

# ***CINEMA DIGITAL: NUEVOS SOPORTES, MISMAS HISTORIAS***

Mirian Tavares

Profa. da Universidade do Algarve – FCHS/UALG – Portugal

Correo-e: [mtavares@ualg.pt](mailto:mtavares@ualg.pt)

«Texto elaborado no âmbito do projecto Comparative Studies/Relations between Portuguese cinema and Literature, do CELL (Centro de Estudos Linguísticos e Literários), financiado pela F.C.T. e participado pelo F.E.D.E.R.»

## **Resumen:**

La relación entre cine y literatura ha nacido cuando el cine descubrió su verdadera función: contar historias. Los primeros realizadores han heredado de la novela decimonónica su estructura, lo que ayudó al cine a crear una gramática, ayudando también a la novela a superar esta estructura y hacer grandes vuelos formales. Pero en la era de la imagen digital, incluso con la inmensa posibilidad de creación que este “soporte” ofrece, el cine sigue contando historias de la misma manera. Mi objetivo sería explicar la evolución de los soportes frente al mantenimiento de las antiguas estructuras narrativas en dichos formatos.

## **Palabras clave:**

Literatura, gramática, imagen digital, estructuras clásicas.

Buñuel dijo un día que “bastaría a la blanca pupila de tela del cine poder reflejar la luz que le es propia para hacer explotar el universo”. Y concluye, que por ahora podemos dormir en paz, porque esta luz se encuentra debidamente doseada y aprisionada. Fue en 1958 que el realizador aragonés hizo estas consideraciones. Muchos años después, podemos aún tomar prestadas sus palabras y utilizarlas para hablar del cine digital. Si las vanguardias hubiesen quedado decepcionadas con lo que el cine tenía de potencial y que acabó por en el cumplir, imaginemos ahora, cuando la tecnología del cine actual permitiría realizar plenamente el deseo de las vanguardias: imágenes fluidas e inmateriales, capaces de traspasar el propio flujo del discurso verbal, en un continuo que no vive más del espacio entre fotogramas, ya no vive más siquiera de la luz. La imagen digital sería la respuesta a un deseo de aquéllos que en el inicio del siglo XX proponían la desestabilización completa de la mirada y una auténtica revolución de los sentidos. Según Jean Cocteau, los filmes serían buenos cuando fuesen accesibles como la pluma y el papel, y ahora, tecnológicamente, al menos, pueden serlo.

Hay, sin embargo, una pregunta que debemos hacernos: ¿ qué queremos decir cuando hablamos de cine digital? Las llamadas imágenes electrónicas entran en el cine todavía en los idus de los años 60. Se cree que fue en 1961, cuando Jerry Lewis usa un VTR

para agilizar filmaciones y economizar tiempo y dinero en su filme *The ladies man*, que a cinta magnética entra en el mundo del fotograma. Un uso puramente pragmático, sin ningún fin experimental. Esta vertiente de la experimentación es llevada a cabo en 1982 por Francis Ford Coppola, en *One from the Heart*, que recibe de la crítica el gentil apodo de: Tom Waits en el 4 de Julio. (El universo eminentemente *kitsch* del filme, acaba por sofocar aquello que había en él de creatividad e invención). Coppola había percibido la riqueza de la utilización de imágenes inmateriales, imágenes estas que más fácilmente permiten permutas y transmutaciones. El cine puede transformarse en una poética de pasajes. Hoy, más que nunca, pues al utilizar soportes numéricos de almacenamiento, susceptibles a toda suerte de manipulación, el cine se encuentra ante el desafío de traspasar la fase de la técnica por la técnica y efectivamente crear algo diferente. Aquello que en el inicio del s. XX había sido propuesto por las vanguardias: hacer estallar la lógica convencional y alinearse con lo que las narrativas imponían y crear algo definitivamente nuevo, puede ahora ser concretizado.

El cine surge en el momento en que las vanguardias, en su desespero iconoclasta, buscaban nuevos medios para expresar el nuevo mundo que se instaura en el umbral del siglo XX. Las viejas formas de representarlo, la vieja sensibilidad e incluso el sentido estético que acompañaba las artes, necesitan ser cuestionados. La I Guerra deja, entre los destrozos, el deseo irreprimible de mostrar el horror de una era que se iniciaba de modo tan brutal. Es, entonces, necesario, ir más allá para expresar lo nuevo, aunque este ir más allá significase retornar a las viejas cuestiones falsamente superadas.

