

Atzera ere etorkizunera

Egileak, zine kritikaria, 1987 ko irailaren 17tik aurrera telebista sistematikoki begiratzea,

aztertzea eta deskribatzea eta “gehiegi trufatu gabe” berari buruz idaztea erabaki zuen.

Bere azken filmari *Meza amaitu da* izenburua ematerakoan, Nanni Morettik ez zekien zein egokia zen. Noizdanik konpara zitekeen zinema kritika noizbehinka ikustera joan ohi garen apaiz horietako batekin, idazkuntza apur baten laguntzaz bataia ditzan “film” izenaz ikus-entzunezko ekoizpen gero eta doilorragoak? Noizdanik galduak ziren meza eta sermoia? Noizdanik ez zuten ikusle azken batean helduek beren gogara jokatzen? Eta noiz hasi zen Canneseko “jaialdia” harategi katodikora hurbiltzen? Kontua da 1987an, “zinemaren krisiaren” aurrean (batez ere, “zinema aretoen” krisia izan zena), “lanbideko profesionalen” mundutxoan batzutzok morala, bestetxoak burua galtzen hasi zirela. Eta orduan lehenengoz sortu zitzaidan niri galderarik soilena: zertara dator, gaur egun, zinema kritika egitea?

Telebista oso atsegin nuen. Bereziki atsegin nuen ordura arte ez zidalako inoiz axolarik izan. Berandu hasi nintzen telebista ikusten, guztiz zinemazaletua nintzelarik, eta zitalkeria amiñi batez, irizpide okerrak ezarri nizkion berehala: zinemarenak, alegia. Bat-batean, hirurogeiko hamarkadan Zinematekan jaio-tako emozio eta ohiturak berpiztu zizkidan telebistak, absurdoaren bidez bada ere. Zinema fetitxe gisa eta errealtatea “ezinezkotzat”

jotzen zuen *Cahiers du cinéma* bezalako aldizkari batetik nentorren. Han, Jean Douchet-en aldamenean, ikasi nuen filmak hurbiletik ikusten, “lehen planoan”, Eisensteinek zioen bezala, nire garuna balitz bezala azken zinema aretoa. Horregatik, mesfidati izan nintzen beti filma pantaila handitik txikira pasatzen denean deus ere gelditzen ez dela diotenez.

Denboraren joanaz, argi eta argiago zirudien “zinemarekiko maitasunak” gauza anitz estali behar zuela bere mantalpean. Zinema aretoa ikusten ari ziren filma bera baino, agian, maiteago zuten haiek badukete aski arrazoirik iragan denboren oroiminaz edo traizioaz erdeinatzeke. Baina beste batzuek —ni neu barne— filma nahiago genuen aretoa baino, zalantzarik gabe. Lehenbizikoek larunbat ilunabarreko errito soziala lehenesten zuten bezala, bigarrenek era guztietako errito bakartiak asmatzea zuten gogoko, etenik gabeko zinema saioaren anonimatu ilunean babesturik. Lehenbizikoek antzerkiaren jokamolde sozialetara zeuden oraindik ohi-turik; bigarrenek, oin bat jarria zuten ikus-entzunezko irudien isuri amaigabearen erresuman. Lehenbizikoek ez zuten inoiz galdutako zera haren —jo dezagun, *Casablanca* edo *Les Enfants du paradis*— kontsolamendurik aurkituko, baina bigarrenek haren atzetik jardungo zuten mundua-ren azkeneraino, edo harantzago oraindik, munduaz bestalderaino, telebistaraino alegia.

Horregatik, zinema eta telebistaren arteko aurkatasun handipuztu edo manikeoak ez zuten niretzat sos baten balioa. Izan ere, zinematik telebistara jauzi egindakoa taxuz ulertzeko oztopo zen. Neuk etxean egindako halako teoria itxuratu nuen, zinema eta telebistaren arteko intzestuari buruzko teoria. Hitz bitan, aski zen ikustea filmak egiteko modua gutxi edo gehiago iraulkatu duten zinemagile guztiek beren arrazonamendua “komunikazioaren historian” bilatu zutela, ez horrenbeste balizko “zinemaren historia” batean. Besteak beste, Vertov, Rossellini,



Jon Mikel Euba Music for Boys 1999

Bresson, Tati, Welles, Godard edo Straub bezalako zinemagileen benetako eragina autoreen oreka zail bati zor zaio, zinemaren eskakizun poetikoaren eta hedabideen mundu garapenaren artean izan zuten oreka eze-gonkorrari alegia. Horien arteko gehienek, bestalde, ez zuten telebista bazter utzi (areago, Rossellinik suharki egin zuen telebistaren hautua hirurogeiko hamarkadaren amaieran), eta bertan lan egingo zuten agian, non eta telebista antzerkitxo koipetsuak edo telefilm hezitzaileak ekoizten tematu ez balitz, berrogeita hamarreko urteetako Autant-Lara edo Delannoy haien ildotik. Jokamolde zuzen eta okerren arteko nahasmendua osoa zen eta zirkulua biribildua zegoen.

