

TECNÓCRATAS Y ARTESANOS

DAVID OUBIÑA



Tú crees que corro detrás de lo extraño
porque no conozco lo bello, pero no,
es porque tú no conoces lo bello
que corro detrás de lo extraño.

Georg Christoph Lichtenberg

► Puesto que el cine supone una relación con lo real a través de la tecnología, resulta inevitable que su marcha haya estado anudada, desde siempre, al desarrollo de los procesos industriales. No es menos evidente que, en cada momento, la aparición de una innovación tecnológica está llamada a provocar un cataclismo y un escándalo que sacude no sólo los hábitos de trabajo de los realizadores sino la naturaleza misma de las películas: nada volverá a ser igual. Ya sea la alteración de la puesta en escena gracias a la incorporación del sonido; los cambios en la iluminación y la pérdida de profundidad del plano luego del reemplazo de la película ortocromática por la pancromática; o las reformulaciones sobre el estatuto del rodaje con la transición del celuloide al digital.

En general, los cineastas aceptan o rechazan las innovaciones como si fueran una fatalidad: las aceptan como un desarrollo natural del medio o las rechazan en nombre de cierta pureza pretérita. Pero esos avatares técnicos no responden a un reclamo estético sino a una necesidad periódica de renovación industrial. Seguramente,

en ninguna otra disciplina las posibilidades expresivas se encuentren tan supeditadas –en el nivel más básico– a un dispositivo que, como cualquier electrodoméstico, se vuelve obsoleto en cuanto su fabricante decide discontinuarlo y retirarlo del mercado. Así, por ejemplo, entre el surgimiento del sonoro y los años 40 (digamos: *Citizen Kane*), la composición con profundidad de campo prácticamente desaparece y el propio Renoir –que insiste en trabajar con la perspectiva, con el volumen y con las distancias– tuvo que esforzarse mucho, durante la preparación de *Une partie de campagne*, para conseguir objetivos antiguos (algunos Zeiss, un Bausch & Lomb) que ya estaban descatalogados.

Supuestamente la innovación permite ahorrar un esfuerzo pero, por eso mismo, impide que ese esfuerzo vuelva a ser realizado. Y si lo excluye en tanto que posibilidad expresiva, entonces funciona como forma –ostensible o velada– de censura. ¿Cuánto es lo que la tecnología habilita o expande y cuánto es lo que impone o reduce? A comienzos de los años 70, las revistas *Cinéthique*, *Cahiers du cinéma* y *La Nouvelle critique* se trenzaron en un feroz debate a propósito de las sobredeterminaciones ideológicas del dispositivo cinematográfico. Más allá de sus diferencias (a veces evidentes, a veces confusas, a veces como efecto de una competencia para dirimir quién ocupa posiciones más radicalizadas), tanto Pleyner como Baudry y Comolli coinciden en que “antes incluso de la producción de un film, la construcción técnica de la cámara produce ideología burguesa” ya que está preparada para reproducir la *perspectiva artificialis* del *Quattrocento*. Y esto es así tanto en un film de Philippe Garrel como en uno de Louis de Funès: el espectador se identifica, en primer lugar, con ese dispositivo invisible pero que hace ver y que construye un espacio centrado y un sistema de proyección cuyo vértice coincide con el ojo. Gracias a esa organización de los objetos a partir de un punto fijo, el observador aparece colocado en el centro de la representación como origen del sentido de aquello

que se muestra. El mundo se organiza como un espectáculo exclusivamente para (bajo) su mirada. Es verdad que se trata de una interpretación paranoica apoyada sobre “una concepción monolítica de la cultura dominante” (esto es lo que sostiene Lebel en *La Nouvelle critique*), como si la tecnología y el sistema de representación que ella habilita respondieran a la aplicación programática de una estrategia infalible, libre de contradicciones y que no dejaría nada librado al azar.

