterior a Mayo del 68: la posibilidad de vincular la dimensión teórica y la dimensión práctica en el cine, concibiendo los métodos de creación mucho más relacionados con los científicos. El cine –las imágenes, los sonidos y su infinitas relaciones– como laboratorio en donde se busca, piensa y crea *justo una forma* para materializar las ideas a partir de un soporte sensible: las imágenes audiovisuales.

Intentar formular un pensamiento puramente platónico de Godard sobre la televisión, podría limitarse a definir las orillas entre el cine y la televisión a partir de la especificidades de los formatos, sus mecanismos de exhibición y lógicas de producción considerando que Godard siempre descubre en éstos una potencia de sentido, y probablemente, concluiría con la innegable supremacía del cine frente a la televisión. Sin embargo, vinculado a sus prácticas, relacionado con cierta metodología de trabajo –la creación como laboratorio– y con otras problemáticas transversales a su pensamiento –la concepción compleja de montaje–, las series de televisión no dejan de ser un vehículo y un soporte para cuestionar aspectos propios del cine desde sus márgenes: el cine devenido en audiovisual. Es desde esa zona periférica donde Godard genera el espacio para cuestionar nociones tales como la comunicación, la transmisión y la recepción de la información en relación a los poderes ideológicos dominantes, sobre (y bajo) las imágenes televisivas.

Si bien el teórico Philippe Dubois propone *Six Fois Deux* como el último trabajo político de Godard y *France tour détour* como su primer trabajo lírico hacia su renacimiento en el cine, y aunque en general ésta última serie resulta más estudiada en su dimensión plástica y lírica, sobre todo en relación con los estudios de movimiento que luego retomará Godard en *Salvése quien pueda (la vida)* (*Sauvi qui peut (la vie)*, 1979), y *Historia(s) del cine*, resulta significativo ahondar en la intersección entre el trabajo político y la línea «lírica, artísticamente densa» (DUBOIS, 1992: 174) que abre Godard en el seno del instrumento televisivo. En el diario de Mozambique escribe: «Ensayo de rodaje en vídeo en el mercado. Poco conclusivo. Material muy pocos sofisticado para registrar la belleza de los colores. Muy estorbo para filmar “sobre lo vivo”»; y páginas más adelante: «Segundo rodaje en el mercado multicolor. Planos más calmados y mejores. Anne-Marie tenía razón y Jean-Luc Godard falla. Mejor querer rodar en súper 8mm y transferir al video si es necesario» (GODARD, 1979: 116). Paralela a la búsqueda de la imagen naciente con el fin de la

independencia, persiste la búsqueda de la luz, el color, aquella material “viviente” del cine.

En el segmento 6A: *Antes y Después* (6A: *Avant et Après*) de *Six Fois Deux*, el presentador comenta retrospectivamente lo que se ha pretendido con la serie, cómo se ha pensado la estructura y la relación de los segmentos en relación a la cadena de producción y el consumo de las imágenes. Vuelve sobre varios planos que han sido parte del conjunto, reflexiona sobre los procedimientos técnicos a los que han sido sometidos para ser transmitidos: todas las imágenes están codificadas, “corrompidas”, «como la de este pequeño niño bajo la luz estridente del sol [...] Si fuese bella...podrías imaginar?», se nos deja ver la toma en bruto. Por primera vez, la imagen deja de estar sujeta a la voz del narrador-presentador, la pista de sonido original se restituye.

Para ver el «pensamiento» que Godard proyecta desde la televisión hacia el cine, hace falta estudiar ambas series en conjunto, con la experiencia de Mozambique inacabada en el medio, y relacionados con los otros trabajos realizados por Sonimage por entonces: *Aquí y en otro lugar* (*Ici et ailleurs*, 1974), que es a la vez una conclusión y un punto de partida, cerrando por una lado una etapa de militancia política y abriendo, por el otro, una etapa de reflexión crítica desde y hacia las imágenes y los sonidos; *Número dos* (*Numéro deux*, 1975), en donde se hace evidente la búsqueda de un dispositivo técnico para mostrar las relaciones entre imágenes (de ahí los registros en 35mm de las múltiples disposiciones de los monitores, de una imagen sobre, bajo, al lado de otra); y finalmente, *Cómo va eso* (*Comment ça va*, 1975) que, esencialmente, es un estudio sobre la idea de la imagen fotográfica como «átomo», cuyas fricciones e interacciones, bien observadas, son capaces de crear una imagen por comparación.

Como lo refiere Michael Witt en *Godard Cinema Historian*, lo que busca el cineasta con las series para televisión es «forjar un espacio crítico y de oposición dentro del contexto de las emisiones televisivas, poniendo de manifiesto simultáneamente las limitaciones y distorsiones de lo que considera sus multiplicados abusos» (WITT, 2013: 169), dando «un giro de las convenciones televisivas contra sí mismas» (DUBOIS: 1990, 174). De tal forma se vuelve fundamental partir de los propios códigos televisivos: la serialidad en las emisiones puede pensarse como estructura de montaje, la dinámica de la entrevista puede volverse una herramienta de expresión o la intromisión de los presentadores establecerse como comentario reflexivo. El trabajo en televisión continúa (¿acaso del cine?) como una crítica introspectiva, desde el interior y con la imagen misma; en el seno de una imagen que se refleja y descubre su propia reflexión. «Siempre 2 para 1 imagen» (1979:

88), escribe Godard. La imagen siempre será, al menos, la suma de sí misma y su reflejo.

Esta exposición de la imagen es lo que Godard concibe como trabajo político del cineasta, hacer filmes “políticamente”. Apunta Godard a propósito de *La Chinoise* (1967), ya un film que se plantea como ruptura a orillas del 68: «Solo destruyo una cierta idea de imagen, cierta manera de concebir lo que debe ser. Pero nunca lo he pensado en términos de destrucción. Lo que quería era pasar *al interior* de la imagen» (GODARD en AIDELMAN y DE LUCAS, 2010: 80). En adelante, el trabajo cinematográfico en el seno de su militancia consistiría en «interrogarse políticamente sobre las imágenes y los sonidos y sobre sus relaciones [...] en no decir más “es una imagen justa”, sino “justo es una imagen”» (2010: 90), “bella fórmula” de *Vientos del este* (*Vent de l'est*, Grupo Dziga Vertov, 1969) que sería retomada por Gilles Deleuze para definir, precisamente, aquellas ideas que había “visto” en la serie *Six Fois Deux*:

Las ideas justas son siempre ideas que se ajustan a las significaciones dominantes o a las consignas establecidas, son ideas que sirven para verificar tal o cual cosa, incluso aunque se trate de algo futuro, incluso aunque se trate del porvenir de la revolución. Mientras que “justamente ideas” implica un devenir presente, un tartamudeo de las ideas que no puede expresarse sino a modo de preguntas que cierran el paso a toda respuesta (DELEUZE, 1997: 34).

Cerrado el paso para las respuestas, las preguntas «incluso la interrogación más simple “¿Cómo va eso?” se transforma en un problema concreto» (BRENEZ, 2003: 165). Las dos series realizadas por Godard se generan y se estructuran desde interrogaciones sostenidas a diferentes personajes, en *Six Fois Deux*, más a modo de entrevista y en *France tour détour* más a modo de interrogatorio. Si en la primera, el modelado del discurso viene dado en mayor medida por el saber particular de cada interlocutor –Luison como agricultor piensa y vive de tal manera las relaciones de producción y de trabajo, a diferencia de Marcel quien como relojero y cineasta *amateur* piensa y vive otras–, en la segunda el modelado está dado por el cineasta, las preguntas parecen tener un hilo, llevar a algo que los interpelados ignoran. Siguiendo las reflexiones de Deleuze sobre *Six Fois Deux*, esta insistencia en la interrogación se identifica como un tartamudeo a la vez creador y creativo que expone la duda como motor de la creación, aspecto que Godard exploraría ampliamente con trabajos como *Carta a Fredy Bauche* (*Lettre à Freddy Bauche*, 1981), *Scénario du film passion* (1982), *Changer d'image* (1982), e incluso mucho más tarde en *Elogio del Amor* (*Eloge de l'amour*, 2001).

En *Carta a Freddy Bauche* la cámara explora el paisaje repetidamente con movimientos aleatorios mientras el cineasta explica en *off* que aquel vídeo es la búsqueda de apenas tres planos: el verde, el azul y el paso del verde al azul. Los movimientos flotantes, sin embargo, permanecen indefinidos, como si fuesen la imagen de un estado de transitoriedad. No existe el verde o el azul, ni siquiera es necesario crearlos; por el contrario la potencia de la pieza radica en la creación de un cierto trayecto, de una «ruta de pensamiento» (GODARD, 1979: 74) que se hace evidente poniendo de manifiesto el valor del intervalo, el recorrido de la cámara a modo de trazo del pensamiento. «Cuando miras recorres la imagen. Si se pudiera ver lo que hace tu cabeza sería como un dibujo. Pues justamente después, tus manos ya no hacen un dibujo porque van siempre en el mismo sentido [...] olvidas los movimientos de la mirada, no te apoyas en ellos para pensar», asegura Miéville en *Comment ça va*.