Desde Futuristas a Dadaístas, pasando por Surrealistas y Formalistas, todos querían pronunciarse y hacer algo con el nuevo medio. Para Walter Benjamin, las manifestaciones dadaístas, por ejemplo, que buscaban provocar escándalo, lo hacían a través del choque, desestabilizando al espectador y sacándolo del lugar de la contemplación, generando en contrapartida una nueva forma de fruición, presente también, en otro grado, en el cine. De este modo, afirmará: “De espectáculo atrayente para la vista o seductor para el oído, la obra de arte se convirtió, en el dadaísmo, en un choque.” [1]

La rapidez con la que las imágenes se suceden no permite estados contemplativos. Así, para Benjamin, el cine a través de su estructura técnica “liberó el efecto de choque físico de la envoltura moral en la que el dadaísmo aún lo mantenía, en cierto modo, envuelto.” [2] Los primeros filmes dadaístas eran prácticamente una nueva forma de pintura: utilizando las posibilidades del cine, pintores como Viking Eggeling, Hans Richter o Walter Ruttmann, ampliaban las experiencias de su propio arte en filmes que eran básicamente abstractos, siendo mucho más una “sinfonía visual” que aquello que aprendemos a ver como un filme.

Hans Richter (que además de participar del dadaísmo se convirtió después en uno de sus principales historiadores) consiguió resumir la *angustia* que movía a todos los artistas de la época y, de una manera particular, a los formalistas. Para Richter: “el principal problema estético del cine, que fue inventado para reproducir, es, paradójicamente, ir más allá de la reproducción” [3]. El deseo de traspasar la reproducción y capturar el efecto espectacular del objeto, hizo que, en algunos casos, para los formalistas, la técnica estuviese por encima de la propia obra.

Es interesante fijarnos en esta observación sobre los formalistas para hablar del cine hoy. Hubo un triunfo de la técnica por la técnica. Hay en el cine una espectacularidad que nada debe al concepto de espectacular que las vanguardias preconizaban. Por otro lado, la asunción de un modelo narrativo típico del siglo XIX, hace del cine contemporáneo la gran decepción de todos aquellos que creían en las « possibilités qu'a le film de rendre l'invisible visible: le fonctionnement du subconscient invisible, qu'aucun autre art ne peut exprimer aussi complètement et aussi efficacement que le film. » [4]

Tornar visible lo invisible - que es caótico por naturaleza. Y fue para huir del caos que en el principio aparece, de la mano, entre otros, de Griffith, un conjunto de reglas que acaba por convertirse en la base de una futura gramática del cine. Apreciador de las tramas de Charles Dickens, Griffith toma la estructura fundamental de la novela decimonónica y la reproduce en sus filmes. A aquellos que creían que la narrativa quedaría muy compleja, él les responde que no hacía nada nuevo. Estaba apenas importando una técnica vulgar en la literatura y bastante conocida por todos.

Algunos escritores del siglo XIX habían creado verdaderas máquinas narrativas: estructuras que se repetían libro a libro, mudando apenas el enredo y los personajes. La historia era diferente, pero el modo de contar era siempre el mismo (con mayores o menores variaciones). Una de las marcas de este modo de contar era una cierta linealidad obtenida por el entrelazamiento meticuloso de las subtramas. La linealidad de las narrativas da una falsa sensación de control: el hombre ciencia, que quiere competir con el creador, se convierte en demiurgo a partir del instante que controla el fluir de una historia que discurre inexorablemente hacia el final. Una metáfora del curso de la vida y de la muerte que vigila. Pero un curso desviado de su camino natural y aprisionado en una fórmula controlada. Sé cuando acaba. Y sé como acaba.

La aporía de la creación cinematográfica contemporánea sería transgredir los límites de la narrativa del s. XIX, porque, en términos de imagen, las limitaciones del orden impuesto por la perspectiva renascentista ya fue traspasada. Limitación incorporada por el ojo de la cámara e ideológicamente aprovechada por el llamado cine de la opacidad: aquél que naturaliza la imagen, que procura usar la tela como espejo de lo real. Es contra este cine que Harun Farocki, documentalista alemán, se subleva. Para él es necesario hacer visible lo que se pretende ocultar y eso sólo es posible exponiendo los mecanismos mismos de producción de un orden que se pretende único.

El papel del artista delante de la máquina no debería ser nunca el de sumisión. Aceptar los programas y lo que es programable. Es necesario usarla más allá de sus funciones. Como bien lo habían hecho *videomakers* como Nam Jun Paik o ciberescritores como William Gibson. « Subvertir continuamente la función de la máquina » para que ésta se convierta en un verdadero medio de creación y no simplemente de reproducciones programadas de ideologías y modelos.

