

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Como todas las viejas parejas, el cine y la televisión han acabado pareciéndose

Autor/es:

Daney, Serge

Citar como:

Daney, S. (2000). Como todas las viejas parejas, el cine y la televisión han acabado pareciéndose. La madriguera. (31):63-65.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41893>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# Como todas las viejas parejas, el cine y la televisión han acabado pareciéndose

## ■ Serge Daney

La guerra de posiciones entre el séptimo arte y los extraños tragaluces, con sus desencuentros y toneladas de resentimiento, no ha acabado. Esta vieja pareja no ha dicho la última palabra. ¿El cine se recupera? Sin duda, ¿pero en qué estado? ¿Se puede seguir hablando en serio del cine y la televisión? Nadie ignora que la supervivencia del cine depende hoy, en buena medida, de la televisión. Que el cine es a la vez la renta, la bailarina y el rehén de la tele. Pero se sabe menos que *estéticamente* también el cine ha perdido su espléndida autonomía. Tampoco puede decirse que ello haya redundado en beneficio de la tele. El que ha salido ganando es un híbrido: el telefilm. El telefilm y la serie dramática. Este año, con motivo de un festival de cine italiano en Niza, un miembro del jurado, indignado, quiso dejar constancia de que en ningún momento había tenido la impresión de estar evaluando unas películas, sino unos telefilms. Signo de los tiempos.

Hay una historia de nuestra percepción de las imágenes y sonidos pregrabados ("el audiovisual", palabra técnica y fea). Nuestra percepción del cine-visible y el cine-audible, como habría dicho Dziga Vertov, se la debemos al cine, primero al cine mudo y después al sonoro, y más tarde a la televisión. Ahora el video comienza a moldearla. Y en el marco de esta "historia del ojo", la pareja televisión-cine sigue siendo la estrella.

Flash-back. Años 50: aparece la televisión. La tele no apareció después del cine para reemplazarlo, llegó cuando el cine dejó de ser eterno. Cuando comenzó a sospechar que era mortal -y, por tanto, moderno. Ligado a la actualidad. Sin distancia. Para que tal cosa sucediera, fue preciso una guerra mundial (la segunda) y un continente (Europa, y también Orson Welles, que él solo es un continente).

Ser moderno no consiste en "revolucionar el lenguaje" del cine (idea pueril), es comprender que ya no se está solo. Comprender que otro medio, otra manera de manipular imágenes y sonidos nace en los intersticios del cine. Al comienzo, el cine se sentía muy seguro de sí (basta con releer los textos de Gance o de Eisenstein), "engullía" todo lo que lo había precedido: se filmó el teatro, la danza, la literatura despiadadamente. Y de repente, un buen día,

uno, dos, tres cineastas tuvieron la sensación de que todo eso era un poco falso, que el cine era menos glotón de lo que parecía, que un monstruo más voraz aún acababa de nacer.

Pocas películas tan conmovedoras como *Un rey en Nueva York* (1957). Chaplin se filma en el papel de rey destronado que ha huido de su reino (el cine, América) y que se ha visto obligado a ganarse la vida haciendo publicidad (para una marca de whisky; su único diálogo: "jñam! jñam!"). El más grande cineasta del mundo se limita a indicar, con afectada ironía, que el centro de gravedad del cine se ha desplazado. Y no es el único que lo hace. Entre el fin de la guerra y la aparición de las *nouvelles vagues* (es decir, en unos quince años), los cineastas más modernos son a menudo, y por anticipado, grandes teleastas. La televisión centraba su perspectiva, era su horizonte, su inconsciente.