Arazo guztiok buruan irakiten nituelarik murgildu nintzen, 1987ko irailaren 15az geroztik, telebista sistematikoki ikustera. Behatu, deskribatu, trufa gehiegi egin gabe, horiek ziren arau bakarrak, eta egunero idatzi. Ehun egun beranduago, bat-batean iruditu zitzaidan ikuskizuna argiagotu, errazagotu egin zela. Alferrrikako nahasmenduen ondoren, sen ona, oinarritzko zenbait printzipioen lur irmoa, osterat izuli izan balitz bezala.

Lehenik, ohartu nintzen telebistan gorrota-

garri diren gauza guztiek bazutela alderdi komun bat. “Kultur” hedatzaile izan, edo denborapasako bizigarri izan, saio guztiak era melenga berean ematen ziren, gure bizitza ustez hutsalen zorigaiztoko gabeziak betetzeko haiek bakarrik genituela kexa gintezten. Haiek gabe deus ez ginatekeela sentiarazten ziguten. Xuxurlatzen ziguten egiazko bizitza ez zegoela “harantzago” eta ongi argitutako estudio bazter bat baino gauza maitatzaile eta aitagarriagorik ez zegoela. Bihotz zabaltasuntzat eta hurkoarenganako ardurtzat saltzen zuten telebistak ikusleen, bereziki adinean sartuenen, bakardadearen gainean duen monopolio benetakoa. Beraz, nire lehen (adimenezko) iraultza oihua hauxe izan zen: “Telebistak ez du ezer konpentsatzen”.

Gero, zinemaren eta telebistaren arteko intzestuari buruzko teoria hura (30 urteko “zinema modernoaz” hitz egiteko beste modu bat, Rossellinirengandik Godard arte) ez zela jada egiazkoa ohartu nintzen. Ordura arte, zinemaren artea izan zen inork inoiz egin gabeko galderei alde zuzeneko erantzuna ematea. Baina 1987an ez zegoen zalantzatan ibiltzeko arrazoirik. Onenean ere, telebistak —telebista helduak— galdera horiek bere gain hartuko zituen; baina zinemak, bere aldetik, beste galdera batzuei erantzuna

ematea beste aukerarik ez zuen. Jadanik ez zen komunikazio eraginkor eta zorionekoaren mito oroahaldunen iragarlekua; igorri aurretik edo ondoren komunikaziotik zeukan hura besterik ez zitzaion gelditzen orain.

Geroztik, posible zen telebistari ezin eman zezakeena ez eskaintzea aurpegiratzeari uztea, eta Godardek ohi bezalako xehetasunez beterik bere *Soigne ta droite* pantailaratu zuenean, bizpahiru gauza zirikatzaile eta zentzudun askoak azaldu zituen, une ezin egokiagoan. Kultura telebista dela, kultura transmititu egiten baita, eta telebistak transmititu besterik ez du egiten. Zinema, berriz, bere buruaren hedatzaile izan dela, eta horregatik batzuetan arte ere bilakatu dela. Baina, laburpena zuzen amai dezadan, telebista kritikatzeko ere bidezkoa zela bere balizko funtzio “ekologiko” horretatik aldentzen zen bakoitzean. Telebistak gure bizitza lagunduko luke, ordeztu gabe, munduaren “berri” emango liguke, paisaje guztietan kutsadurarik txikienekoa izango litzateke.

Egia oinarritzko horien bila ibili ote nintzen ni *zapping* egiten? Zinema eta telebista erraztasunez bereiztera ohitu behar ote nuen? Orden berria iritsia ote zen, eta antzezle

Berandu HASI NINTZEN TELEBISTA IKUSTEN, GUZTIZ **zinemazale** tua NINTZELARIK, ETA ZITALKERIA AMIÑI BATEZ, IRIZPIDE **okerrak** EZARRI NIZKION BEREHALA: ZINEMARENAK, ALEGIA.

bakoitza bere papera jokatzen hasia? Lizun-keriaren dohainak eta intzestuaren xarma agortuak ote ziren? Kontua da film berrien inguruko “zarata” entzutea nahikoa zela aro bat guztiz amaitua zela sentitzeko. Strauben alde borrokatzera ohitua nintzelarik, Fellini-ren azken filmak “defendatzen” harrapatzen nuen neure burua, ez inork haien aurka jotzen zuelako, ezpada aldekoek nahiz kontrakoek, denek, erreakzio epel eta etsiak erakusten zituztelako.

