

Aprender a desaprender: las cámaras de móvil y los archivos digitales

Gonzalo de Lucas

Los principales cambios formales suelen producirse con un cambio de velocidad. En las recientes manifestaciones del movimiento 15-M, el contraste entre los tradicionales medios de información (prensa escrita o televisión) y los medios digitales que utilizan los participantes en las protestas genera una fricción en los tiempos: de repente, los medios que utiliza el poder se ven ineficaces e incluso obsoletos, ya que reaccionan con demasiada lentitud o no son capaces de controlar la contrainformación generada con los vídeos digitales colgados inmediatamente en Internet, como se mostró en los altercados provocados por la intervención de la policía en la Plaza de Cataluña en Barcelona el 27 de mayo de 2011.

Frente al modo homogéneo y controlado de organizar y emitir la información en los noticiarios televisivos, la irrupción de estos vídeos supone algo caótico e informe en su cambio de ritmo. En esa otra velocidad, se propicia una inmediatez en la creación y la exhibición de los materiales audiovisuales que el espectador sigue en paralelo; los medios controlados por el poder, según los hábitos de las épocas previas al digital, no pueden reaccionar en sintonía y aparecen tarde. Cuando se intenta borrar un vídeo, se reproduce con otro nombre o en otra página web. Lo que importa de este cambio, pues, es que permi-

te introducir algo de caos, una forma incompleta y por hacer. La televisión, tal como se ha constituido, analiza o ensaya —en sus estudios de grabación— los métodos más eficientes para ordenar, planificar o hacer programas, tratando de eliminar lo azaroso o lo caótico, la irrupción de lo imprevisto. Cuando la televisión asume la radicalidad del directo o deja de estar programada, cuando alguien hace su toma verdadera, empieza a producir material sobrante e inclasificable: ese exceso en la producción, esa sobresaturación para la que la cadena no está preparada, produce imágenes descentralizadas. Esa clase de imágenes desterradas de la televisión forman parte, justamente, de los archivos digitales que se están creando en las webs.

Cabría recordar, en este punto, que el cine se originó lejos de la academia y de las formas legitimadas por la alta cultura, mediante géneros populares como el burlesco, y que recobrar ese carácter silvestre y popular es una tarea urgente, ya que el cine lleva décadas bajo la jerga y el academicismo. Los vídeos que se han ido colgando sobre el 15-M no interesan tanto como obras singulares, cerradas o específicas, como por integrarse en una red o archivo colectivo lleno de permutaciones y montajes críticos posibles.

En este fenómeno resalta la manejabilidad de la imagen y el sentido de protesta que se le asigna, lo vivo de la circulación de imágenes y sonidos. Al liberarse de los engranajes colectivos e industriales, el vídeo se utiliza como una expresión directa y espontánea, una reacción. Quizás las cámaras del móvil sean la herramienta más sintomática de este proceso.

La mayoría de adolescentes que han sentido alguna inquietud artística han optado tradicionalmente por escribir poemas. En cambio, en la actualidad empieza a ser frecuente que los jóvenes escojan el vídeo —ya convertido en herramienta doméstica— en vez de la literatura para mostrar sus experiencias. En esa decantación, la aparición de teléfonos móviles con cámaras de vídeo integradas plantea una escritura cotidiana e inmadura.

La promesa de la juventud del cine es antigua. Bresson veía el porvenir del cine en una raza de jóvenes solitarios y Coppola en la película que hará una muchacha de quince años. ¿Qué función puede cumplir la cámara-móvil ante tal expectativa? De momento esas cámaras apenas permiten controlar los parámetros fotográficos (foco, diafragma, etc.) de modo que su facilidad técnica dificulta tener tiempo para pensar un plano. Por ese motivo, se hace muy necesaria la pedagogía del cine, de modo



que esas nuevas formas de filmar puedan estimularse mediante el redescubrimiento del pasado: es decir, que los jóvenes, en vez de limitarse a tomar como referencia las imágenes televisivas o de Internet, o el cine de los últimos cinco años, sepan tender puentes con otras escrituras de juventud, y sentir las presentes. Que puedan conocer cómo en los años veinte los impresionistas franceses —de Abel Gance a Jean Vigo— o los jóvenes soviéticos revolucionaban el montaje.