Si bien constituyen piezas liminales en referencia al resto de su trayectoria, el paso de Sonimage por la televisión profundiza la experimentación sobre las posibles relaciones entre las imágenes y los sonidos, ya no sólo desde una perspectiva ideológica, sino para cuestionar y pensar teóricamente sobre la imagen. ¿Por qué un plano va detrás de otro? ¿Qué existen entre las imágenes? ¿Cómo descomponer sus partes constitutivas? Aquella linealidad en la lógica del lenguaje que acusa Miéville como un trabajo de ciegos en *Comment ça va*, encuentra en este tartamudeo su primer principio de ruptura. Separar para mejor unir. Tal vez las prácticas en televisión de Godard y Miéville, podrían pensarse como primeros borradores para *Histoires(s) du cinéma*, primeros esbozos en donde el montaje ya empezaba a buscar ser herramienta creadora de una imagen virtual y poética, a concebir la imagen “como pura creación del espíritu”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIDELMAN, Nuria y DE LUCAS, Gonzalo (2010). *Pensar entre imágenes*. 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 por Jean Narboni y Pascal Bonitzer originalmente publicada en *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

Realizadora e investigadora audiovisual formada en Bogotá y Barcelona. Sus trabajos audiovisuales han sido exhibidos en festivales en España, Colombia e Irán. Como investigadora ha trabajado sobre el montaje y las prácticas del *found footage* apoyada por el Ministerio de Cultura de Colombia. Es

investigadora predoctoral en el departamento de comunicación de la Universidad Pompeu Fabra. Sus líneas de investigación son las derivas ensayísticas en el cine europeo y los puntos de convergencia entre práctica y teoría cinematográfica.

Las prácticas televisuales de Iván Zulueta

Miguel Fernández Labayen

RESUMEN

Este artículo aborda la relación de Iván Zulueta con la televisión. En primer lugar, el texto se centra en el trabajo del autor donostiarra para *Último grito* (Pedro Olea, Iván Zulueta y Ramón Gómez Redondo, TVE, 1968-1970). A partir de la investigación sobre fuentes primarias y secundarias y del estudio del contexto de producción del programa en términos historiográficos, el artículo examina las aportaciones de Zulueta al magacín musical y relaciona las propuestas del cineasta con las sinergias creativas de la época. Se aborda el análisis de *Último grito* como ejemplo de ciertas dinámicas televisivas nacionales así como de su conexión con una cultura visual internacional. Por último, se analiza la importancia de la televisión en la obra cinematográfica de Zulueta de los años setenta. De esta manera, se pretende desbordar la tradicional separación entre el medio televisivo y el cinematográfico, centrándose en la trayectoria de Zulueta como un ejemplo del crecimiento de la cultura audiovisual en España. Una cultura en la que el diseño, los vídeos musicales y la publicidad se hibridan con el cine experimental y el entretenimiento televisivo, dando lugar a una compleja red de correspondencias estéticas, económicas y socioculturales.

PALABRAS CLAVE

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

Tía de Marta: –¿Le gusta la televisión?

José Sirgado: –Sólo veo las películas

Diálogo extraído de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979)

Introducción

«Varias veces con distintos aspectos». Así reza una de las anotaciones en el margen del *storyboard* de la careta de *Último grito* (TVE, 1968-1970). La expresión bien podría resumir la relación de Iván Zulueta con el medio televisivo. Por un lado, recoge la diversidad formal y estética de las colaboraciones televisivas de Zulueta, que abarcan desde la realización de un magacín cultural como *Último grito* hasta la dirección de un capítulo para una serie de género fantástico como *Crónicas del mal* (Ramón Gómez Redondo, TVE, 1992). Por otro lado, la frase juega con los conceptos de repetición y cambio, tan queridos por la cultura pop de la época (pensemos en las serigrafías de Warhol, por ejemplo). Por último, la tensión entre la repetición y el cambio está presente en toda la obra de Zulueta como artista visual, cuyas inquietudes teóricas acerca del ritmo cinematográfico, la pausa filmica y la detención del tiempo culminan en *Arrebato* y en su posterior serie de Polaroids.

En términos generales, la trayectoria de Zulueta está salpicada por la utilización de la televisión como un fenómeno modernizador de primer orden: desde su iniciación profesional como realizador y director de *Último grito*, cuando todavía era alumno de la Escuela Oficial de Cinematografía, hasta la filmación de *Ritesti* (TVE, 1992), último trabajo audiovisual del autor. El trabajo de Zulueta *para* televisión y *con* la televisión permite reconsiderar la importancia de lo televisivo dentro del campo de los estudios visuales y filmicos, no sólo como elemento culturalmente significativo, sino también como propulsor de estéticas y formas artísticas transgresoras. En este texto, analizaremos la aproximación a la televisión de Zulueta en *Último grito* y en sus cortometrajes y largometraje de los setenta entendida como práctica televisiva, donde lo televisivo explora «las estructuras imaginarias o epistemológicas aparecidas alrededor de la televisión [...] así como las propiedades tradicionalmente asociadas con el medio, como el directo, la presencialidad, el flujo, la cobertura o el control remoto» (PARKS, 2005: 12). Utilizando otro juego de palabras, podríamos decir que las prácticas televisivas de Iván Zulueta conectan con la *modernización industrial* de España a la vez que con una concepción cultural de lo que significa *ser moderno*, en donde se relaciona el carácter radical y elitista de la vanguardia con el atractivo masivo del entretenimiento televisivo.

Así, este artículo supone un acercamiento a las tareas de Zulueta como realizador insertado en las lógicas de la televisión pública española de finales de los años sesenta y como cineasta

experimental en los setenta. Desde esta perspectiva, queremos destacar la centralidad de la televisión para cualquier estudio sobre la obra de Zulueta, no tanto para oponer dicotómicamente televisión y cine, sino para considerar la importancia transmediática de la carrera creativa del artista vasco. En este sentido, la carrera de Zulueta debe entenderse en continuo diálogo con una cultura visual postmoderna emergente en España desde los años sesenta, en la que los realizadores televisivos y los cineastas forman parte de una red social que incluye a publicistas, artistas plásticos, arquitectos, diseñadores gráficos, músicos y otros agentes culturales. Así pues, el artículo se relaciona con estudios que han investigado las tensiones entre el cine y la televisión en España en los años sesenta (CAMPORESI, 1999) y sobre las formas de experimentación audiovisual artística en ambos medios allende nuestras fronteras (CONNOLLY, 2014; JOSELIT, 2007; MULVEY y SEXTON, 2007; WYVER, 2007). El análisis de estas conexiones no pasa únicamente por celebrar la carrera de Zulueta como realizador televisivo en base a su autoría cinematográfica, sino que proporciona un camino para analizar los placeres originados por la intersección entre el entretenimiento, el arte y la vida cotidiana originada en la segunda mitad del siglo XX (SPIGEL, 2008).

Último grito y la modernidad en España: cuestiones contextuales y problemas historiográficos

Último grito supone el primer trabajo profesional de Iván Zulueta. Su entrada como realizador en el programa se produce de la mano de Pedro Olea, guionista y director de *Último grito* y antiguo estudiante de la Escuela Oficial de Cinematografía que llevaba un tiempo trabajando para televisión. Olea había definido el proyecto, que iba a llamarse *A todo color*, como una «revista semanal para que usted esté al día», e incluía hasta siete secciones compuestas por reportajes, entrevistas y críticas sobre moda, cine y música (GALÁN, 1993: 32). El programa, ya con su título definitivo, quedaría finalmente estructurado alrededor de cuatro secciones: «Ataque a...», «Reportajes», «Cinelandia» y «33/45», de las que la primera, presentada por Nacho Artime, desaparecería en la primera temporada. El programa estaba conducido por Judy Stephen, una texana que ya colaboraba con *Escala en HiFi* (Fernando García de la Vega, TVE, 1961-1967), y José María Íñigo, en su primera aparición como presentador televisivo.