Muy a menudo, la discusión sobre el dispositivo confundió *técnica* con *forma*. La técnica es lo dado, el rango de posibilidades que ofrece el medio; pero no es la forma. La forma es justamente lo que surge de ese combate cuerpo a cuerpo entre el cineasta, sus materiales y la técnica que le permite (o que le impone) producirlos. Llevada al extremo, la presunción de que la cámara reproduce la ideología dominante –tal como lo comprobaron los *Cahiers* y *Cinéthique*– conduce a un callejón sin salida: de inocente absoluta, la técnica cinematográfica pasa a ser la culpable absoluta. En todo caso, los auténticos cineastas son aquellos que logran transformar de manera productiva esa sobredeterminación, así como los viejos *auteurs* conseguían escabullirse mediante la puesta en escena por entre las grietas del rígido sistema de estudios. Con todo, el debate sobre el dispositivo tuvo el mérito de llamar la atención sobre un aspecto (la técnica) que solía considerarse desde una dimensión puramente instrumental y al que se le adjudicaba un valor más o menos neutro. Ahora sabemos que tanto en la época dorada del cine de Hollywood, como en la época dorada del cine militante o en esta época dorada del cine digital, el territorio sobre el que vienen a edificarse las películas nunca es insignificante. Es cierto, sin embargo, que la post-producción digital ha incorporado diferencias categoriales con respecto al pasado. Lang todavía confiaba en que el cine no podía mostrar algo nunca visto: “lo que se vea debe haber sido real antes; de otro modo no puede convertirse en

película”. Pero en la actualidad, ya no se trata de la manipulación de imágenes filmadas sino que es posible, incluso, prescindir del registro fotográfico. No sirve demasiado echarle toda la culpa a la tecnología: ella es la condición pero no necesariamente la causa que promueve la evolución o la involución del cine. Y no tiene por qué serlo. Quizás –como insinúa Filippelli– el verdadero problema es que la mayoría de los directores ya no poseen un conocimiento suficiente de la técnica. Habría que observar, entonces, el ejemplo de aquellos cineastas hacen la diferencia.

Porque, finalmente, se trata de establecer hasta qué punto las nuevas tecnologías son un refugio para los perezosos y en qué medida abren posibilidades para quienes están dispuestos a arriesgar. Welles sostenía que un director de cine debería ser como un piloto de tormentas. Eso implica poder reaccionar de manera positiva frente a los sacudones y a los cambios de dirección suscitados en el rodaje para llevar la película a buen puerto. Las preguntas que los materiales formulan nunca son estéticas; las que son estéticas son las respuestas del realizador frente a esas preguntas. Una vez que las restricciones son despojadas de sus aristas hostiles y perturbadoras (desde el punto de vista de la producción o de la tecnología) dejan de ser un obstáculo y se convierten en condiciones artísticas. Devienen el umbral de un gesto tan liberador como creativo. Es muy conocida la anécdota sobre las penurias que afrontó Chaplin hasta encontrar la resolución perfecta para la primera escena de *City Lights*: meses enteros con el rodaje detenido porque el director no encontraba la forma perfecta para el comienzo del relato. La película sería sonora pero no hablada y Chaplin se resistió tozudamente a aprovechar las soluciones fáciles que podría proporcionar un diálogo estratégicamente dispuesto para comunicar el sentido de la acción. Basta ver la escena tal como quedó finalmente en la película (tan simple como deslumbrante) para advertir que, en el gesto de la obstinación, el cineasta des-

pliega todo su talento. Sin embargo, habría que decir que Chaplin no es un gran director cuando se rehúsa a la palabra hablada en *City Lights* sino cuando se apropia de ella críticamente en *Modern Times*. Recuérdese la escena final. El protagonista es presionado a cantar frente al público pero pierde el ayuda memoria donde había anotado los versos. Por un momento parece desolado pero, desde un lateral, su enamorada le aconseja: “¡No importan las palabras!” y, entonces, se lanza a improvisar la letra de una canción –como una babel de lenguas– con palabras de diferentes idiomas o simplemente inventadas: “Se bella giu satore / Je notre so cafore / Je notre si cavore / Je la tu la ti la toi // La spinach o la bouchon / Cigaretto Portabello / Si rakish spaghalletto / Ti la tu la ti la toi // Senora pliasina / Voulez-vous le taximeter? / Le zionta su la sita / Tu la tu la tu la oi”, etcétera, etcétera. La escena es perfecta porque la dicción ya no es un problema pero tampoco anula la gestualidad del mimo sino que se traba en un delicioso contrapunto con ella.