¿Y en qué consistiría esa otra pedagogía del cine? En enseñar, según el verso de Pessoa, el «aprendizaje de desaprender» (PESSOA, 1977: 276). Ya en los años setenta, Henri Langlois veía en Warhol y Godard a los dos grandes cineastas de la época, porque habían enseñado —como en su día Van Gogh respecto a la pintura— a «filmar mal» (LANGLOIS, 2006: 259). En vez de imitar la pizarra, fueron malos alumnos, y con esos gestos abrieron el cine a todos sus errores y posibilidades, imprimiendo una vitalidad y energía desprovista del encorsetamiento en la alta cultura.

La técnica del móvil es tan distinta del celuloide como la pintura al óleo del grabado, y debería acercar el cine a los microgramas de Walser o los diarios de Kafka más que a *Madame Bovary*. En tanto vive sus primeros años, se debe buscar su especificidad sin querer imitar los atributos de las cámaras más adultas. El móvil es un cuaderno, pero de imágenes y sonidos, un diario propicio para el garabato, la improvisación, la urgencia documental y relatos no guionizados previamente. No es un medio para emular los modos convencionales de realizar



Fotogramas procedentes de *¡Adiós, dinero! Ahí te pudras* (Gandules '11/CCCB, 2011)



películas, sino para averiguar otros, libres de los moldes de una narratividad y duración estándar, y desembarzarse de corsés y legitimaciones, evitando las largas esperas y gestiones para conseguir dinero. Esas cámaras posibilitan un ajuste inmediato entre las experiencias tal como se viven —antes de comprenderlas— y su registro. Con el móvil se puede ir grabando un catálogo personal de imágenes y sonidos y, más adelante, partir de ese archivo para ensayar variaciones y ficciones sobre nuestra memoria.

Al liberarse de la pretensión de constituir inmediatamente una obra, tal vez esos planos creen nuevas orientaciones narrativas y recobren la visión inmadura en la que las formas están indefinidas, en plena metamorfosis, y no importa el pulido, sino las intermitencias y lo insinuado. Según reflexionaba Johan van der Keuken en *Las vacaciones del cineasta* (Vakantie van de filmer, 1974), la idea de Bazin de que el cine es el paso de la vida a la muerte no es del todo justa: ese paso es fácil de filmar y en él no sucede nada. Lo complicado es filmar el trayecto inverso, llenar una imagen fija de experiencia palpitante y desbordada.



La búsqueda de la juventud del cine demanda, pues, que investiguemos, más allá de las grandes obras, su historia de arriba abajo, en los impulsos y movimientos a contracorriente de sus oleajes. Y que abarquemos en esa historia el documental, el diario, el cine experimental y no narrativo, y los documentos y archivos que carecen del estatuto de obra: clips, noticiarios, *home movies*, piezas sobre el proceso creativo, etc.

En 1985, Serge Daney planteaba dos formas de ver el videoclip (DANEY, 2004: 253-255): como un simulacro (fragmentos de un todo perdido) o como un síntoma (fragmentos de un todo por descubrir). La misma vacilación se plantea ante los móviles: o se destinan a un ensimismamiento manierista y mimético, o nos enseñan —forzándonos para ir en contra de la técnica neutra del manual— imágenes que solo mediante esa cámara podrían haberse grabado y que hacen emerger en los procesos digitales nuevas apariciones de lo real. En el primer caso, el móvil llega al final de un camino para repetir unos pasos ya andados; en el segundo, muestra que el cine debe extraviarse para encontrar su juventud.

La manejabilidad del vídeo ha propiciado, al mismo tiempo, el narcisismo y el desarrollo de lo autobiográfico. El sentido de los autorretratos cinematográficos —y por extensión de las autobiografías, los diarios, etc.— se ha ido esclareciendo a medida que surgían películas que tanteaban intuitivamente las formas específicas en que esos géneros se trasladan al cine. La práctica y los experimentos en el cine preceden a cualquier definición teórica. De este modo, los intentos de definir y acotar el autorretrato cinematográfico desde premisas teóricas que dependían del autorretrato pictórico o literario, fueron filtros que obstruían un fluir natural: el de los propios cineastas y sus filmes que, aquí y allí, buscaban cómo autorretratarse con la cámara.