El miércoles 22 de mayo de 1968, entre las 22:45 y las 23:15 horas, *Último grito* empieza su emisión en la segunda cadena de Televisión Española. El programa queda encajado en un primer momento entre *Tiempo para creer* (Ángel García Dorronsoro, TVE, 1967) y *Cuestión urgente* (Esteve Duran, TVE, 1967-1970), que cierra las emisiones del UHF. Sin embargo, su horario de inicio varía en esta primera temporada entre las

22:02 y las 00:00 horas, emitiéndose incluso temporalmente los martes. En un primer momento, se emiten 36 capítulos que, parón navideño mediante, concluyen el miércoles 19 de febrero de 1969. En una segunda temporada, *Último grito* cerrará su vida en antena con nueve programas más, emitidos entre el martes 9 de diciembre de 1969 y el jueves 22 de enero de 1970, en un horario que generalmente bordea las 23:45 horas.

Existe un primer escollo para analizar el trabajo de Iván Zulueta en *Último grito*. De los 45 programas de *Último grito* que se emitieron, según consulta de la parrilla televisiva en *TeleRadio*, sólo se conservan cinco en los archivos de Televisión Española, además de un programa recopilatorio de casi 50 minutos de duración que remezcla algunos fragmentos de esos cinco capítulos¹. Por consiguiente, cualquier tipo de apreciación sobre el contenido del programa es a día de hoy necesariamente parcial.

Además, es obligado constatar que, como la mayoría de producciones televisivas, estamos ante un programa de realización colectiva. Así pues, el jueves 22 de mayo de 1968, *TeleRadio* publica en su parrilla televisiva que ese primer *Último grito* está realizado por Iván Zulueta y dirigido y guionizado por Pedro Olea. Pese a que Olea dejó la dirección en su segundo capítulo para integrarse en diversas producciones cinematográficas, siguió conectado con el programa. A la vez, otros realizadores como Ramón Gómez Redondo y Antonio Drove desarrollaron una función fundamental en la segunda temporada del programa, hasta el punto de que Gómez Redondo asume la dirección de algunos capítulos y varios de los sketches que sobreviven son realizados por Drove (ALBERICH, 2002: 44-45). El propio Ramón Gómez Redondo aporta ciertas claves sobre el modo de producción de *Último grito*: «el programa tenía tres realizadores, que éramos Zulueta, Drove y yo, y además, el sistema era perfecto: cada tres semanas, una preparábamos, una rodábamos y otra montábamos, de tal manera que siempre había un equipo en funcionamiento» (FARRÉ BRUFAU, 1989: 351).

Por otro lado, y como queda reflejado en su errática programación, es difícil pensar que *Último grito* fuera un programa de masas. No sólo su tardío horario de inicio en días entre semana limitaba su alcance, sino que sobre todo hay que

tener en cuenta el escaso arraigo en ese final de los sesenta de la segunda cadena de TVE, cuyas emisiones habían arrancado en 1966, apenas dos años antes de que se produjera *Último grito*². Si bien el número de receptores de televisión había subido de unos 30.000 en 1957 hasta los casi tres millones de 1968, año en que empieza a emitirse *Último grito*, y los cuatro millones de telespectadores diarios en 1970, cuando el programa toca a su fin (RUEDA LAFFOND y CHICHARRO MERAYO, 2006: 86-92), cabe recordar que la señal de UHF tardaría quince años en llegar a toda España y tendría una audiencia minoritaria en sus inicios.

Y sin embargo, el impacto del UHF en un país como España fue tremendo para los estratos de espectadores con inquietudes culturales. Además, existía una clara conciencia entre los gerifaltes del régimen de que la segunda cadena iba a permitir ampliar la oferta de programas culturales y educativos (PALACIO, 2001: 125). Como ha puesto de manifiesto Manuel Palacio, la absorción de diversos diplomados de la Escuela Oficial de Cine por la segunda cadena y la adopción de formas innovadoras en los distintos espacios darían como resultado una edad de oro de la televisión en España. Además, los valores pedagógicos y artísticos de varios de los programas que aparecen en los primeros años de TVE-2 son aspectos fundamentales para entender la relación entre una televisión de minorías y el modelo de televisión de calidad con la que quedarían asociados los segundos canales de televisión en España y en Europa (PALACIO, 2001: 123-142). En definitiva, la ubicación de *Último grito* en la segunda cadena nos ayuda a entender que el trabajo de Zulueta, Drove, Gómez Redondo y Olea no era una anomalía en la televisión del franquismo, sino que conectaba con tendencias de programación y lógicas de consumo más amplias de lo que generalmente se ha considerado.

TeleRadio, la revista oficial de Televisión Española, lo definía como «reportajes y música de última hora, en un espacio alegre, joven y muy “in”» (TELERADIO, 1968: 55). Y definitivamente, ése era el eje fundamental del programa: “ser in”. “Ser” o “estar in” significaba seguir los nuevos movimientos artísticos, las últimas tendencias en el arte y el diseño y expresar esta forma moderna de entender la vida a través del uso casual del inglés y de un despliegue irónico a la hora de hablar de la cultura de masas y de la cultura musical y

1. Esta recopilación está disponible actualmente en la web de RTVE: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/ultimo-grito-recopilacion/1829851/>. También se puede consultar en su integridad el capítulo que TVE-50 emitió durante la conmemoración del cincuenta aniversario de TVE. Dicho capítulo se programó inicialmente en TVE-2 el martes 30 de diciembre de 1969 de 23:45 a 00:15 horas y actualmente se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=SI-pS8k74k8>

2. En una de sus reseñas sobre el programa, del Corral suponía que «la audiencia de *Último grito* debe ser mínima por coincidencia en el canal de VHF con *Los invasores*» (DEL CORRAL, 1968c: 71).

cinematográfica de la época. *Último grito* fantaseaba por tanto con el ideal de progreso que la televisión prometía, a la vez que visualizaba un cosmopolitismo informal. El hecho de que esta internacionalización, representada por las experiencias anglosajonas de Zulueta e Íñigo, estuviera sólo disponible para una élite cultural y económica que podía permitirse viajar a Londres y a Nueva York y seguir la actualidad musical y artística, convertía al programa en algo todavía más fascinante para la juventud española. Como recuerda José María Íñigo: «En pleno verano, en pleno mes de julio y agosto yo presentaba el programa con abrigo, con una bufanda, sólo con el ánimo de molestar, de llamar la atención, era una forma de presentar una cultura diferente, de decir “estamos aquí y esto es lo nuestro”» (ÍÑIGO, 2006). Esta voluntad de epatar convertía a *Último grito* en un contra-espacio, en el que la iconoclastia pop funcionaba como una vía de escape y como un fenómeno de distinción sociocultural para los jóvenes urbanitas que conformaban el público ideal del programa.

Por otro lado, programas como *Último grito* conectaban al espectador televisivo con la progresiva internacionalización del país, presente también en la expansión de la música pop cantada en inglés y su proyección en películas como *Dame un poco de amoooor...!* (José María Forqué, 1968). El equipo internacional de *Último grito*, con Judy Stephen, José María Íñigo e Iván Zulueta a la cabeza, planteaba unos contenidos en los que la cultura popular inglesa y estadounidense era vital para plantear otro tipo de educación sentimental y de referentes identitarios para la juventud. Como apunta Manuel Palacio, «se trata del primer intento por conectar con los jóvenes de los sesenta desde una perspectiva cultural de origen anglosajón, en la que la lucha política discurre por cauces muy distintos a los hollados por el marxismo tradicional (Frank Zappa siempre como paradigma)» (PALACIO, 2006: 36).

En este sentido, cabe destacar que el programa de Zulueta, Íñigo y Stephen forma parte de una serie de iniciativas televisivas en las que el entretenimiento internacional traería aire fresco a la cultura visual española, a la vez que acercaría a figuras de talla internacional al televidente nacional. Realizadores como Chicho Ibáñez Serrador o Valerio Lazarov se incorporarán

en esos años sesenta a la disciplina de Televisión Española y a través de sus programas reformularán el lenguaje televisivo y las referencias culturales del espectador español, propiciando que se familiarice con un capital cultural y una sensibilidad estética transnacional (BINIMELIS, CERDÁN y FERNÁNDEZ LABAYEN, 2013). La propuesta de *Último grito* era por lo tanto significativa en cuanto a la potencial creación de una distinción cultural entre los espectadores juveniles, que se desviaba de las líneas maestras del régimen y que en la prensa de la época ya era leída como «un auténtico programa de rango internacional» (DEL CORRAL, 1968b: 77), como una excepción frente al clasicismo y tradicionalismo de programas de la primera cadena como *Estudio 1* (varios autores, TVE, 1965-1985) o *Novela* (varios autores, TVE, 1962-1979), programas en los que participaron realizadores como Pilar Miró, Fernando García de la Vega o Gustavo Pérez Puig entre otros.