Las películas no son sólo eso que la tecnología ha hecho de ellas sino también aquello que los cineastas hacen con eso que la tecnología ha hecho de ellas. Godard nunca ha intentado otra cosa desde el inicio de su obra. Durante el rodaje de *À bout de souffle*, escribió: “El miércoles filmamos una escena a pleno sol con la Geva 36. A todos les pareció asquerosa; para mí, en cambio, resulta extraordinaria. Es la primera vez que se fuerza a la película a mostrar todas sus posibilidades, obligándola a hacer aquello para lo que no fue fabricada. Es como si sufriera al ser explotada hasta el límite de sus posibilidades”. Se podría afirmar que la filmografía de Godard se sostiene en un comentario radical sobre la tecnología que, en cada momento, produce simultáneamente una apropiación y una crítica. En sus últimas películas combina cámaras profesionales con cámaras *prosumer* y cámaras para aficionados que crean un efecto *lo-fi*, con colores saturados y figuras pixeladas; de esta manera, alternando entre los contornos

nítidos y la baja resolución, obtiene texturas de imagen muy diferentes y completamente originales. En *Adieu au langage*, resulta evidente que le interesa más el procedimiento de sobreimpresión y desfase que está por detrás del 3D antes que el efecto sintético de volumen proyectado sobre la pantalla. El procedimiento nunca se había utilizado de esa manera y se tiene la sensación de que, hasta ahora, sólo había sido aprovechado según sus posibilidades más superficiales y efectistas: es como si el 3D hubiera permanecido a la espera de un cineasta que viniera a redimirlo de su pobre destino de espectáculo para revelar una dimensión más fecunda. El auténtico inventor no es el que crea una tecnología sino —ahora lo sabemos— el que advierte cómo debe ser utilizada.

Se me dirá: Godard y unos pocos más. Pero ése no es el punto. ¿Acaso los cineastas que importan no han sido siempre aquellos que saben —como quería Beckett— que “el lenguaje será usado más eficientemente allí donde sea más eficientemente mal usado”? Quizás la batalla contra la tecnología está condenada a ser un emprendimiento melancólico que, en el mejor de los casos, sólo conseguirá demorar por un tiempo lo inevitable. Pero esta constatación no implica abandonar las posibilidades que ofrece la resistencia, porque siempre es posible un uso artesanal, desafiante, a contrapelo. Medio siglo después de Renoir, Alexander Kluge repite un mismo gesto: adapta su cámara para utilizar lentes de 1921 y luego procesa el material con aparatos electrónicos. He ahí una respuesta posible a la pregunta sobre los vínculos entre tradición e innovación. ¿Cómo aprovechar dispositivos clásicos en un medio nuevo? De eso se trata. Los cineastas son druidas que comparten un saber específico transmitido de uno a otro como un legado secreto. Existe, entonces, un porvenir para el cine. Es más: como dice Kluge, “la historia del cine viene del futuro”. ◀



REALISMOS

JUAN VILLEGAS

► En el cine, cada artificio requiere otro artificio. Un farol apuntado sobre un personaje crea la necesidad de otro farol que compense la falta de luz en el fondo. Pero ese nuevo farol puede producir un flare en el lente, que nos vemos obligados a eliminar con una bandera frente a la cámara. Esa bandera genera, a su vez, la necesidad de ajustar el movimiento de cámara, para que la bandera no entre en cuadro. Pero este ajuste del movimiento solicita una modificación en la ubicación de los actores. Y este cambio en la ubicación de los actores llevará a que se deba agregar o mover otro farol. Y así, si quisiéramos, hasta el infinito.

Sin embargo, en algún momento esta cadena se detiene. Si no, sería imposible filmar. Lo que cada producción establece como acuerdo tácito o explícito es en qué instancia se hace ese corte. Uno quiere suponer que lo que se pone en cuestión es cómo hacer para que el artificio quede desactivado en sus funciones negativas. Sin embargo, la perversión en el funcionamiento del artificio en el cine, ilustrada con este ejemplo, se sostiene en la mayor parte de las producciones. Los cineastas aceptan, resignados, que esas son las reglas del juego. Resignan su tiempo, su libertad y hasta su salario, en función de algo que no pueden controlar ni puede discutirse.