EL CINE O LA PATERNIDAD

En el principio no fue el cine.

En el principio fue la oración y la poesía, y el mito, y la tragedia, y el cuento, y la comedia. Y, después, la novela tragicómica y el ensayo y la pintura y la fotografía, y, finalmente, el cine.

Y su hija: la televisión.

Lo que los une es la repetición: el rezo, lo poético y el relato. Mucho antes de que pudieran ser escritos fueron memorizados y repetidos mediante fórmulas retóricas a través de estructuras emuladas y la mnemotecnia que articula la cultura. La imprenta no es más que una máquina de repetir, de multiplicar las lecturas y, por ende, las imitaciones y las variantes; es decir, las series.

David Griffith, quien en la adolescencia trabajó en una librería y quien en la juventud trató de ser escritor y escribió de hecho algunos guiones, en *The Birth of a Nation* narró en realidad dos nacimientos: el de los Estados Unidos y el del lenguaje cinematográfico. Hermanos siameses: los Estados Unidos es, sobre todo, lo que de él han representado sus películas. Su modelo no eran los hermanos Lumière, sino Charles Dickens leído a través de la pintura victoriana. Él afirmó “Yo hago novelas en cuadros”, como si su lectura de la novela realista hubiera sido eminentemente visual. Con su configuración de una gramática del cine, lo cierto es que hizo repetitivo y, por tanto, serial un lenguaje que hasta entonces podía ser único, excepcional en cada una de sus obras.

Eisenstein escribió: “No me gustan mucho los filmes de Griffith o cuando menos el sentido de su dramaturgia: es la expresión última de una aristocracia burguesa en su apogeo y ya en pleno declive. Pero es Dios padre. Lo ha creado todo”.

Charles Chaplin lo llamó “el padre de todos nosotros”.

Murió en 1948, el mismo año cuando nació la programación de la red comercial de televisión en los Estados Unidos, mientras el lenguaje televisivo se iba creando lentamente, con su múltiple paternidad. Porque en los inicios de la televisión también encontramos cuerpos, discursos y técnicas que proceden del cabaret, del teatro, de la radio, del cómic, de la publicidad, de la política o de la prensa. Su condición multicanal implica una naturaleza mutante.

En 1958, Alfred Hitchcock —que también expresó su respeto por el Padre— ganó la Concha de Plata en el Festival de Cine de San Sebastián por *Vértigo* y el Globo de Oro a la mejor serie de televisión por *Alfred Hitchcock Presents*. Hubo que esperar treinta y tres años, hasta 1991, para volver a encontrar en la lista de los Globos de Oro el nombre de un gran director de cine. Me refiero a David Lynch, quien el año anterior había ganado la Palma de Oro en Cannes por *Wild at Heart*, y que entonces fue premiado por *Twin Peaks*. Estoy hablando del prólogo a la época dorada de la teleficción en que vivimos: el salto entre la serialidad antológica de Hitchcock (cada entrega sin relación argumental con la anterior ni con la siguiente) y la serialidad progresiva, con diversas líneas argumentales y una apuesta definitiva por la calidad de la imagen, de los escenarios y de la actuación. Me refiero a la teleserie que se ubicó en la vía abierta en la década del ochenta por *Hill Street Blues*, cuyo guionista Mark Frost fue el coautor de *Twin Peaks*. Ésta coincidió en la década de los noventa del siglo XX con *Northern Exposure* y con *Homicide*, la adaptación teleserial de un libro homónimo de David Simon, cuyo primer episodio dirigió el cineasta Barry Levinson. A partir de entonces, con el cambio de siglo, se volvió habitual que en los títulos de crédito de las teleseries figuraran nombres de directores y guionistas cinematográficos como Steven Spielberg, Lars von Trier, Martin Scorsese, Sam Raimi, Quentin Tarantino o Alan Ball. Pero también el caso inverso, como el de Rodrigo García o el de J. J. Abrams: tras destacar en el ámbito televisivo, lo hicieron también en la gran pantalla.

El cine y la televisión se han convertido en vasos comunicantes en perpetua retroalimentación, catalizada por el matrimonio entre el Cielo y el Infierno, Lynch y Frost, Levinson y Simon. O viceversa: las bodas entre Infierno y Cielo, entre el cine y la televisión, cierta forma de incesto para asegurar la supervivencia de la especie —la imagen animada—.