Un repaso por el contenido de *Último grito* resulta útil para entender las afirmaciones de Enrique del Corral³. En términos estéticos, la utilización de efectos ópticos, la alternancia de fondos blancos y negros y la búsqueda de una saturación audiovisual psicodélica mediante sobreimpresiones y posiciones de cámara no convencionales crearon un programa único en España. Los títulos de crédito, atribuidos a Zulueta, ya anuncian una posición ecléctica y funcionan como una batidora de referentes culturales. Un diálogo visual entre retratos de Tarzán y de Sean Connery como James Bond, mientras suena el grito de Tarzán encadenado con la sintonía de 007 hasta que suena un disparo, ilustrado a la vez con un «BANG» onomatopéyico de tira de tebeo. Así se da paso a fotogramas de *Barbarella* (Roger Vadim, 1968) mezclados con dibujos de Popeye, La Pequeña Lulú y Snoopy entre otros ídolos infantiles. Esta sucesión rápida de figuras, montadas por corte con «Let the good times roll», de Tony Newman, como sintonía, concluye con un fotograma de Lon Chaney en *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925). Éste da paso a un juego visual en el que dos figuras femeninas bailan al ritmo de la canción de Newman frente a los títulos de crédito del programa, que se proyectan sobre sus cuerpos. Finalmente, una batería de imágenes de grupos de rock cierra la cabecera del programa⁴.

3. Enrique del Corral, crítico del diario ABC, fue entre otras cosas la persona que, según Valerio Lazarov, presentó al realizador rumano a Juan José Rosón y Adolfo Suárez, directivos de TVE, en 1966 (CORTELL HUOT SORDOT y PALACIO, 2006: 39). A la sazón, este encuentro sería definitivo para el desembarco de Lazarov en España.

4. En entrevista personal, Pedro Olea afirmaba que la careta varió con el tiempo, de tal modo que las que han sobrevivido en los archivos de TVE son ligeramente distintas a las que se emitieron en los primeros episodios del

programa. Sin ir más lejos, el lanzamiento del single de «Let the good times roll», sintonía de la careta que ha llegado a nuestros días, data del 28 de junio de 1968, fecha en la que *Último grito* llevaba ya más de un mes de emisión (Entrevista personal con el autor, 15 de febrero de 2013). Por otro lado, según recoge Diego Galán, entre las notas finales del proyecto de programa presentado por Olea a Televisión Española ya constaba que el título «puede ser *El Último grito*, cartón precedido de un dibujo de Tarzán, con zoom, y sonido de su característico aullido (¡ah!, y un disparo)» (GALÁN, 1993: 32).

La careta que ha llegado hasta nosotros sorprende por al menos tres motivos. En primer lugar, el programa efectivamente hace gala de estar a la última, incluyendo imágenes desconocidas para el consumidor cultural español. Por ejemplo, la mención de *Barbarella* no sólo es absolutamente contemporánea, sino que cabe recordar que la película de Vadim no se estrenaría en España hasta 1974. Por otro lado, las referencias culturales utilizadas generan una mezcla ecléctica en la que el guiño irónico y naïf a figuras infantiles convive con el paseo por el panteón del rock de la época, con el gusto pop por iconos del cómic y la referencia culta a Chaney. Por último, la preponderancia del cuerpo femenino y las coreografías sensuales y oníricas en las que los créditos del programa se proyectan sobre chicas bailando a modo de *body art* revierten en el atractivo sexual del espacio y conectan con apuestas similares que Valerio Lazarov estaba desarrollando en la primera cadena y sobre las que se volverá más adelante.

El programa se rueda en 16 milímetros y queda estructurado alrededor de 3 bloques: «Reportajes», sobre algún tema cultural de moda (el surf, los cómics, el pop art); «Cinelandia», una aproximación revisionista al cine de Hollywood y al cine español de la época, y «33/45», en donde se informa de las novedades discográficas, frecuentemente con ilustraciones visuales originales creadas por los realizadores del programa alrededor de una canción en concreto.

Los reportajes combinan una voz en off informativa con imágenes ilustrativas del tema escogido. Además, se añaden entrevistas a pie de calle, en las que de forma llana se comentan los distintos fenómenos. Por último, en ocasiones se graban insertos de alguno de los presentadores del programa en los que aparece el afán creativo de sus responsables, sobre todo por el contraste con las otras estrategias retóricas, más tradicionales.

«Cinelandia» también juega con esta tensión entre lo informativo y lo expresivo. Por un lado, la cinefilia clásica del equipo de realizadores se pone de manifiesto al incluir reportajes sobre figuras del cine de Hollywood. Por otro, esa cinefilia clásica convive con una cinefilia pop, que se traduce en una serie de parodias de películas de estreno en esos momentos como *La madriguera* (Carlos Saura, 1969), convertida en *La marrullera*, dirigida por Santos Maura; o *Quinientas millas* (*Winning*, James Goldstone, 1969), reconvertida en *500 Prix*. El uso del 16 milímetros posibilita un estilo de rodaje basado en exteriores, que aprovecha las limitaciones presupuestarias para jugar con ellas en una serie de ejercicios de autoconciencia *camp*. La exageración propia de la parodia se utiliza aquí para subrayar algunas de las pretensiones existencialistas del cine de regusto simbolista de Saura y otros autores españoles o la exultante explotación del melodrama y de la épica en el cine estadounidense.

En definitiva, *Último grito* se convirtió en una atracción a través de su diseño innovador y de la creatividad de Zulueta y el resto de realizadores que trabajaban en el programa. Por ejemplo, en el apartado «33/45», sin acceso a las bandas que se presentaban en el programa y con un presupuesto muy limitado, los realizadores tenían que generar por su propia cuenta el material visual de las bandas que sería emitido. Por consiguiente, las estrategias más extendidas eran la recuperación de imágenes de alguna actuación o el montaje con imágenes fijas de los grupos seleccionados, de Frank Zappa & The Mothers of Invention a Long John Baldry, Carla Thomas o T Rex. Por otro lado, en ocasiones el programa apostaba por generar imágenes *ex novo*, fuera realizando rodajes en exteriores (como el rodaje de «La Tarara», de Ismael, por parte de Pedro Olea), fuera utilizando la animación de *stop motion*.

Para estos últimos casos, la inventiva y la formación de Zulueta como pintor, diseñador y cineasta fueron fundamentales para ahondar en este fértil cruce de caminos entre la música y la animación. En este campo, Zulueta realizó varias aproximaciones a canciones pop de la época, de las que han sobrevivido sus visiones sobre las canciones «Something» y «Get Back» de The Beatles. Las estrategias visuales son parecidas en ambos casos, en los que Zulueta ensaya con la multiplicación de líneas curvas y de puntos pintadas sobre celuloide, y que aparecen en pantalla hasta completar puestas de sol sobre el mar o retratos con reminiscencias orientalistas. Además, en el caso de «Get Back», Zulueta superpone estas ondulaciones a un retrato por separado de cada uno de los cuatro Beatles en su etapa inicial. De esta manera, y siguiendo el ritmo de la canción, Zulueta añade todo tipo de mensajes escritos (Apple, Strawberry Fields Forever, Let It Be) a las caras de los Beatles, a la vez que modifica su aspecto y les añade barbas, bigotes, gafas, Yoko Ono en el caso de Lennon y demás.

Zulueta domestica a los *Fab Four* para una audiencia española, a la vez que utiliza las posibilidades metamórficas de la animación para generar asociaciones cómicas y acentuar los cambios vitales y de imagen de los Beatles. Así, por ejemplo, presenta con rótulos que se suceden a una velocidad inferior al segundo de duración a los cuatro de Liverpool. De derecha a izquierda aparece, palabra a palabra, la frase «Pablito es limpio», únicamente para modificar esta última palabra y convertirla en impío. El corto juega con la iconografía *beatle* con un alto grado de ironía autoconsciente, que se mueve entre la admiración y la distancia, plasmada en los posteriores letreros sobre George Harrison («Jorge es guru») y John Lennon («Juanito es sucio, muy sucio ¡sí!»). A la vez, la pieza representa un ejemplo útil para entender los debates sobre qué se consideraba legítimo en términos de la representación musical y de los debates sobre figuración y abstracción, arte y cultura de consumo.