Behin-betikoz minoritario bihurtua, zinemak ez zuen “egile” zinema izan beharrik, egileak, ez beste inork, jakin baitzuen betekizunei eta enkargu bati erantzun pertsonala ematen. Enkargu hori ez zitekeen aurkitu orduko zinemagintzan: film bat egiten zuen edonork, handi edo txikia izan, frantses edo afrikar, otzan edo ausart, maila pertsonalean egingo baitzuen bestela ere.

Industria gisa zaharkituta, zinema eskulagintza izatera itzuliko zen, eskeko edo oparo, eta hedabide handien komunikazioko martimuloak iragan ondoren etenik gelditu ziren gaien inguruan mintzatzen hasiko zen. Azken borrokalaria?

Lasaiago hasi nintzen orduan *zapping* hura baztertzen. Funtsean, baziurdiaren gauzak argi zeudela eta zinemaren eta telebistaren arteko bereizkuntza azkenik gauzagarria zela. Telebista ekologiarri zegokion, herritar

arduratsua, pertsona heldua pizten zuelako gudan. Beraren ardura zen infantilismoaren arrisku etengabetik babes hartzea. Zinemak, ordea, bere indarra eta zahartasuna (ehun urte!) haurren oinarriari zor zion asko eta asko. Gal zezakeen, ez zukeen aurrera egiterik hura gabe (“ikusle heldua” utopia lortu gabea da). “Beharrekotik irabazia ateratzea” maitasunaren definizioa baldin bada, eta telebistaren erregaia maitasuna baldin bada (hau da, Lacanen arabera, “ñaña”), argi dago orduan zinema desioaz higitzen dela. Telebistak kultura bideratzen baldin badu, zinemak esperientzietara eramaten gaitu. Telebistak bere deontologia behar baldin badu, zinemaren *travelling* horiek “moral auziak” izaten ahal dira. Telebistak talenturik ukan badezake bere programazioan, ezerk ez dio inoiz kenduko zinemari ekoizteko grina. Labur, telebista hitz lauz egiten bada (eta sekula ez gara behar bezain ongi mintzatuko), zinemaren aukera bakarra poesian datza. ■

SERGE DANEY (*Paris 1944-1992*) Zine kritikaria. *Cahiers du Cinéma*ko erredaktore buru (1970-1981) eta *Liberation* egunkariako zine orrialdeko arduradun ohia (1981-1986).

Testu hau Back to the future izenburuarekin Serge Daneyen Le salaire du zapper testu bilduman argitaratu zuen @. P.O.L argitaletxeak Parisen 1993an.



Nanni Moretti Aprile 1998

Regreso al futuro

El autor, crítico de cine, decidió ver sistemáticamente la televisión a partir del

17 de setiembre de 1987 y observar, describir y “sin burlarse demasiado” escribir sobre ella.

Al titular su último filme *La Misa ha terminado*, Nanni Moretti no sospechaba lo ajustado del término. ¿Desde cuándo era comparable la crítica cinematográfica a un cura al que, de cuando en cuando, se va a ver para que con la ayuda de un poco de escritura, bautice como “filmes” a productos audiovisuales cada vez más degradados? ¿Desde cuándo no había ya ni misa ni sermón? ¿Desde cuándo el público —adulto, al fin y al cabo— no hacía ya lo que le daba la gana? ¿Y desde cuándo giró la “fiesta” de Cannes hacia la carnicería catódica? La cosa es que en 1987, frente a la crisis del cine (que es ante todo una crisis de las salas de cine), en el pequeño mundo de los “profesionales del oficio” algunos comenzaron a perder la moral, y otros los estribos. Fue entonces cuando me planteé, por primera vez, la más elemental de las preguntas: ¿a qué viene, hoy en día, eso de hacer crítica cinematográfica?