Tal vez uno de los ejemplos recientes más significativos de diálogo entre ambos medios lo encontramos precisamente en un largometraje de Abrams: *Star Trek XI*. En un final antológico y borgeano, comparten el presente narrativo las dos versiones del personaje de Spock: el joven, interpretado por Zachary Quinto, y el viejo, encarnado por el casi octogenario Leonard Nimoy, protagonista, director ocasional y guionista de gran parte de las entregas de la franquicia *Star Trek*. En una brillante actualización del tópico *puer senex*, el viejo Spock se convierte en un profeta que vaticina la importancia que la fe y la amistad tendrán en el futuro de Spock y de Kirk. Un futuro que —de hecho— ya ha sido escrito en todos los capítulos teleseriales y en todas las películas precedentes, desde los años sesenta. Como si de un signo de los tiempos se tratara, Leonard Nimoy apareció paralelamente en esa película y en la teleserie *Fringe*. En cuanto a Zachary Quinto, debutó como protagonista de cine después de encarnar todo tipo de personajes teleseriales en *CSI*, *Six Feet Under* o *Heroes*. En una película, por tanto, dialogan cara a cara dos momentos históricos de la televisión. El cine se convierte en lugar de encuentro de criaturas en quienes se puede rastrear su genética.

El actor que encarna en *Battlestar Galactica* al Almirante Adama es el mismo Edward James Olmos que, un cuarto de siglo antes, daba vida a Gaff en *Blade Runner*. El cuerpo envejecido de Olmos en la teleserie se contrapone al cuerpo adulto de Olmos en la película, como si sus células, sus carnes y sus arrugas fueran el escenario de un progreso histórico y artístico. Mientras que en la película de Ridley Scott los humanos manteníamos a raya a los replicantes; en la teleserie, los cylons no dudan en acabar con nosotros. Si sobrevivimos es gracias a que la nave de combate Galáctica no estaba conectada a la red de defensa que unía al resto de la flota.

La supervivencia, por tanto, era una cuestión de desconexión.

Mientras que, en líneas generales, el cine de autor se desconecta de los ritmos y las estrategias que proponen las teleseries, buscando su representación en las salas de los festivales y de los museos, el cine *mainstream* conversa en cambio con ellas, en una situación inimaginable antes de los años noventa. Eso no significa que la teleficción no sea a menudo de autor y que no recurra a las herramientas narrativas del arte y ensayo: no hay más que pensar en algunos planos y secuencias de obras de HBO como *Carnivàle*, *In Treatment* o *Treme*.

Me parece más fértil pensar en el cine y en la televisión como vasos comunicantes que tratar de analizar el cine *hollywoodense* de nuestros días en su especificidad ciertamente imposible. Si se mira la cartelera global de 2010, se verá que la caracterizó la siguiente nube de etiquetas: *remake*, tercera parte, franquicia, animación, homenaje y cita. En esa fecha se estrenó la primera película de Kevin Smith, *Cop Out*, distribuida por una gran productora. La extensa escena inicial es un sinfín de parodias de momentos de la historia del cine policial, que solo se puede disfrutar si se conocen los modelos, el archivo del subgénero. Entre las persecuciones se suceden los chistes marca de la casa y las ineludibles escenas alrededor del coleccionismo y del mundo del cómic, pero no se puede hablar de una película *personal*. El eslogan de *The A-Team*, el *remake* de la serie homónima de los años ochenta, es elocuente sobre la situación del cine de entretenimiento: “No hay plan B”.

El esplendor del cine y de la televisión estadounidenses empezó a declinar justamente en los ochenta, cuando lo hizo también el fordismo. Es decir, cuando Occidente fue dejando de producir masivamente y en cadena, cuando la producción industrial fue siendo delegada hacia el Este y hacia Oriente, emergió la televisión de calidad en el vacío posfordista, para documentar la depresión y para ocupar con un poderoso capital simbólico, de producción serial, los almacenes abandonados, las factorías desiertas, los puertos que dejaron de exportar. Los pozos petrolíferos abandonados de *Friday Night Lights*, la decadencia del puerto de Baltimore en *The Wire*. Las series son el penúltimo intento de los Estados Unidos por seguir siendo el centro de la geopolítica mundial. Como económicamente ya no es posible, los esfuerzos se canalizan hacia la dimensión militar y simbólica del imperio en decadencia. La teleficción documenta, autocrítica, esa deriva doble: geopolítica y representacional.

Las teleseries estadounidenses han ocupado, durante la primera década del siglo XXI, el espacio de representación que durante la segunda mitad del siglo XX fue monopolizado por el cine de Hollywood. Quizá ninguna de las grandes teleseries haya pagado esa deuda con la tradición cinematográfica con la misma contundencia que *The Sopranos*. El argumento fue concebido por David Chase como guion de un largometraje y, de forma natural, evolucionó hacia el guion de una teleserie que acabó teniendo seis temporadas y unas setenta y cinco horas de duración. Las películas de gánsters en que se inspira están presentes a muchos niveles: desde un *cameo* de Martin

Scorsese hasta conversaciones sobre la saga *The Godfather*, pasando por la proyección de *The Public Enemy*, de William A. Wellman, o la imitación constante que hace Silvio de Michael Corleone. Podría decirse que después de esos homenajes, no solo *The Sopranos* se convirtió en la mejor ficción sobre mafiosos de la historia, sino que el resto de las grandes teleseries se liberó de la necesidad de expresar su gratitud por los elementos retóricos y visuales que estaban heredando del séptimo arte. Así, aunque el lenguaje sea claramente deudor del cinematográfico, en *Six Feet Under* o *The Wire*, el cine no es explícitamente tematizado; la narratividad teleserial parece haberse ya emancipado, conservando sin duda multitud de elementos heredados, como hizo el cine con la pintura y la novela realista del siglo XIX, pero sin necesidad de hacer hincapié en esa deuda.