Como han señalado Carlos F. Heredero (1989) y Manuel Palacio (2006), el resultado conecta con los experimentos de Norman McLaren y el concepto de música visual tan querido por el cine de vanguardia. La conexión con McLaren tiene en este caso un doble interés. Por un lado, y más allá del origen vasco que Heredero subraya para los ejemplos de animadores experimentales españoles de la época (José Antonio Sistiaga y Rafael Ruiz Balerdi), señala la conexión transnacional de estos artistas, los tres con un importante bagaje cultural internacional a través de sus viajes y, por tanto, mediadores entre la avanzadilla estética extranjera y su recepción en España. Por otro lado, y como ya sintetizara William Moritz, la carrera de Norman McLaren supone un desafío para la tradición experimental modernista (MORITZ, 1997). El interés de McLaren por trabajar con formas antropomórficas y su eclecticismo estilístico colocarían su trabajo en una especie de tierra fronteriza, difícilmente asumible por los seguidores del cine abstracto o el cine absoluto. En este sentido, Moritz considera a McLaren un postmodernista, algo que bien podría emplearse para acercarse a la carrera de Iván Zulueta. En el caso de su trabajo en *Último grito* y de la animación de «Get Back», cabe destacar su quiebro tanto de la tradición abstracta, cuya quintaesencia quedará representada en el largometraje *Ere erera baleibu icik subua aruaren*, que José Antonio Sistiaga pintará en 1970, como de la tradición figurativa, ejemplificada en el *Homenaje a Tarzán* de Rafael Ruiz Balerdi de 1971. La audacia que señala Carlos F. Heredero en su valoración de la pieza de Zulueta no debe por lo tanto servirnos para contraponer el valor artístico del cine con la televisión del franquismo, sino en todo caso para trabajar otra genealogía, la de una cultura visual pop transnacional cuya integración en la vida social española pasó por la conexión entre cineastas, artistas plásticos, diseñadores, fotógrafos, músicos, arquitectos y, desde luego, realizadores y productores televisivos.

En este contexto, el trabajo de Iván Zulueta para *Último grito* está en un territorio híbrido entre, digamos, las propuestas del ya citado Norman McLaren y los experimentos de Valerio Lazarov, quien precisamente llega a Televisión Española en ese 1968 en el que empieza a emitirse *Último grito*. No es baladí recordar que tanto McLaren como Lazarov forman parte de la programación de 1968 de Televisión Española. Así por ejemplo, el espectador inquieto pudo gozar el sábado 14 de septiembre de 1968, a las 22:30 horas en *Cine-Club*, una sesión de 90 minutos dedicada a McLaren. En cuanto a Lazarov, en 1968 debuta con *Nada se destruye, todo se transforma*, programa musical de actuaciones de cantantes femeninas donde la abstracción y todo tipo de efectos ópticos se explotan para generar una imagen vanguardista y dar soluciones dinámicas a la puesta en escena de canciones pop. Si bien la propuesta de Lazarov doméstica estéticamente los juegos visuales de la vanguardia

y los vacía de su contenido contracultural, resulta interesante apreciar cómo incluso la primera cadena de Televisión Española propagaba una nueva estética que pasaría a dominar una época de la televisión. *Mr. Zoom*, apelativo con el que sería conocido Lazarov, actuaría como divulgador del estilo que Zulueta casaba con la contracultura, mientras que el realizador rumano lo empleaba para comentar irónicamente el fanatismo por el Real Madrid. Tanto Zulueta como Lazarov deben considerarse catalizadores de una (post)modernidad española, que si bien sería minoritaria en el caso de Zulueta, sería definitiva para un progresivo cambio estético y cultural en España.

Sea como fuere, el programa tiene una cálida acogida entre críticos como Enrique del Corral, quien en su columna televisiva en ABC escribe a raíz del estreno de *Último grito*:

«La gran parcela de la “nueva” juventud estaba abandonada en Televisión Española. Si acaso se le daba música como si la música fuera el específico tranquilizante para todas las inquietudes. Porque esa juventud las tiene. Y hondas. Ahora Televisión Española 2 ha iniciado un programa previsto para cultivar los gustos e inquietudes de esa parcela juvenil. El programa se titula *Último grito* y es un espacio joven para un público joven. Enhorabuena. Lo que vimos nos pareció ágil, vivo, moderno. ¡Moderno, por fin...! Iván Zulueta es el realizador sobre un guión de Pedro Olea; guión ágil, muy televisivo y directo que Zulueta tradujo en imágenes informativas y correctas, bien montadas por Luis Peláez. [...] “Moncho Street” con sus “drugstores” y sus “posters”, la música, el pensamiento, la alegría de esa juventud en transformación cuyo fenómeno es importante, estuvo en *Último grito*, que, de salida, llamó ya la atención. Y eso es algo... La agilidad y novedad de la presentación del programa, a cargo de Judy Stephen; la valentía de las preguntas y la sinceridad de las contestaciones de esos jóvenes; todo, en fin, de *Último grito* respira novedad, frescura, ausencia de convencionalismos y tópicos. Nada nos agradaría más que las bondades intuidas en el primer programa se mantuvieran, creciendo cada semana, y la masa ingente de jóvenes “nuevos” encontrara en Televisión Española ese espacio que faltaba y tanta falta hacía» (DEL CORRAL, 1968a: 83).

Del Corral se convertiría en un acérrimo defensor del programa. Vale la pena rescatar otra de sus críticas, esta vez escrita el 24 de noviembre de 1968 (es decir, con el programa ya rodado), para despojarse de algunos clichés sobre la recepción del programa en espacios conservadores como el diario ABC:

«*Último grito* es la expresión más cabal, gozosa, eficaz y alegre de televisión moderna que existe en TVE. Desde la rotulación, que puede ser modelo de montaje e intención gráfica, hasta

la despedida, *Último grito* es un carrusel dinámico, alegre, trepidante y, lo que importa sobre todo, un programa lleno de sugerencias con arreglo a una idea que ha ido superándose en hora buena» (DEL CORRAL, 1968c: 71).

La entrada de España en la lógica cultural del capitalismo tardío con la que Fredric Jameson identificaría a la postmodernidad como proceso histórico tiene mucho que ver con la difusión de mensajes transmitidos en programas como *Último grito*. Con el paso de los años, *Último grito* se ha convertido en un ejemplo de visiones progresistas relacionadas con la cultura popular anglosajona. La mezcla de psicodelia, cultura juvenil y moda evidencia la tensión entre el concepto oficial de identidad nacional basado en la tradición y en el nacional catolicismo y una posición abierta a la asimilación de fenómenos foráneos. Desde el tipo de banda al que se prestaba atención en cada programa, hasta la forma expresiva de cada espacio, en el que el montaje, la iluminación, la escenografía o la puesta en pantalla transmitían valores opuestos a los tradicionales del régimen en cuanto a sus intenciones y a la forma de dirigirse a la audiencia. Como sucedía en otros países como en Gran Bretaña, estos aparentemente inocuos programas musicales serían reveladores a la hora de entender las batallas nacionales sobre los cánones estéticos y las identidades culturales, más aún en un entorno tan hermético como el español (SEXTON, 2007). Por otro lado, el propio Zulueta desarrollaría una fértil relación entre la distorsión perceptiva asociada con la psicodelia y el consumo de alucinógenos y la experimentación audiovisual en cortometrajes como *A Mal Gam A* (1976), en donde el sinfónico y ruidista desarrollo final de «A day in the life» de los Beatles encuentra una exultante trasposición visual en los planos acelerados de la bahía de la Concha y el Paseo Nuevo de San Sebastián que se superponen con multitud de otras visiones de objetos y personas igualmente aceleradas vía el uso del temporizador por Zulueta.

En el contexto de estas exploraciones audiovisuales, Zulueta hablaría años más tarde sobre problemas con la censura. En concreto, en una entrevista con Juan Bufill, Zulueta recuerda cómo el encargo de TVE posterior a *Último grito* quedó truncado: «me encargaron ilustrar canciones de éxito-en-las-listas, a razón de una por semana. No pasé de la primera (*Ride like a swan*, de T. Rex), porque, según ellos, el resultado era “como de drogadictos” o algo así. Todo debido al primer plano del rostro de una chica, con los ojos cerrados y actitud serena, sobre el que se proyectaban aguas refulgentes...» (BUFILL, 1980: 41). La permeabilidad de la televisión en España a propuestas como ésta tenía sus límites, límites ambiguos que fluctuaban entre la tolerancia con cierta estética transgresora y el rechazo frontal a las asociaciones contraculturales que algunas de esas estéticas comportaban.

Conclusiones: la presencia de la televisión en la obra cinematográfica de Zulueta

Las emisiones de *Último grito* se cancelaron a principios de 1970. Zulueta utilizaría el programa como trampolín para debutar en el largometraje con *Un, dos, tres... al escondite inglés* (1969). El programa había funcionado como un escaparate visual, ligado a un modo de producción económico que permitía testar las posibilidades de la experimentación estética y de ciertos productos culturales antes de lanzarlos al mercado. Espectadores como José Luis Borau, exprofesor de Zulueta en la EOC y productor de *Un, dos, tres... al escondite inglés*, quedaron gratamente sorprendidos. En palabras de Zulueta: «Recuerdo que a Borau el estilo de *Último grito* le parecía moderno, joven, pop y barato. Con ello (*Un, dos, tres...*) pretendía aprovechar la facilidad de José María Íñigo para conectar con los grupos del momento y ofrecerles a éstos la película como una nueva forma de promoción» (HEREDERO, 1989: 92). A fin de cuentas, y como rememora Zulueta, *Último grito* fue «una escuela de imagen de enorme eficacia» (HEREDERO, 1989: 136).