Arlindo Machado, en un texto sobre Vilém Flusser, afirma que creador es aquel que maneja la máquina en sentido contrario de su productividad programada. Los otros serían, en el lenguaje de Flusser, funcionarios. Las máquinas son cajas negras « cuyo funcionamiento y cuyo mecanismo generador de imágenes les escapa parcial o totalmente. »

Y éste es el problema del cine en la era de la imagen digital: no hay, en la gran mayoría de los casos, una preocupación por traspasar el papel de funcionario y, cuando ésta existe, no es usada en el sentido de la experimentación que afecte también a la estructura narrativa. Las imágenes de síntesis están cada vez más elaboradas y próximas de la imagen analógica. Lo que también nos hace pensar si sería ésta su finalidad – recrear lo real. Por tanto al hacer esto sólo está siguiendo los pasos de lo que ya había sido hecho antes por el cine convencional marcadamente realista y especulario. De nuevo el hombre revela su deseo de ser demiúrgico: crear un universo que puede concurrir con *la extra-tela*. Sin embargo es un dios poco creativo. Su universo no es nuevo, es apenas una copia, más que perfecta, de lo real.

Si en el campo de la imagen las experimentaciones caminan una vez más en dirección a la realidad, en el campo de la narrativa aún sufren menos variaciones. En los años 50, período fértil en nuevas cinematografías, vimos surgir la Nouvelle Vague. Movimiento creado por amateurs. Y aquí puedo usar el término en los dos sentidos: de *dilettante* y de apasionados por el cine. El cine era a su profesión de fe, y a base de su escritura fílmica será la literatura, no aquella que inspiró la gramática del cine, pero sí otra, que rompía completamente con la lógica *linearizante* de aquel modelo. El *nouveau roman*.

Así tenemos un cine que traspasa los límites formales y no busca ordenar el caos. Al contrario, el caos se convierte en el principio de la creación. El romancista norteamericano Kurt Vonnegut dijo en cierta ocasión que su escritura traía el caos al orden. Para él no hay orden a nuestro alrededor. Somos nosotros quienes lo buscamos para adaptarnos mejor y para comprender mejor el mundo. Ya los teóricos de la percepción afirmaban que percibimos el mundo de una manera ordenada, traducimos el caos para poder percibir aquello que nos rodea. Los cineastas de la Nouvelle Vague, tal como Vonnegut, querían mostrar que no todo tiene sentido y que los caminos son múltiples. Hiriendo las normas que definen el relato como algo que tiene principio y fin, sus filmes practicaban la *errancia* narrativa – no daban respuestas, estaban a la búsqueda; no indicaban caminos, se perdían en los desvíos. La cuestión es que rápidamente los desvíos se convierten en la norma y el discurso por el discurso puede caer en el vacío. Si la Nouvelle Vague se perdió en sus descaminos, dejó una lección que no ha sido debidamente aprovechada.

Cuando la fotografía aparece, la pintura se siente finalmente liberada para su gran vuelo formal. Y cuando el cine surge, la literatura siente que su hora ha llegado. Simplemente no sólo narrar. La gran máquina narrativa había acabado de nacer. Ahora era el instante mismo de la creación, de los desvíos, del gozo provocado por las palabras que se tornan, ellas mismas, potenciales poemas. Dejan de ser habituales, y al ser eximidas de esta obligación de contar, se vuelven plásticas, virtuales. Los largos párrafos proustianos, tal cual inmensos *travellings*, crean imágenes que caminan errantes en nuestra cabeza; las palabras de Joyce, recreadas, renovadas, causando un placer inusitado a los sentidos. Un choque en la lengua y un choque para la lengua, para el lenguaje, para el arte. Nos parece, sin embargo, que el cine quedó a medio camino. Ligado aún a una literatura que la propia literatura ya había superado, insiste en intentar incansablemente, instaurar el orden en el caos.

Tomamos prestada la reflexión que Lyotard hace acerca de la escritura de Proust y Joyce porque consideramos que encaja muy bien en aquello que es y lo que podría ser el cine en la era de la imagen digital. Para el pensador francés, “Proust alega lo

*impresentificable* mediante una lengua intacta en su sintaxis y en su léxico y de una escrita que, a través de muchos de sus operadores, pertenece todavía al género de la narración del *roman*". Proust subvierte la institución literaria, pero permanece dentro de sus normas. Joyce, al contrario, "hace adivinar lo *impresentificable* en su propia escrita, en el significante." [5] O sea, subvierte la lengua literaria en el momento mismo de la escrita del texto. Forma y contenido no se disociaban y son parte integrante y fundamental de la creación de algo nuevo.