La línea que va de *M*A*S*H** a *Boss*, pasando por *Hill Street Blues* o *Breaking Bad*, procede de la incorporación del *cinéma vérité* al cine y a la televisión estadounidenses; es decir, de la incorporación de una forma de filmar la ficción como si fuera realidad, que en sus orígenes fue una respuesta de los autores europeos al paradigma *hollywoodense*. Ese uso de la cámara se ha convertido en un elemento fundamental de la narrativa televisiva de nuestros días, porque remite a su condición ontológica. A lo que aspira a *ser*. En el plano visual, encontramos el estilo documental; en el plano del guion, el predominio de la alusión, de la referencia indirecta, de la información dosificada. Los mundos creados por las teleseries comienzan *in medias res*, en el momento de crisis (de cambio) en que se inician todos los grandes relatos. No hay introducción. No hay *previosly on*. No hay *dramatis personae*. El episodio piloto retrata a los personajes profesional y familiarmente, con su máscara (lo que quieren representar) desencajada, súbitamente violentados. Se ofrece tal como es a las pupilas del espectador, mediante cámaras que vacilan sobre el hombro del camarógrafo, en planos que vibran, a través de texturas que parecen sucias, en planos fijos que emulan los de las cámaras de seguridad. No solo en las obras realistas, también en las fantásticas: *Battlestar Galactica* plantea en los mismos términos su historia de androides y naves del espacio, y *The Walking Dead* parece por momentos un documental sobre naufragos y zombis. Todo se retrata con la misma ilusión de verdad que encontramos en un documental y en el cine que ha incorporado su estética. Porque las teleseries persiguen la creación de un mundo. Sellan desde su inicio un pacto con el telespectador para que este asuma que lo que está

viendo es tan real y tan ficticio como la vida misma. Un mundo paralelo con el que relacionarse a través de la adicción.

El protagonista de *Inception*, de Christopher Nolan, es realmente fascinante; pero el telespectador de nuestros días sale de la sala con la sensación de que, para ser un personaje redondo, a ese chico le faltan al menos cuarenta horas de vida ficcional. Esa insatisfacción es irreversible. Nuestra relación con los personajes de ficción ha cambiado para siempre. Cada año que pasa se bate el récord de la teleadicción. El nuevo estupefaciente se llama *personaje*. Actúa por empatía; estimula la identificación parcial; lo sentimos cercano y lejano a un mismo tiempo, real y virtual. Nuestro y múltiple: se encarna en formatos y en cuerpos diversos, lo leemos en pantalla y en papel, lo regalamos como figura de plástico, lo compramos en la portada de *Rolling Stone* o lo ponemos de salvapantallas. La adicción solo puede ser serial, insistente, repetitiva. Pasó el tiempo del culto a una película única e irrepetible.

En *Sherlock*, los mensajes que el detective y drogadicto más famoso de la historia envía o recibe a través de su teléfono móvil o las búsquedas que hace en Internet se sobreimprimen en la pantalla, en un modo de utilizarla que recuerda al que es habitual en los videojuegos. *Spartacus* —a través de la película 300— traslada al televisor el expresionismo de los cómics. *Black Mirror* retrata la presencia de las pantallas en nuestras vidas cotidianas: desquiciantes, imprescindibles, nos han cambiado la manera de mirar. Sin duda el uso desprejuiciado que hacen las teleseries actuales del flashback y del flashforward, el número de tramas paralelas que barajan, los laberintos narrativos que construyen o el ritmo que imprimen a su acción no habrían llegado a las pantallas del siglo XXI sin, por ejemplo, el *macguffin* de Hitchcock, los hallazgos formales de Scorsese o las estructuras de Tarantino; pero la tradición audiovisual va más allá de la narrativa cinematográfica y se imbrica en las técnicas contemporáneas que han moldeado nuestra forma de leer. El mando a distancia, el *zapping*, el congelamiento de la imagen, la viñeta, el rebobinado, la apertura y el cierre de ventanas, el corta y pega, el hipervínculo. Mientras que la velocidad a la que nos obligan a leerlas sintoniza con el espíritu de la época, el profundo desarrollo argumental y psicológico al que nos han acostumbrado conecta con la novela por entregas y con los grandes proyectos narrativos del siglo XIX (*La comedia humana*, *Los episodios nacionales*).

Entre principios del siglo XXI y finales del siglo XIX, la biografía entera del Padre Cinematográfico.