¿Por qué? Hipótesis: después de la guerra, en Europa se tuvo la convicción de que el cine no podía seguir al servicio de las grandes causas o los ideales simplistas, de que se había acabado la era del "arte total" al servicio de la "guerra total", de la música exaltante o la danza que obliga a marcar el paso. Comienza la época de la "cámara-lápiz", el gusto por los microanálisis, las muestras anónimas, la caída de las stars y, gracias a las técnicas de filmación en directo, empieza la era de la vigilancia. El cine se pone al acecho. Todo esto ya está en Rossellini (el primer gran reportero-viajero: *Alemania año cero*), en Tati (el primer gran reportero deportivo: *Día de fiesta*), en Welles (el primer gran animador de juegos, preferentemente amañados: *Monsieur Arkadin*), en Bresson (el primer inventor de juegos-dispositivos sádicos: *Pickpocket*). Y aun en el viejo Renoir (el primero en filmar para televisión con varias cámaras: *El testamento del doctor Cordelier*). Y, por supuesto, está en el viejo Lang-Mabuse, el primer director video-paranoico. Todos ellos, unos más que otros, conscientemente o no, se anticiparon a lo que sería el pan nuestro televisivo.

Porque la televisión se convierte inmediatamente en eso: en un monstruo tibio que no nos pierde de vista y que nosotros tampoco dejamos de vigilar, pero ni más ni menos que un gato o un pez de colores.

Es divertido: la parte más en carne viva, más "artista" del cine (del neorealismo italiano a la Nouvelle Vague francesa) se halla en

sincronía con un nuevo continente de imágenes en bruto, bárbaras, aún por desbastar. Años 50: la tele (que ignora todavía el poder que tiene) y el cine (que comienza a meditar acerca del suyo, que se sume en la introspección) se cruzan. Porque no hay pase de testigo. Salvo en los sueños obstinados de algunos visionarios, como Rossellini o Godard, que (¡escándalo!) harán televisión: De *La toma de poder de Luis XIV a France Tour Détour Deux Enfants*.

A partir de los años 60, el triunfo de una televisión que se ha vuelto consciente de su peso social y su función conductora, dispensa poco a poco al cine de su modernidad. Éste inicia entonces su regresión: cinefilia, necrocinefilia, modas retro, gusto por el kitsch, cine entronizador del cine como nostalgia, "cine a la antigua" que puede verse en salas —y pronto en la tele— con polos petrificados, acomodadoras embalsamadas, cortos de época. El cine reducido a su ritual.

Pasemos a la tele. Los inicios, desde luego, fueron la edad de oro, el reino del bricolage. Sus artifices eran aventureros, aficionados, animadores. La televisión comenzó siendo divertida. Pero llegó el momento (muy rápidamente) en que el poder central (en aquel entonces gaullista) se imaginó que la televisión podía llegar a ser un formidable regulador social, amén de una escuela vespertina. La una reforzando al otro. Todos los hombres de poder (los barones, no todos gaullistas) se tragaron ese anzuelo. ... La televisión dejó de ser divertida, perdió frescura. En las altas esferas se decidió que debía también tener su especificidad, aunque jamás nadie pudo decir en qué consistía, por supuesto, porque ya existía de antemano. Pero nadie quería saberlo porque daba un poco de vergüenza.

Jerry Lewis dijo un día (con no disimulado desprecio) que la televisión servía, si acaso, para las noticias y los juegos, *news and games*. Es cierto que casi nunca llegó a ser otra cosa en EEUU. En Francia, en cambio, se le confió una importante misión social. Instruir primero, divertir después. Primero el curso permanente de instrucción cívica, la Historia de Francia machacada hasta el vómito y toda la literatura del XIX "dramatizada". Después: *news and games*.

Esta noble labor no tuvo en cuenta, por desgracia, lo que de verdaderamente novedoso aportaba la televisión. Vamos, su especificidad, si se prefiere, sus *proprios* pseudópodos. La lista es larga. En desorden: el impacto y azares del directo, el gran reportaje y las series, el deporte y los ralents para ver más y mejor, los interludios e interrupciones, la carta de ajuste, los juegos casi siempre para atrasados mentales y siempre complejos, el erotismo de las presentadoras, el tratamiento distinto de imágenes también distintas, las incrustaciones y las manchas de color liso, el circo y las risas enlatadas, los debates cronometrados y el show de quienes nos gobiernan, los efectos feedback del video, etc. Todo un universo. Aún poco explorado ...

