

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

Título:
La nueva gramática

Autor/es:
Daney, Serge

Citar como:
Daney, S. (2000). La nueva gramática. La madriguera. (31):66-67.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41894>

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:



La nueva gramática

■ Serge Daney

Julio de 1984, Los Angeles. Dos o tres cosas, al margen del triunfo estadounidense y de la televisión según ABC.

Lo molesto con la televisión es que seguimos hablando de ella con los términos del cine. Somos ridículos y ni siquiera lo sabemos. Hablamos de planos, de montaje, de movimientos de cámara, de *flashbacks*. Actuamos como si el tiempo en la tele fuera lineal y el espacio, homogéneo. Estamos (junto con nuestro pobre lenguaje) completamente errados. Uno de estos días tendremos que cambiar nuestro vocabulario. Y como la ventaja del deporte en la televisión es que convierte este asunto en algo muy concreto, aprovechemos la ocasión.

Tomemos el *flashback*, por ejemplo. Es una palabra inglesa que ha entrado en nuestro vocabulario. Prolongada ahora por otra expresión inglesa: *instant replay*. El cine, a su manera, nos decía: "¡Ojo: estamos en el pasado!". La televisión, esclava del presente, se conforma con recuperar del pasado las imágenes que antes estuvieron "en el presente" y que, pobres, han dejado de estarlo. Por ello los *instant replays* exudan esa nostalgia instantánea que se parece al arrepentimiento. Y para darnos la ilusión de vivir plenamente este arrepentimiento, se puede recurrir al ralenti, el *slomo*. El *slomo* es una de las dos maneras (la otra es la publicidad) de interferir en el espectáculo del desarrollo de los Juegos.

¿Por qué tanta complicación? (pensará el lector, irritado). Porque la utilidad del *instant replay* es innegable: permite suspender convenientemente el "paso del tiempo" para verificar, admirar, revivir o clasificar. Y todas estas cosas tienen que ver con el espectáculo deportivo. Admitámoslo. ¿Pero qué sucede cuando no se trata ya de deportes? Tomemos un ámbito vecino: la danza, por ejemplo. Un amigo me ha dicho que vio hace poco un *instant replay* encajado en medio de un ballet, ¡y justo en el momento en que se producía un trenzado! ¿Por qué no *instant replays* en el teatro o la música (que volviera a sonar el pa-pa-pa-pan de la 5ª de Beethoven inmediatamente después de la primera audición)? Bromas aparte, hay que reconocer que todas las artes tributarias del tiempo han entrado en la era de la toma hipertrofiada. El retorno, no el final, es lo fatal. En la tele, el único pasado existente es el resumen oficial de un ex presente idealizado.

¿Qué desempeñaba esta función en nuestro viejo vocabulario

cinematográfico? Es ahora cuando hay que tener mucho cuidado con las palabras. Basta con mirar la tele aquí, en L.A., para ensayar una respuesta: a eso lo llamábamos "primer plano". Que también permitía fijarse más, tomar un detalle, verificar. Pero este plano no era un plano robado, sino uno más entre otros planos. La famosa frase ("Oh tiempo, suspende tu vuelo") ya no significa lo mismo. Si el primer plano no era algo hurtado, el *instant replay* en *slomo*, en cambio, nos convierte en testigos y cómplices de un robo. Al trivializar, a punta de zooms, nuestro viejo "primer plano", la tele se ha visto obligada a inventar sus propios primeros planos, sus propios *flashbacks*.

Pero entonces, ¿qué pasa con los primeros planos en la tele (ya que los hay)? ¿Qué función desempeñan? ¿Nos permiten fijarnos más, ver mejor? Nada menos seguro. Su función es otra, forzosamente: permiten ver algo distinto de lo que veíamos hace un segundo. Nos pillan desprevenidos, son unos intrusos imprevisibles, cuando no indeseables. Son los nuevos agujeros negros de la galaxia televisiva. El rostro de un entrenador, una conocida estrella en las gradas, las banderas estadounidenses enarboladas por un público alborozado son, en el caso que nos ocupa, los únicos objetos merecedores de un primer plano. Pero no funcionan realmente en el plano visual, sino más bien en el sonoro. Ofrecen al espectador la posibilidad, la oportunidad de soltar un "¡aaah!" agradecido, rencoroso o cómplice, de sacar partido de un punto flaco en la cadena de imágenes para gritar: yo también existo, nosotros también (el público estadounidense) *formamos parte de la imagen*. El primer plano de la tele es un medidor de aplausos.