El motivo televisivo se convertiría en una constante de la obra de Zulueta posterior a *Último grito*. Por supuesto, la televisión ocupa un lugar central en *Un, dos, tres...*, que tiene como eje argumental el boicot a Eurovisión. Además, el televisor como monitor en un sentido amplio (como mueble y como pantalla emisora de mensajes) tiene una presencia destacada en cortometrajes como *Kinkón* (1971), *Frank Stein* (1972), *Masaje* (1972), *Te veo* (1973) y *Aquarium* (1975), o en la misma *Arrebato*. Por lo tanto, tras sus años de aprendizaje en televisión, resulta interesante contemplar cómo Zulueta continuó explorando la relación con la televisión en sus prácticas fílmicas desde otro ángulo, cuyas correspondencias estéticas con la tradición del cine de vanguardia han sido cuidadosamente señaladas por Alberte Pagán (2006). El rol de Zulueta como re-productor y utilizador de las imágenes televisivas en sus prácticas cinematográficas de los años setenta abre importantes cuestiones sobre la materialidad de la imagen fílmica y televisiva y sobre la dimensión socio-tecnológica del medio televisivo en la línea de lo explorado por los estudios televisivos (McCARTHY, 2001).

Zulueta utiliza la televisión en sus películas de los setenta de dos maneras: como una vía de escape estética y social, pero también como un objeto capaz de abducir mental y físicamente a quienquiera que se siente delante del monitor. En el primer caso, Zulueta trabaja sobre la reapropiación de imágenes televisivas. A través de la técnica de la refilmación, la televisión se convierte no solo en un objeto de transmisión, sino en un espacio de deseo y de evasión, mediante las reposiciones de películas del Hollywood clásico en *Kinkón*, *Frank Stein* y *Arrebato* y la aceleración de la programación de un Día de la

Victoria en *Masaje*, o del cierre de emisión televisivo diario en *Arrebato*, en la que supone la primera alteración del flujo temporal de imágenes surgida del encuentro entre Pedro y José, los protagonistas del filme, y en la que sólo la detención del flujo vertiginoso orquestado por Zulueta permite concretar qué estamos viendo. Estas interferencias conectan con las prácticas videoartísticas de los setenta, obsesionadas por alterar la señal televisiva. Además, es posible conectarlas con una genealogía del «ruido electrónico», en la que las dobles imágenes y los fantasmas creados por estas distorsiones forman parte de la experiencia cotidiana del consumo de los medios electrónicos que da pie a visiones fantásticas del medio como capaz de comunicar con el más allá (SCONCE, 2007).

En el segundo supuesto, la refilmación deja paso a una presencia literal y fantasmática del televisor en cuanto monitor. Esta opción se materializa de forma gráfica en *Aquarium*, en la que un aburrido Will More queda literalmente enganchado al televisor, que emite dibujos de la Warner y captura la mano del protagonista, incapaz de separarse del monitor, víctima de un frenesí físico.

En ambos casos se aprecia por tanto una tensión entre la posibilidad de controlar el flujo de imágenes y la autonomía del televisor como ente capaz de alterar la disposición física del espectador. Belén Vidal ha caracterizado algunas de estas propuestas de Zulueta como manifestaciones del «espectador posesivo», siguiendo las categorías propuestas por Laura Mulvey para hablar de la cinefilia. Según Vidal, las obsesiones de los personajes de *Arrebato* con el ritmo, presentes también en cortometrajes como *Kinkón* e incluso, como hemos visto al inicio de este artículo, en sus prácticas televisivas, evidencian «su búsqueda por controlar la experiencia cinefílica» (VIDAL, 2012). El modelo del «espectador posesivo», obsesionado con los momentos de las películas –bien sea con la secuencia, el plano o el fotograma como unidades de sentido– que se expanden hacia la temporalidad del acto espectacular, se complementaría con el modelo del «espectador pensativo», inicialmente teorizado por Raymond Bellour y recuperado por Laura Mulvey como aquél que, gracias a la tecnología, puede detener la imagen cinematográfica, pausarla y reflexionar sobre ella (BELLOUR, 1987; MULVEY, 2006). Zulueta representaría así un punto intermedio entre ambos modelos de espectador, movido por un fetichismo cinéfilo pero también por una clara conciencia sobre la tensión entre la pausa y el flujo de imágenes.

Me parece interesante entrelazar estas aproximaciones al espectador cinematográfico que ejemplificaría Zulueta en los setenta con las perspectivas teóricas sobre las características del medio televisivo tradicional. En este contexto, el trabajo de Mimi White sobre el concepto de flujo televisivo nos recuerda que el *flow* televisivo «representa las mediaciones entre la tecnología (la señal de emisión), la programación, los textos televisivos y las experiencias espectatoriales» (WHITE, 2001: 2). Si bien es evidente que es problemático pensar en la televisión española de los años setenta en términos de flujo (la emisión no cubría las 24 horas diarias, sólo existían dos canales, etc.), también lo es que los trabajos cinematográficos de Zulueta en los setenta recurren insistentemente a la televisión como fuente de imágenes, algo apenas analizado en la literatura sobre el director donostiarra. A fin de cuentas, uno de los planteamientos fundamentales de las películas de Zulueta de los setenta es utilizar el monitor televisivo como emisor de imágenes, que pasan por un proceso de doble mediación a través de su exposición en el aparato televisivo y de la manipulación a las que las somete Zulueta. En estas películas se establece una distorsión de la relación espacio-temporal con las imágenes televisivas, que Zulueta emplea para transportarnos a un escenario de fascinación y alienación y que plantea un reto para pensar sobre los aspectos materiales del cine y la televisión tanto a nivel de recepción y percepción como de su relación con la historia cultural.

Por consiguiente, no es extraño que en algunas de las Polaroids de sus últimos años, la televisión permanezca viva (encendida) entre toneladas de basura. Como si fuera una extraña puerta a otra dimensión, Zulueta captura en estas imágenes la tensión entre la experimentación y las emisiones catódicas presente en casi toda su carrera. La televisión, como otros referentes manejados por Zulueta en las Polaroids para expresar su fascinación por la imagen (cromos, cómics, fotografías), se convierte en un recordatorio de la durabilidad de la cultura popular, que en sus fotografías apocalípticas es lo último que permanece, lo único capaz de conectar al cineasta retirado y enclaustrado en su casa con el mundo. El «fantasma de la televisión en la máquina de la vanguardia», como afirmaba Paul Arthur en un importante ensayo publicado en 1987 en *Millenium Film Journal*, tenía el potencial de ser un aliado fundamental en el desafío del cine experimental al cine comercial (ARTHUR, 2005: 90-91)⁵. En esta encrucijada entre el experimental y la televisión, Arthur destacaba «una actitud relativa a la disponibilidad del entretenimiento popular y

5. El artículo original es ARTHUR, Paul (1987). The Last of the Last Machine? Avant-Garde Film Since 1966. *Millennium Film Journal* 15/16/17 (Fall-Winter 1986-87), pp. 69-93. En este texto, cito según su reedición en ARTHUR, 2005.

sus lenguajes» como la característica más interesante de los cineastas experimentales estadounidenses de los ochenta (ARTHUR, 2005: 75). El trabajo para y con la televisión de Zulueta se transforma así en una vindicación del flujo de entretenimiento asociado con la televisión. El medio televisivo se convierte en su obra en una presencia física, algo que, acorde con la obsesión de Zulueta con la dialéctica entre la pausa y el ritmo cinematográficos, nunca se para.

En manos de Zulueta, la televisión se convierte en un catalizador de pensamientos, visiones y experiencias. En un mundo alienado y en descomposición, la televisión mantiene su posición central como repositorio de la cultura popular, sobre todo anglosajona,

representada en algunas de las Polaroids ni más ni menos que por la llegada del hombre a la Luna. Una vez más, la televisión se convierte en un siniestro medio fuera de control, capaz de activar el pasado de forma independiente y presentarlo en forma de mito pop anacrónico. En resumen, las experiencias televisivas de Iván Zulueta amalgaman sus intereses por el arte contemporáneo, la cultura visual de la segunda mitad del siglo XX y la vida cotidiana como posibilidades de auto-realización. En sus manos, la televisión se convierte en el verdadero *objet trouvé* del arte experimental: un medio del que no sólo se puede sacar partido, sino que se convierte en verdadero agente y sujeto fundamental de las historias de la experimentación audiovisual contemporánea.