La televisión tenía dos destinos posibles: los video-juegos y la

escuela vespertina. Un destino flipper y un destino teatro. Dos maneras de concebir la imagen, de fabricarla. Por ahora, gana la escuela vespertina, la tele reciclaje. Reciclaje de otras artes (y del cine más que de ninguna) y reciclaje del telespectador, ese eterno principiante. Esta situación, vale la pena indicarlo, es muy francesa. Muy francesa la oposición entre tele fútil y tele responsable. En cualquier otro país la situación es diferente. En Japón, por ejemplo, el aparato informa sobre cualquier variedad de temas, incluido el tema "valores tradicionales japoneses", ¡por si alguien los hubiera olvidado! Bárbaro el Japón. En Francia, el telereciclaje siempre le ha echado el ojo a la dignidad cultural, y ha heredado, en consecuencia, el academicismo de cierto cine francés moribundo (la QF) y la repulsiva tradición del intimismo psicológico "a la francesa", que ha convertido, pobre, en su modelo, su superego. La bien llamada "serie dramática televisada" simboliza este patinazo y esta elección. Que quedará como una de las vergüenzas de este siglo. Y cuidado, que aún no ha dado sus frutos más rampolones. Esperemos la octocentésima vigésimo séptima versión de *Los Miserables* ... Esperemos la tele socialista. Temblando.

La televisión, pues, ha despreciado, infantilizado, reprimido\* su destino video, el único que le garantizaba una posibilidad de convertirse en la heredera del cine moderno de la posguerra. De un cine al acecho. Del gusto por la imagen descompuesta y recompuesta, de la ruptura con el teatro, de otra percepción del cuerpo humano y de su chorro de imágenes y sonidos. Cabe esperar que la evolución del video-arte acabe amenazando a la tele, le haga sentir vergüenza de su propia timidez.

Por ahora, la televisión ha servido sobre todo para mantener aislado (protegido por un corporativismo de hierro) a cierto subcine, un subcine que se ha convertido en la forma dominante. Económica y estéticamente. El divorcio institucional entre cine y televisión es tan grande que ha tenido paradójicamente como consecuencia la *restauración* del cine. Gracias, en los años 70, a las salas de arte y ensayo y los circuitos paralelos. Pero este cine restaurado es, estéticamente hablando, un golem, menos un heredero del viejo cine que la colonización del cine por el telefilm (y la serie dramática). Por eso: ¿que el cine se recupera? Sin duda, ¿pero en qué estado? ¿Qué queda de los auténticos inventos del cine?

1. El cine había llevado muy lejos la percepción de la distancia. Distancia entre los personajes, entre éstos y la cámara, entre la cámara y nosotros. Distancias imaginarias (puesto que la pantalla es plana), pero no obstante muy precisas. Esta "profundidad de campo" era algo esencial para el star system, ya que permitía aislar e *iluminar* las figuras (idolos o monstruos). Cuando un cineasta jugaba con las distancias, aquello no era broma. El travelling adelante sobre *Nana* agonizando en Renoir o el increíble movimiento de cámara con el que comienza *El héroe sacrilego* de Mizoguchi son jeroglíficos trazados en el espacio. Ese trazado bas-

taba para conmover y emocionar.

¿Qué sucedió después? El travelling no desapareció, pero llegó el zoom. El zoom se convirtió en la forma a través de la que asimos el espacio. Lo inventó un tal Frank G. Back para filmar el deporte en la tele. Y el primero en utilizarlo sistemáticamente fue Rossellini (no casualmente). El zoom no es o ha dejado de ser un arte del acercamiento para convertirse en una gimnasia parecida a la del boxeador que "baila" para evitar a su contrincante. El travelling transmitía placer, el zoom difunde fobia. El zoom no tiene nada que ver con la mirada, es una manera de tocar con el ojo. Toda una escenografía que se basaba en los juegos entre la figura y el fondo se ha vuelto incomprensible. Al espectador de hoy le cuesta percibir una película como *Francisca*<sup>4</sup>. A partir del momento en que la cámara deja de moverse, tiene la impresión de que nada sucede. Y si no sucede nada le parece que no hay nada que ver.