A mí me gustaba mucho la televisión. Me gustaba especialmente porque nunca antes había contado para mí. Había comenzado a verla tarde, muy cinefilizado ya y, un poco perversamente, le había aplicado criterios inadecuados, es decir, los del cine. De golpe,

la televisión prolongaba para mí, incluso mediante el absurdo, emociones y costumbres nacidas en los sesenta, en la Cinemateca. Venía yo de una revista —*Cahiers du cinéma*— que había tomado siempre el cine como fetiche y lo real como “imposible”. Allí, junto a Jean Douchet, aprendí a ver las películas muy de cerca, “en primer plano” como decía Eisenstein, como si mi cerebro debiera ser su sala de proyección última. Por eso desconfié siempre de aquellos para los que nada quedaba de una película en cuanto pasaba de la pantalla grande a la pequeña.

Con el tiempo, parecía claro que el “amor por el cine” debía comprender cosas diferentes. Algunos tal vez apreciaran más la sala de cine que la propia película que estaban viendo, y tenían razón al reivindicar ahora la nostalgia o la traición. Pero otros —entre los que me incluyo— habíamos preferido la película a la sala. Los primeros veneraban el ritual social del sábado a la noche, mientras que los segundos preferían inventarse todo tipo de ritos personales en el oscuro anonimato del cine permanente. Los primeros permanecían todavía en el teatro y sus rituales, pero los segundos tenían ya un pie en la imagen global de los flujos audiovisuales. Los primeros nunca llegarían a consolarse de su objeto perdido —pongamos *Casablanca* o *Les Enfants du paradis*—, en tanto que los segundos lo perseguirían hasta el fin del mundo e incluso más allá, hasta la televisión. Por ello, la oposición entre cine y televisión, exaltada o maniquea, no me decía nada que importara. Impedía pensar en lo que del cine había pasado hacia la televisión. Así, me fabriqué yo una teoría en plan doméstico, una teoría del incesto entre el cine y la tele. Dicho en dos palabras, bastaba con hacer notar que todos los cineastas que habían revolucionado poco o mucho la manera de hacer películas parecían haber razonado más en función de una “historia de la comunicación” que en función de una hipotética “historia del cine”. El impacto real de cineastas como Vertov, Rossellini, Bresson,

Tati, Welles, Godard o Straub, entre otros, residía en su situación inestable entre las exigencias poéticas del cine y los progresos de los *mass-media* a escala mundial. La mayoría de ellos, además, no había despreciado la televisión (Rossellini había incluso optado ardientemente por ella al final de los años sesenta) y habrían trabajado en ella si la televisión no se hubiera empeñado en fabricar series dramáticas pegajosas o telefilmes educativos que, después de todo, estaban en la misma línea de los Autant-Lara o de los Delannoy de los años cincuenta. La confusión entre buenos y malos procedimientos era total y así se rizó el rizo.

Rumiando todas estas cosas me puse, a partir del 15 de setiembre de 1987, a ver sistemáticamente la televisión. Observar, describir, no burlarme demasiado, ésa era la única regla; la otra era escribir todos los días. Cien días más tarde, me pareció de pronto que poco a poco el panorama se aclaraba, incluso que se simplificaba. Como una vuelta al sentido común después de inútiles complicaciones. Como la tierra firme de algunos principios elementales.

EL CINE POR SU PARTE NO TENÍA OTRA **opción** QUE PLANTEARSE NUEVAS PREGUNTAS. HABÍA DEJADO YA DE SER LA CINTA-ANUNCIO DEL MITO **todopoderoso** DE LA COMUNICACIÓN EFICAZ Y FELIZ, PARA CONVERTIRSE EN LO QUE QUEDABA DE LA **comunicación**, ANTES O DESPUÉS DE QUE SE TRANSMITIERA.

En primer lugar, me di cuenta de que todas las cosas odiosas de la televisión tienen un punto en común. Programas dispensadores de “cultura” o presentadores entretenidos hacían las cosas de la misma manera dulzona para compadecernos por no tener más que eso para compensar las trágicas carencias de nuestras vidas supuestamente inútiles. Nos hacían sentir que sin ellos no seríamos nada. Nos susurraban que la verdadera vida no estaba ya “más allá” y que nada había más acogedor y amable que el rincón de un estudio bien iluminado. Nos colaban como grandeza de espíritu y piedad por el prójimo el monopolio de hecho que la televisión ejerce sobre la sufrida soledad de sus telespectadores, comenzando por los de mayor edad. Mi primer grito (mental) de insurrección fue entonces: “La tele no compensa nada”.