En *Face Value* (1991), Johan van der Keuken se filma en primer plano, se quita las gafas y su rostro se va desenfocando hasta convertirse en una mancha borrosa: «Uno no se puede ver en un espejo más que cuando tiene los ojos abiertos. La fotografía, en cambio, nos muestra esa imagen. La imagen ciega de nosotros mismos. Y eso aporta una cierta interioridad». Sospecho que los cineastas no han buscado en los autorretratos la imagen de ellos que ven en los espejos, su mirada frontal, sino aquello de su rostro que se les escapa, la imagen ciega de sí mismos. Y que esta historia, extraña y subterránea, no es solo la de la filmación documental, sino también la de las fantasías poéticas, el cine del sueño: del mago Méliès filmándose haciendo prodigios a Jean Cocteau volviendo reversible el tiempo en su testamento de Orfeo.

Hoy en día, ese género periférico, propio de las vanguardias y el cine experimental, se ha extendido y popularizado gracias al vídeo digital o Internet, y es por fin doméstico: desde casa, la vida —y sus tiempos de felici-

dad o pérdida— se captan en un fluir mucho más inmediato que a través de los filtros que impone la industria del cine y su engranaje. La cámara nos permite por fin tener en casa un espejo en el que mirarnos sin que nuestros ojos nos devuelvan frontalmente la mirada.

Por todo esto, en los últimos años y por contraste con los medios ligeros, el cine industrial parece haberse vuelto progresivamente más pesado y dependiente del sistema de subvenciones o la financiación de las cadenas de televisión: filtros que ralentizan sus procesos y que acaban homogeneizando las películas que persiguen ajustarse a los criterios o patrones valorados para conseguir dinero, mientras se disipan o desgastan los deseos o propósitos iniciales que las originan.

El cine ha perdido así flexibilidad y le cuesta observar los seísmos del presente, o llega muy tarde y con torpeza. Los diarios o las películas realizadas en soledad se han convertido entonces en una forma manejable de recobrar la inmediatez. Los diarios, los autorretratos o los ensayos digitales evitan la demora que existe entre el deseo de filmar y el instante de realizarlo, y se acercan a la respuesta instantánea del impulso creativo, más propia de la pintura o la literatura.

Los diarios filmados, de un modo específico, fueron un género periférico, pero con las cámaras de vídeo van ocupando un lugar central. La historia del cine es la historia de unos gestos, unas manos que filman. Y más que derivar hacia la legendaria *caméra-stylo* de Astruc, los diarios filmados son una «cámara-pincel», según la expresión acuñada por Joseph Morder. Jean-Luc Godard siempre reivindicó que un cineasta debía ser un obrero, alguien que trabaja con las manos, con una jornada diaria. Que el cine debía ser ordinario si quería filmar lo extraordinario, como hicieron los Lumière. Si existe una forma de resistencia en el cine contemporáneo pasa por hacer del cine una escritura diaria e íntima, un trabajo en el sentido que la literatura lo era para Kafka. El cine como registro minucioso de todo lo que acontece alrededor: un barrio que se transforma o desaparece, los gestos de un viejo oficio, los matices sonoros de una lengua, la luz. Pocas formas como el diario filmado propician tanto la observación persistente —en discontinuidad y de forma fragmentada, sin una previsión— de las minúsculas y desapercibidas epifanías de la vida cotidiana.

El cine clásico se inspiró en Dickens, pero el cine moderno no se inspira en Joyce. Diría que su eje es Kafka, y que eso es algo que entendieron mejor que nadie los Straub y, junto a ellos, Pedro Costa.

En sus formas de resistencia y de registrar lo que casi nadie alcanza a ver, por su excesiva cercanía o lejanía, el cine se ha vuelto muy solitario. En China, Wang Bing consagra en soledad una película de nueve horas a mostrar las viejas fábricas, un gigantesco mundo de ideologías y materias a la deriva y en disolución. En Israel, las

mejores respuestas a los noticiarios de televisión proceden de dos cineastas que filman en sus casas: David Perlov con sus diarios (1973-1983) o, más recientemente, Avi Mograbi. Intimidad e inmediatez. Cualidades que la industria del cine trató de olvidar. Jonas Mekas empezó a filmar en 1949, en Nueva York, con una cámara de 16 mm, sin saber qué destino tendrían las imágenes. Rodaba a diario un minuto de película. Al cabo de una década descubrió que esas imágenes habían trazado una topografía —la de un emigrante en América—, una memoria y una visión.