AGRADECIMIENTOS

Este artículo se ha realizado gracias a la atención de Adela Hervás, del Fondo Documental de TVE, y de Raúl Pedraz, cuya ayuda en el proceso de documentación sobre *Último grito* fue fundamental. Pedro Olea tuvo la amabilidad de

responder a mis preguntas y compartir sus recuerdos sobre el programa. Manuel Palacio, Josetxo Cerdán, Miguel Zozaya y Antón López también han sido básicos en la recomposición del rompecabezas de *Último grito*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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.

MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN

Profesor visitante lector del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Sus trabajos sobre cine experimental, documental y cine transnacional han aparecido en revistas académicas como

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*. Fecha 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.

Studies in European Cinema, *Transnational Cinemas* o *Journal of Spanish Cultural Studies* y en volúmenes colectivos como *Sampling Media* (Oxford University Press, 2014) 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 decida apostar por la exaltación del tratamiento pictórico en la imagen en *Hannibal* (NBC, 2013-2015) no es una decisión baladí. Es una parte esencial que convierte a esta ficción en lo que es, en la narración ponzoñosa de un caníbal seductor. La forma en la que el hielo cae en el vaso de whisky que Roger Sterling le prepara a Don Draper tras el momento *It's toasted*, no es algo casual en *Mad Men* (AMC, 2007-2015), sino que convierte al espectador en parte de esa victoria y le hace sentir cocreador de la idea. Que el estilo de animación de *Archer* (FX, 2010) incida directamente en la complejidad de sus secuencias de comedia tampoco es algo fruto de la circunstancia; por el contrario es lo que permite desencadenar situaciones cómicas de un ritmo en comedias de situación con personajes reales.

Estas son algunas muestras de la importancia nuclear de lo estético y del estilo en las series de televisión. Aunque la literatura crítica cinematográfica se ha preocupado vastamente por la importancia de lo estilístico en las películas –un elemento que sin lugar a dudas conforma una de las preciosas facetas de algunas de las joyas más importantes de la historia del séptimo arte–, en la mayoría de las aproximaciones que los estudios académicos televisivos han hecho a las series de esta tercera edad de oro, se echa de menos ese tipo de acercamiento. Si bien es cierto que algunas de las series más importantes de nuestro tiempo destacan por su complejidad dramática o la elaboración del concepto de autoría que conllevan, entre otros aspectos de vital interés, lo estilístico no ha sido una de las áreas sobre las que más prolijamente se haya escrito y si se ha hecho ha sido desde un formalismo estricto.

Jason Jacobs y Steven Peacock, conscientes de esa carencia, nos presentan en *Television Aesthetics and Style* una colección de ensayos sobre este aspecto, reflexiones alrededor de diversas ficciones televisivas contemporáneas en cuanto a lo estético, un elemento que sin lugar a dudas también consideran como elemental. Los editores de este volumen articulan a través de cuatro partes las casi treinta intervenciones y las distintas cuestiones que plantea el debate del estilo en la televisión, en

base a los distintos géneros televisivos, algo especialmente valioso ya que permite una panorámica completa al lector.

En la primera parte, se abordan cuestiones de talante conceptual, que va desde el análisis estilístico y lo que yace en ello, pasando por los peligros de dejar de lado este tipo de cuestiones, al uso más idóneo de la nomenclatura apropiada a utilizar en el análisis estilístico en lo televisivo –¿a qué nos referimos con *cinemático*?; ¿es legítimo hablar de lo *estético* en televisión?–, en textos tan interesantes como los de Jason Mittell y Sarah Cardwell. Especial interés tiene esta primera sección, ya que en ella se plantean cuestiones importantes sobre los conceptos de partida para el estudio de esta área, planteamientos básicos muy necesarios para legitimar la investigación y generar un interesante debate académico.

En el segundo bloque se agrupan textos dedicados al papel de lo estilístico en las comedias televisivas, tales como *Arrested Development* (FOX, 2003-2006) o la serie de animación *Archer*, nombrada anteriormente. La tercera parte por el contrario se centra en el drama, donde destacan algunos estudios de caso como el del uso del *flashforward* en *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) o la utilización de lo estético en *Boardwalk empire* (HBO, 2010-2014). Finalmente, la cuarta sección está destinada a la reflexión alrededor de las series históricas y la no ficción, con el análisis de algunos títulos muy diversos tales como los *realities* con el baile como protagonista o los documentales de postguerra en la televisión británica de la mano de Ieuan Frankin.

El planteamiento del volumen destaca por no trabajar en exclusividad los grandes éxitos de origen norteamericano, sino también su apertura hacia la televisión británica. Este libro se trata además de un corpus importante de capítulos firmados por algunos de los más reputados investigadores contemporáneos de la televisión y es necesario destacar la pasión por el tema que se intuye en cada uno de los textos, que desde lo formal y el rigor académico analizan y justifican las distintas afirmaciones con gran criterio.

En definitiva se trata de una obra muy necesaria para el estudio de las obras ficcionales televisivas, planteada desde el respeto por la tradición formalista de los estudios previos pero que trabaja abiertamente en una línea de investigación –la de la estética televisiva– que ha sido acusada en diversas ocasiones de ser un *peligro pre-estructuralista*. El buen hacer de los editores y los autores que participan resuelve dudas en un terreno todavía precariamente explorado por los estudiosos del medio, el de lo estético y su aplicación en las series de televisión, un campo ya no tan emergente y que además se encuentra en plena transformación. Jacobs y Peacock plantean un enfoque mucho más intertextual y fluido de las series como piezas artísticas, alejándose del encorsetado formalismo y con un punto de vista abierto a distintas formas de abordar lo estético, y han creado un texto desde la academia con un claro afán democratizador para los amantes de lo televisivo. •

Michael Witt.

Jean-Luc Godard, Cinema Historian.

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

Carolina Sourdis

Jean-Luc Godard es, probablemente, el cineasta que más profunda y conscientemente ha investigado la relación entre el cine y la historia; seguramente es también uno de los ‘historiadores’ que ha llevado a cabo esta búsqueda de la forma más radicalmente cinematográfica. A través de la experimentación en torno al montaje tanto en su dimensión de herramienta para la creación como de categoría conceptual del pensamiento, Godard ha abierto un horizonte y sentado un territorio para pensar e “historizar” el cine (y la imagen) desde sus propias materias y mecanismos. Esto, por supuesto, debería implicar una revolución (o al menos una sacudida) en la manera de concebir la aproximación teórica e histórica hacia las imágenes; un replanteamiento obligado de las metodologías para la investigación en torno a ellas; un lugar para reflexionar, no sólo sobre cómo conocemos el cine –y las imágenes–, sino cómo el cine es una forma de conocimiento por sí mismo.

Resulta apasionante, por lo tanto, descubrir a través de la obra integral de Godard, la genealogía, el desarrollo y las potencias de esa especie de laboratorio que se constituye a largo de su obra, compuesta por formatos tan disímiles como el cine, el video, la televisión o los collages, y que de alguna manera se ven condensados en el proyecto de *Histoire(s) du cinema*. Es justamente la apuesta de Michael Witt en *Jean-Luc Godard. Cinema Historian*. Witt, también co-editor de otros libros dedicados al trabajo del artista como *Forever Godard* (Black Dog Publishing, 2004) y *Jean-Luc Godard: Documents* (Editions du Centre Pompidou, 2006), hace un profundo y detallado análisis sobre el trabajo y el pensamiento del cineasta para dilucidar el teorema godardiano según el cual el cine, y en particular el montaje cinematográfico, reconstituyen el concepto, la experiencia y la forma de la historia: «The central tenet of his theorem – is the proposal and demonstration of a cinematically inspired method of fabricating history based on the principle of montage of disparate phenomena in poetic imaginary» (Witt, 2013: 2).

En lo que parece insistir este teorema, y que se vuelve una constante a través de las páginas de Witt, es demostrar que el cine otorgó a las imágenes una lengua, una forma para autoexpresarse; de ahí, la noción del cine como herramienta epistémica y elemento pleno para la formulación de ideas. La forma que piensa, como lo expresaría Godard en el capítulo 3A. En esta caída de la tiranía de la palabra –por ejemplo– la idea del dibujo como una forma más directa de expresión que la escritura (2013:192), surge la búsqueda de una metodología historiográfica alternativa a los discursos lineares, cronológicos y totalitarios de la historia, búsqueda que Godard resuelve en la “moviola”, poniendo de manifiesto la tensión, la posibilidad de combinación y comparación implícita en el movimiento del montaje, para formular un pensamiento nuclear, anacrónico y subjetivo en torno a la historia.