2. Otra cosa. El cine había llevado muy lejos el arte del fuera de campo, del *off*. Muchos efectos de miedo, de éxtasis o frustración provenían de filmar ciertas cosas y dejar otras fuera de campo. La erotización de los bordes del encuadre, el encuadre considerado como zona erógena, el conjunto de movimientos de entrada y salida de campo, los desencuadres, las relaciones entre lo visible y lo imaginable: todo esto era —me atrevo a decirlo— un arte en sí. Todo un cine.

¿Qué sucedió después? Desde que la tele programa films recortados, sin bordes, films en cualquier color y ningún color, este arte ha caducado. Boorman decía en una oportunidad (con no disimulado desprecio) que él ponía siempre toda la acción de sus películas en el centro de la imagen, para que nada se perdiera si las daban en la tele. No hace mucho, *Beau fixe sur New York*<sup>5</sup> perdió a un bailarín (eran tres) en una de sus tres coreografías.

El desprecio de la tele por el encuadre es ilimitado. Porque en la televisión no existe el fuera de campo. La imagen es demasiado pequeña. Es el reino del campo único. Además, las incrustaciones permiten respetar ese campo único y al mismo tiempo fracturarlo. Perspectivas insólitas.

3. Por último, el montaje. O mejor, la secuencialización del guión. El cine clásico descomponía un espacio-tiempo continuo y lo recomponía mediante los *raccords*, como si se tratara de un puzzle. El arte y la técnica de los *raccords* (con todas sus estúpidas leyes), todas las maneras de inventar *raccords* aberrantes (sobre todo los japoneses, sobre todo Ozu), la transgresión del "falso *raccord*", de todo esto vivió el cine durante mucho tiempo.

¿Qué sucedió después? La tele no arma un puzzle, ella es un

puzzle. El orden de las imágenes en la televisión no responde ni al montaje ni a la lógica de un guión, sino a algo novedoso que habría que llamar *insertaje*. La tele se reserva siempre la posibilidad de cortar un flujo de imágenes, de insertar otras, y ello en cualquier momento, sin preocuparse por los *raccords*.

Son sólo unos pocos ejemplos. No estoy diciendo que el travelling, el fuera de campo o el guión son "mejores" que el zoom, el campo único o el insertaje. Sería una estupidez. Las formas de nuestra percepción cambian, eso es todo. Y mientras cambian, la vieja pareja tele-cine sigue siendo, por ahora, la estrella. Como todas las viejas parejas, han acabado pareciéndose. Demasiado, para mi gusto.



La televisión, prisionera de su voluntad de "hacer cine", quizá no esté yendo todo lo lejos que podría. Hacia el video-juego. El cine, rehén, bailarina y renta de la tele, quizá no esté yendo todo lo lejos que podría en la exploración de su memoria. De la más arcaica. Hay excepciones, claro está. En 1982 tenemos nuestras esperanzas puestas en *Passion* y *Parsifal*. En el estudio y el trucaje. Porque la vieja tele y el viejísimo cine se encuentran asintóticamente, a lo lejos hacia delante y hacia atrás. Y el lugar de encuentro se llama Méliès. Por qué no pedir la luna.

18 de enero de 1982

#### Notas de la Redacción:

1. QF: "qualité française", la bestia parda de Daney.
2. "Refoulé", de "refoulement", es decir, represión en el sentido analítico.
3. Film de Manoel de Oliveira (1981).
4. Título dado en Francia a *On the Town* (Stanley Donen-Gene Kelly, 1949). Los tres bailarines son G. Kelly (Gabey), Frank Sinatra (Chip) y Jules Munshin (Ozzer).
5. Respectivamente, cintas de Jean-Luc Godard y Hans-Jürgen Syberberg.