Sería imposible negar que hubo cambios, algunos hasta cierto punto, profundos, en el cine. Sin embargo, estos cambios estarían más en el orden de aquello que Proust ejecuta, una subversión, pero no una completa invención. En el 2003, en el festival de Cannes, Peter Greenaway dijo en una entrevista: "la mayor parte del cine hecho hoy es una ilustración de los romances del s. XIX. Gran parte del que es hecho es desastroso, previsible y sigue fórmulas archiconocidas". El sentido del pluralismo fue podado." Greenaway es un de los pocos que puede hacer esta crítica a sus compañeros. Desde el principio utilizó la imagen digital para intentar instaurar una nueva sensibilidad narrativa, parodiando esta era numérica y dominada por la tecnociencia (que para Lyotard es "la subordinación maciza de los enunciados cognitivos a la finalidad de la mejor performance posible, que es el criterio técnico").

O sea, el cine se encuentra subordinado a un saber tecnocrático que busca la performance, no la insumisión. Es raro encontrar la auténtica creación de un nuevo mundo de imágenes regido por otra lógica, que no es del todo nueva, pero que fue suplantada por la rigidez canónica en la cual las artes comienzan a ser aprisionadas a partir del renacimiento, en lo que a imágenes se refiere, y a partir del s. XIX, por la cristalización de ciertos modelos narrativos que respondían al gusto burgués de la identificación y de la psicología de folletín.

En el año 2000, Mike Figgis realiza *Time Code*. Un film de carácter más experimental que pretendía crear una narración múltiple que pudiese ser acompañada por los espectadores. Utilizando cámaras digitales, éste es el primer filme completamente hecho en un *take*. Cuatro cámaras fueron usadas para seguir historias paralelas que convergen en un clímax final. El elenco siguió indicaciones generales de Figgis e improvisó lo restante para adaptarse mejor al decorrer de la historia. El realizador presenta entonces, en simultáneo en la tela, las cuatro historias, dando al espectador la posibilidad de escoger la que quiere seguir o de hacer su propio montaje paralelo.

Idea genial, de difícil ejecución, sólo posible con el recurso de la edición digital. ¿El resultado? O somos inexorablemente seres "lineales" con una perturbación obsesiva-compulsiva por el orden, o la idea de Figgis no se realizó plenamente. Hay un hilo narrativo, o mejor, cuatro hilos – lineales, convencionales. Y la elección del espectador es una falsa opción. El realizador nos guía por el sonido que está siempre en evidencia en algún momento en un cuadro específico. Y aun en el caso que pudiésemos olvidar el sonido y dejarnos guiar por una mirada que errante, el resultado no sería muy diferente: la tesitura del texto es convencional, aunque su presentación no lo sea. Tenemos aquí un óptimo ejemplo de uso creativo de la máquina y de sus posibilidades que tropieza con el modelo narrativo establecido.

El cine podría ahora realizar plenamente el deseo de las vanguardias. Tornar visible lo invisible. Traer a la superficie la estructura del inconsciente que se organiza por

imágenes. Para eso era preciso, sin embargo, el coraje de ir realmente más allá - de lo permitido, de lo establecido, del orden. Volver, quizás, a la estética de lo sublime que prevé el abismo y donde la belleza de la creación está en la institución de la paradoja: “Es bello como la retractilidad de las garras en las aves de rapiña; (...) o mejor, como esa ratonera perpetua, que siempre es montada por el animal capturado y que consigue capturar solo, indefinidamente, roedores (...)”. [6]

Sólo así, en la era de la imagen digital, sería posible acortar la distancia entre la intención, de crear lo invisible, y el gesto, de hacerlo palpable. Para ello es necesario retornar al pre-cinema. Al período en el que aún no había reglas establecidas y modelos a seguir. Sería un retornar, indefinidamente, al principio.

## NOTAS

[1] Walter Benjamin, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio D’Água, 1992, p. 107.

[2] *ibidem*.

[3] Hans Richter *apud* ANDREW, Dudley. *As Principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989, p. 90

[4] SERS, Philippe. *Sur dada - essai sur l’expérience dadaïste de l’image. Entretiens avec Hans Richter*. Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1997.

[5] Jean François Lyotard, *O pós-moderno exolicado às crianças*, 2º ed., Lisboa, Dom Quixote, 1993, p. 25.

[6] Lautréamont, *Cantos de Maldoror*. São Paulo, Max Limonad, 1986, p. 249.