Podría pensarse que el libro de Witt está estructurado al modo de *Histoire(s) du cinema*. Aunque dividido en 7 capítulos, cada uno con un claro objeto de estudio y una tesis, algunos referentes claves como Malraux, Langlois o Daney, y algunos motivos godardianos como la noción de “montaje”, la de “proyección” o la naturaleza “órfica” de la concepción de la historia, son transversales al estudio y se desarrollan a través de varios apartados creando ciertas resonancias. El primer capítulo expone una detallada genealogía de la serie en perspectiva de la obra integral de Godard, dilucidando la búsqueda de un método que no siempre tuvo los medios para expresarse; el segundo y el tercer capítulo, probablemente el cuerpo central y más interesante del estudio, se concentra por un lado en la exploración y fundación del dispositivo videográfico y por el otro, en el concepto de historia que deviene de esta experimentación audiovisual. El cuarto apartado, estudia la relación del cine con los campos de concentración desde el reproche godardiano sobre la ausencia de imágenes cinematográficas en torno a ello, para en el quinto explorar la noción de “cine nacional” de posguerra y la cinefilia como territorio. El sexto capítulo, cuestiona la influencia de la televisión sobre el cine, y finalmente en el séptimo capítulo

se reflexiona sobre el diseño sonoro en la obra de Godard, abriendo la perspectiva para estudiar al cineasta como artista multimedial.

La mayor potencia de *Jean-Luc Godard. Cinema Historian* radica en que además de enmarcar los planteamientos de Godard en la tradición cinematográfica francesa (Vigo, Cocteu, Bresson, Epstein, Renoir) y establecer varios antecedentes fílmicos de *Histoire(s) du cinema* (*Film sur le Montage* de Jean Mitry en 1965 o *La machine a refaire la vie* de Julian Duvivier en 1934), Witt logre señalar –casi a modo de evidencia– los vínculos del teorema godardiano formulados desde el cine, con una búsqueda antipositivista ya fundada desde el terreno de la historia y la filosofía del arte (Charles Peguy, Walter Benjamin, André Malraux). Cita Witt un fragmento de la obra póstuma 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 movement itself, with an idea, with reality, with life (...) Or simply if it had still had something to do with a text, but had had nothing to do with determining it on the basis of words, but on an idea, for example, or on an intention, or on a movement». (2013:79)

El cine, por tanto, vendría a ser la manera de materializar una cierta forma de conocimiento, de experiencia del tiempo que poco tendría que ver con la fundada por la palabra, y que estaba siendo ya concebida incluso antes de que el mundo conociese el invento del cinematógrafo. Como bien nos muestra Witt a lo largo de su estudio, Godard articuló este conocimiento a través del montaje: mucho más allá de su potencial para dar plasticidad a una forma o continuidad a una narrativa, para Godard, el montaje se concibe y se práctica como herramienta escritural para fundar un pensamiento plástico con imágenes; con una idea, una intención, un movimiento. •

BRADATAN, Costica y UNGUREANU, Camil (eds) *Religion in Contemporary European Cinema: The Postsecular Constellation.*

Routledge, Nueva York, 2014, 226 pp.

Alexandra Popartan

«Debemos recuperar palabras como “gracia” o “sagrado” para el mundo profano; no debemos simplemente conceder a la religión organizada el monopolio de este lenguaje» (DUMONT en SMITH, 2010). Estas sugerentes palabras del director francés Bruno Dumont podrían ser un lema apto para el nuevo libro de Costica Bradatan y Camil Ungureanu. El libro explora la relación entre el cine europeo, la filosofía y la religión, después de la *muerte de Dios* (Nietzsche) y más allá de la delimitación convencional de la religión. El volumen recoge las aportaciones de importantes investigadores del cine y la filosofía con el fin de reflexionar sobre *la religión sin religión* (Derrida) expresada a través de obras cinematográficas como *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 Kiesłowski, 1987) o la trilogía de Yusuf de Semih Kaplanoğlu¹. El resultado de esta empresa interdisciplinaria es original, y forma parte de una tendencia cinematográfica y filosófica que tiende a su desarrollo en un futuro próximo. Esta tendencia *postsecular* desafía la antigua visión secularista que proclamaba la inevitable decadencia de la religión y de la creencia en Dios en la modernidad. Los diferentes capítulos del libro contribuyen así al reciente giro filosófico en los estudios de cine, haciendo uso de las reflexiones teóricas postseculares de Derrida, Taylor o Nancy (ver, por ejemplo, las contribuciones de Richard Sinnerbrink, Catherine Wheatley, Pablo Coates, Camil Ungureanu y John Caruana).

Pero, ¿qué es exactamente el postsecularismo? Y, ¿tiene este concepto filosófico y socio-teórico alguna utilidad en los

estudios fílmicos? Los académicos incluidos en este volumen entienden y se relacionan con el postsecularismo de manera diferente. Divergencias aparte, el argumento es que la tendencia postsecular pertenece al propio desarrollo de la modernidad; surge como una reacción de insatisfacción con la influyente tradición del ateísmo militante y el secularismo racionalista construido sobre la oposición maniquea entre la razón y la fe, la emancipación y la religión. El credo laicista ha resultado ser poco plausible: para bien o para mal, la espiritualidad, la religión y los fenómenos relacionados con la religión –de las experiencias de trascendencia y fe a la violencia fundamentalista– mantienen su relevancia. En contraste con el secularismo, el postsecularismo observa la relación entre la religión y la modernidad como una relación de tensión y, a la vez, como un juego productivo de interacción y transformación; desde esta perspectiva, las experiencias de trascendencia, conversión, fe, transfiguración y sacrificio no son vistas como el monopolio de la Iglesia o de otras instituciones religiosas, sino que pueden ser de vital importancia para creyentes heterodoxos e incluso para ateos².

El volumen ilustra, en el contexto más amplio de la crisis del paradigma secularista, la opinión de que existe una creciente cinematografía *postsecular* que toma la práctica y tradición religiosa como una fuente de valores y experiencias, incluso independientemente de la creencia en Dios. Varios capítulos de este libro apoyan la idea de que hay una ola de directores europeos destacados que, desde su posición como ateos declarados (Dumont, Haneke, Moretti) o creyentes no convencionales (Sokurov, Kaplanoğlu), hacen películas innovadoras que tratan la experiencia religiosa sin celebrar ningún discurso religioso oficial o dogma. Las disparidades

1. Formada por *Huevo (Yumurta – Avgo)*, Semih Kaplanoğlu, 2007), *Leche (Süt)*, Semih Kaplanoğlu, 2008) y *Miel (Bal)*, Semih Kaplanoğlu, 2010).

2. Para reflexiones útiles sobre el concepto de postsecularismo, véanse también: 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.

entre estos directores, no obstante, expresan mediante una vía cinematográfica la convicción de que lo religioso puede ser una poderosa fuente de valores y experiencias (de fe, perdón, responsabilidad, culpa, solidaridad, entrega, sacrificio, trascendencia, visión mística y conversión) que un secularismo centrado exclusivamente en una razón inmanente es incapaz de explicar.

Tres preguntas podrían plantearse respecto a este volumen. En primer lugar, mientras que la definición de postsecularismo es sugerente, sigue siendo controvertida mientras podemos detectar una tendencia postsecular *novel* en el cine europeo. La elección de los casos parece ecléctica en determinados puntos; el volumen incluye películas de diferentes épocas históricas, y no aclara cómo influye el nexo cine-religión en cada período. En segundo lugar, las contribuciones no siempre son coherentes en términos metodológicos: no todos los capítulos alcanzan un equilibrio entre el análisis filmico y filosófico; y algunos análisis dan relevancia al contexto histórico, mientras que otros lo pasan completamente por alto. En tercer lugar, mientras que el volumen hace un esfuerzo loable por no centrarse sólo en los sospechosos habituales (Von Trier, Pasolini), la categoría de cine “europeo” necesita más cuestionamiento y problematización en la era del cine global.

En suma, el fenómeno de la religión tras de la muerte de Dios y el declive de los dogmas de la laicidad anticuada es probable que siga siendo central en las sociedades contemporáneas. La *crisis de la religión* es en sí misma una forma de vida espiritual-religiosa. Una muestra de la compleja interacción subterránea entre las experiencias religiosas, heterodoxas, laicas y ateas ha emergido de este modo, consiguiendo que el fenómeno sea aún más fascinante para estudiar. Esto es lo que *Religion in Contemporary European Cinema* hace tan bien, centrándose en la muerte de Dios, no como el síntoma de la decadencia de la religión, sino como una transformación de la relación con lo sagrado y lo divino. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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