Quizás, a fin de cuentas, la principal cualidad de los diarios sea la anticipación. Más que viajar en el espacio —pese a que los cuadernos de ruta sean frecuentes— lo hacen en el tiempo. Los diarios prefiguran los rumbos del cine. ¿Acaso no hay película más visionaria para concebir el cine, tras el cambio de milenio, que el cuaderno de bitácora que rodó Chris Marker en 1983, *Sans soleil*?

En los últimos años, a la vez, encontramos a algunos cineastas que trabajan específicamente con los archivos digitales. La particularidad del cine de Jean-Gabriel Périot, por ejemplo, consiste en que no debe nada al montaje analógico. La forma y las ideas de sus filmes son inseparables de la experiencia de ver la representación del mundo a través de un inagotable archivo digital de fotos que caben en la pequeña pantalla de un ordenador casero. De este modo, su obra es una exploración específica de las potencialidades de la edición digital, que encadenan las imágenes a una nueva velocidad para el cine. Y si el mundo que filma es el archivo digital de fotos, su cine muestra una búsqueda de aproximaciones y reordenaciones de esa inabarcable red de imágenes.

Vista en conjunto, por tanto, la historia del cine ha seguido —con más de medio siglo de demora—, el itinerario que sobre la literatura trazó Auerbach en *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Los cineastas han pasado de querer mostrar una representación homogénea y global de la realidad (las ciudades de Vertov o Ruttmann) a una visión fragmentaria, marginal y elíptica del mundo. De las ciudades y las calles a las habitaciones y escritorios privados, para volver al mundo desde un ordenador o a la plaza pública desde la crónica subjetiva, fragmentaria e incompleta, que evi-

LOS DIARIOS, LOS
AUTORRETRATOS O LOS
ENSAYOS DIGITALES
EVITAN LA DEMORA QUE
EXISTE ENTRE EL DESEO
DE FILMAR Y EL INSTANTE
DE REALIZARLO, Y
SE ACERCAN A LA
RESPUESTA INSTANTÁNEA
AL IMPULSO CREATIVO,
MÁS PROPIO DE
LA PINTURA O LA
LITERATURA

dencia la imposibilidad de ordenar o suturar un único sentido para los hechos.

Con estos cambios, el cine se sume en uno de esos mayores tránsitos y su esperanza radica en un proceso en el que deberá recobrar parte de lo que perdió o no supo cumplir. Si quiere cambiar realmente sus formas tendrá que hallar nuevos modos de producción, distribución y exhibición, y desacomodarse de sus hábitos para intervenir en la estructura de la producción o los códigos del lenguaje: hacer irrumpir algo caótico, aprender a desaprender.

Las imágenes se han metamorfoseado en nuevos soportes, pero el cine —o la cámara— permanece intacto. La tarea de los grandes cineastas sigue siendo buscar —y dar a ver— esa fuerza inquebrantable y esencial que liga el mundo a una imagen. Algo que no dejará de asombrarnos.

Bibliografía

- DANEY, Serge (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- AUERBACH, Erich (1983). *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- LANGLOIS, Henri (2006). Le cinéma en liberté. Warhol/ Godard. En N. Brenez, D. Faroult, M. Temple, J. Williams y M. Witt (eds.), *Jean-Luc Godard. Documents* (p. 259). París: Centre Pompidou.
- MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio (2008). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores.
- PESSOA, Fernando (1997). *Obra poética. Tomo I. Edición bilingüe*. Madrid: Ediciones 29.

Gonzalo de Lucas es licenciado y doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra, donde imparte clases. Es programador de cine en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) desde 2002, además de miembro del consejo de redacción de *Cahiers du Cinéma-España* y colaborador del suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia*. Ha escrito *Vida secretas de las sombras* (Paidós, 2001) y *El blanco de los orígenes* (Festival de cine de Gijón, 2008) y ha editado, con Núria Aidelman, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes* (Intermedio, 2010). Ha publicado artículos en una veintena de libros colectivos.