Enseguida, me percaté de que mi antigua teoría sobre el incesto cine-tele (otra manera de hablar de la aventura de treinta años de “cine moderno”, de Rossellini a Godard) había dejado de ser cierta. El arte del cine había consistido sin duda en responder con antelación a preguntas que nadie se había planteado antes. Pero en 1987, no había ya lugar a duda. En el mejor de los casos, la tele —una tele adulta— retomaría tales preguntas. En cambio, el cine por su parte no tenía otra opción que plantearse nuevas preguntas. Había dejado ya de ser la cinta-anuncio del mito todopoderoso de la comunicación eficaz y feliz, para convertirse en lo que quedaba de la comunicación, antes o después de que se transmitiera.

A partir de ahí, se hacía posible dejar de reprochar ya a la televisión el no ofrecer lo que no tenía y, como de costumbre, el Godard lleno de tonalidades del lanzamiento de *Soigne ta droite* vino a decir oportunamente dos o tres cosas provocativas y de sentido común. Que la cultura es la tele, puesto que la cultura se transmite y la tele



Dan Graham *Mirror-Window-Corner Piece* 1976

no puede sino transmitir. Que el cine, por su parte, se había transmitido a sí mismo, de ahí que en ocasiones haya sido un arte. Pero entonces se hacía igualmente posible criticar la televisión cada vez que se alejara de su función, que me parecía que el calificativo “ecológica” resumía mejor que cualquier otro. La televisión acompañaría nuestras vidas sin reemplazarlas, nos ofrecería “las noticias” del mundo, sería el menos contaminante de los paisajes.

¿Había estado yo haciendo *zapping* sólo para descubrir estas verdades originales? ¿Debía habituarme a disociar sin esfuerzo cine y televisión? ¿Se había iniciado el nuevo orden y cada actor comenzado a retomar “sus papeles”? Las virtudes de la impureza y el encanto de del incesto, ¿estaban ya agotados? Lo cierto es que bastaba escuchar el “ruido” producido alrededor de películas recientes para sentir que un periodo se acababa para siempre. Yo, que estaba acostumbrado a pelear a favor de Straub, me sorprendía a mí mismo “defendiendo” los últimos filmes de Fellini, no porque nadie los atacara, sino porque provocaban tanto entre sus admiradores como entre sus detractores idénticas reacciones de indiferencia y agotamiento.



Definitivamente minoritario, el cine no tenía ya por qué ser “de autor”, puesto que el autor era quien había sabido dar una respuesta personal a sus obligaciones y a un encargo. Tal encargo no se podía encontrar en el cine de la época: cualquiera que hiciera una película, grande o pequeña, francesa o africana, discreta o atrevida, lo haría en todo caso a título personal.

Industrialmente caduco, el cine se reconvertiría en artesanía, pobre o lujosa, y hablaría de todo lo que queda pendiente tras el paso de las apisonadoras de la comunicación mediatizada. ¿Un resistente?

Un poco más optimista ya, dejé de hacer *zapping*. Las cosas, en el fondo, parecían simples, y la separación corporal entre cine y televisión era por fin algo pensable. La tele se correspondía a la ecología porque despertaba en nosotros el ciudadano responsable, es decir, el adulto. A él competía la responsabilidad de decir no al riesgo permanente de infantilización. En cambio, el cine había alcanzado su fuerza y longevidad (¡cien años!) gracias al hecho de que se apoyaba en una parte de la infancia. Podría perderla, pero no sería viable sin ella (un “público adulto” es una utopía no alcanza-

da). Si “hacer de la necesidad virtud” es una definición del amor, y si la televisión funciona con el carburante del amor (es decir, según Lacan, con “ñam-ñam”), está claro que el cine funciona más bien con el deseo. Si la televisión canaliza la cultura, el cine nos hace pasar por experiencias. Si la tele debe tener su deontología, los *travelling* del cine han podido ser “cuestiones de moral”. Si la tele puede tener talento en la programación, nada eximirá jamás al cine del deseo de producir. Si, en fin, la tele es nuestra prosa (y nunca se hablará suficientemente bien), al cine no le quedan posibilidades más que en la poesía.

.....

SERGE DANÉY (París 1944-1992) fue crítico de cine. Redactor jefe de *Cahiers du cinéma* de 1970 a 1981 y responsable de las páginas de cine del periódico *Liberation* de 1981 a 1986.

Este texto se publicó con el título Back to the future en la recopilación de textos de Serge Daney. Le salaire du zapper editado por @ P.O.L. París en 1993.

.....

LA **televisión** ACOMPAÑARÍA
NUESTRAS VIDAS SIN **reemplazarlas**,
NOS OFRECERÍA “LAS NOTICIAS”
DEL MUNDO, SERÍA EL MENOS
contaminante DE LOS PAISAJES.
.....