Pasemos a los "movimientos de cámara". Eran la belleza del cine mudo, la gramática del sonoro, la herencia de la tele en sus inicios. Nadie ignora que el *zoom* (travelling óptico) vino a cambiarlo todo. El *zoom* es un simulacro de la mirada, y quien dice mirada dice también *alguien* que mira. Y como la tele no es *nadie*, el *zoom* va perdiendo poco a poco su "sentido" original. Permanece como el vestigio de una pulsión caída en desuso: la mirada. Es a la mirada lo que el muñón al brazo que aún no ha sido amputado. Y como el tamaño del muñón ha dejado de tener importancia, nada impide hacerlo cada vez más corto. Lo que impresiona del show de los Juegos en ABC es la naturaleza flotante de los *zooms*, que han quedado reducidos a esbozos. Amagan un acercamiento o se alejan, acarian a tientas lo que no ven. Definitivamente, el *zoom* se ha convertido en una manera de *tocar* las cosas y de abolir las distancias. El *zoom* es una nana.

Tropezamos como ciegos con la hipervisibilidad del mundo. He aquí la paradoja que las cámaras de ABC descubren cada día. Debido a que el espectáculo deportivo posee sus propias reglas, puede defenderse mejor y defender al mismo tiempo la idea, no obstante obsoleta, de que el mundo existe todavía. El deporte salvaguarda la idea de lo real. ¡Buen chico, el deporte! Porque resulta que cuando ahora tropezamos, sabemos que no nos haremos daño. ¿Con qué nos golpeábamos antiguamente? Con el plano fijo, por supuesto, con el marco, con el fuera de campo: con una roca. Así que el deporte tiene sus ventajas, también en este terreno.

¿Qué merece un plano fijo en los Juegos Olímpicos de Los Angeles? La respuesta es sencilla: los rostros de los atletas en el momento de las medallas. Y como los únicos escogidos, o casi, son los de los atletas estadounidenses, podemos decir que se produce una "puesta en fanfarria y bandera estrellada" del plano fijo.

Con lo que se demuestra que, para elaborar un (nuevo) modesto vocabulario de la gramática de la imagen en la tele, hay que hacer un poco de política.

4 de agosto de 1984

**Slomo* es abreviatura de *slow motion*. [N. de la R.]

Tarkovski: la otra zona

■ Serge Daney

Es tentador hacer de Andrej Tarkovski una víctima, incluso un disidente. Es fácil dejarse llevar y acabar pronunciando palabras altisonantes. Aunque ciertamente turbia, la verdad es también más compleja. Digamos que entre Moscú y París, entre el arte y ensayo parisiense y el "circuito C" soviético, se extiende una vasta Zona no menos desolada que la del film*. En ella hallamos, en desorden, la razón de estado, festivales-coartada, prestigio, intermediarios blandos y mucha mala voluntad. Hay películas que desaparecen en el camino, se oxidan, son olvidadas antes de haberlas visto. Es lo que estuvo a punto de suceder con *Pastoral*, de Iosseliani, y lo que puede sucederle a *Tema*, de Panfilov. Dejar pudrir parece ser la única política.

¿Qué sucede entre el momento (1978) en que *Stalker* es acabada y el otro momento (finales de 1981) cuando se programa de repente en seis salas parisienses? Y para empezar, ¿qué es el "circuito C"? Conviene saber que en la URSS hay tres circuitos: el A está reservado a las películas muy comerciales, a películas que nosotros no vemos jamás (se hacen centenares de copias para cubrir todo el territorio); al B van a parar las cintas de audiencia media (unas cuantas docenas de copias para un puñado de grandes ciudades), y queda el circuito C (unas pocas copias proyectadas en lugares confidenciales y erráticos). *Stalker* es un film C. Donde comienza la Zona y velan los guardianes de la estética oficial. Cuando en 1974 se estrenó la anterior cinta de Tarkovski (*El espejo*), alguien escribió: "El film plantea problemas éticos interesantes, pero es difícil saber a ciencia cierta de qué tratan. Es una obra para un estrecho círculo de espectadores, una película elitista. Pero el cine, por su

misma naturaleza, no puede ser elitista." ¿Quién dice tal cosa? ¿Quién lanza estos viejos aullidos? Baskakov, director del "Instituto de historia y teoría del cine". Este discurso normativo, que ya resulta desagradable en boca de los feriantes occidentales, no puede menos que inquietar cuando lo profiere un "especialista" de Estado del cine.

Al otro extremo de la Zona, donde estamos nosotros, queremos ver las películas soviéticas C. En febrero de 1981, la oficina parisiense consagrada a la distribución de películas soviéticas, los films Cosmos, renuncia a estrenar *Stalker* y cede los derechos a Gaumont. Gaumont, sin duda, se siente satisfecha por acoger en su panoplia de grandes cineastas de nivel internacional a uno de los escasos so-



Andrej Tarkovski