

ARTÍCULOS

PETER WOLLEN

UN ABECEDARIO DEL CINE

Voy a empezar por el principio, por la A. ¿Quizá con la película *A & B in Ontario*, que Joyce Wieland realizó en colaboración con Hillis Frampton, completó tras la muerte de éste, y en la cual cada cineasta rodó por turno un segmento propio para que el otro le respondiese, como un juego de añadidos, o un diálogo cinematográfico? No.

La **A** corresponderá a Aristóteles¹. Puede parecer una elección extraña, pero creo que Aristóteles se puede considerar, de manera bastante convincente, como el primer teórico del cine. Ciertamente, fue el primer teórico de la narrativa y, en su *Poética*, escrita o registrada en el siglo IV a.C., presentó la tragedia como una forma artística con seis componentes –argumento, personajes, diálogo o guión (que contaba como contenido, o significados, lo que Aristóteles denominaba «pensamiento», y como forma, o significantes, lo que Aristóteles denominaba «dicción»), música y espectáculo–. Éstos son también, por supuesto, los constituyentes básicos del cine y, por lo tanto, resulta bastante fácil transponer la teoría aristotélica de la tragedia a la teoría cinematográfica. El enfoque aristotélico estuvo marcado por su propia experiencia de la vida, el contexto social y político en el que vivió. Su padre fue médico de la corte, al servicio del rey de Macedonia (Filipo, padre de Alejandro Magno) y durante toda su vida Aristóteles se vio inevitablemente envuelto en la política macedonia.

¹ Este artículo se presentó originalmente como conferencia en honor a Serge Daney en el Festival Internacional de Cine de Rotterdam, en febrero de 1998. Nacido en 1944, Daney comenzó su carrera como teórico cinematográfico cuando era joven, en la oscuridad de la *cinémathèque*, situada en la *rue d'Ulm*: «Odiaba, en el teatro, el ritual social, la asignación de asientos por adelantado, la necesidad de vestirse bien, el desfile de la burguesía. En el cine –el cine de sesión continua– hay un espacio negro fundamental, infinitamente más misterioso». Fue una de las fuerzas motrices de *Cahiers du Cinéma* durante sus múltiples transmisiones, desde los primeros años hitchcock–hawksianos, pasando por el giro maoísta, la «aplicación salvaje» de Althusser y Lacan, el redescubrimiento de la cinefilia en la década de 1970; dirigió la revista de 1973 a 1981. Durante la década de 1980 publicó mordaces análisis de la televisión posmoderna en las páginas de *Libération*; y vilipendió el tratamiento que los medios dieron a la guerra del Golfo. Daney se describía como un *passeur*, un contrabandista, un elemento intermedio, entre fronteras; y –en homenaje al papel creativo de los odios edípicos– un *ciné-fils*. En 1991 fundó la revista *Trafic*. Murió de SIDA en junio de 1992.

Fue durante un tiempo tutor del joven Alejandro, antes de que éste se convirtiese en rey, y mantuvo la cercanía con las autoridades después de que los macedonios se lanzasen a conquistar la propia Grecia.

La vida de Aristóteles distó mucho de ser calmada. Vivió un período extraordinario de la historia, en el que Alejandro extendió su imperio muy hacia el este, hasta el actual Pakistán. Fue también una etapa extremadamente sangrienta y destructiva. Las luchas por el poder se solucionaban habitualmente mediante el asesinato de un miembro de la familia por otro. El protector de Aristóteles durante su exilio en Asia Menor, el tío de su esposa, fue delatado por los macedonios a los persas y asesinado. La ciudad natal de Aristóteles, Estagira, fue destruida hasta los cimientos y sus habitantes sacrificados. Su sobrino fue cruelmente asesinado por Alejandro. Cuando el propio Aristóteles dejó Atenas, poco antes de morir, la columna erigida en su honor fue derribada por airados nacionalistas atenienses, que parecen haberlo considerado agente macedonio. En efecto, su vida estuvo marcada por un torrente de inesperados y asombrosos cambios de fortuna *–peripetéia* (peripecias) los llamaba él– por fatales malentendidos y errores de cálculo, y por sangrientas luchas dentro de la familia gobernante con la que estaba relacionado. En este sentido, la idea que Aristóteles tenía de la tragedia como una imitación de la vida era perfectamente verosímil. La tragedia retrataba acontecimientos que, aunque terribles, a él deben de haberle parecido bastante normales: la historia de Edipo, los problemas de la familia gobernante de Tebas. Más de una vez, Aristóteles recibió noticias inesperadas de un terrible acontecimiento que cambiaría el curso de su vida.

Creo que puedo considerar que el cine refleja, de la misma forma, nuestro propio sangriento y trágico siglo. Esto quizá resulte extraño para una forma artística creada en gran medida en Estados Unidos, donde ninguna ciudad ha quedado destruida hasta los cimientos, pero no es tan difícil de entender en el resto del mundo: en Europa, África o Asia. Como la tragedia griega, el cine se ha hecho continuamente eco de la violencia y el terror de nuestro siglo. Al mismo tiempo, se ha distanciado de ellos. Como sostenía Aristóteles, la narrativa *–o argumentación–* distancia al arte de la historia que refleja. Se centra en las formas en que se causan y afectan las acciones, de forma que el espectador puede aprender de ellas, puede alcanzar una comprensión de acontecimientos que en un principio tal vez parezcan simplemente carentes de sentido y arbitrarios; y así conseguir los conocimientos prácticos necesarios para sobrevivir a épocas turbulentas y soportarlas. Desde mi punto de vista, no es tanto que Aristóteles considerase que la tragedia depuraba las emociones *–menciona la palabra «catarsis» sólo una vez y de pasada–*, sino que pensaba que nos permitía aprender de la historia y saber cómo funciona, incluso *–especialmente–* en sus aspectos más aterradores y agobiantes: los momentos fatídicos en los que se revelan verdades ocultas, en los que familias y dinastías se desmoronan y las pasiones destruyen el orden público. La narrativa se entretiene con los golpes y peripecias de la fortuna.

Paradójicamente, comencé a leer a Aristóteles para comprender los escritos de su gran antagonista, Bertolt Brecht. Brecht atacó directamente la idea de teatro aristotélico, y pretendió reemplazarlo con lo que él denominaba teatro «épico», pero ahora pienso que su polémica se basó en un malentendido común. La idea de tragedia aristotélica estaba muy lejos del tipo de teatro psicológico que Brecht atacaba. Como su más fiero crítico, Aristóteles consideraba que la tragedia era esencialmente didáctica y política. La visión trágica que Brecht tiene de la historia, una visión modelada por la guerra mundial, por la revolución triunfante y fracasada, por la lucha civil en el período de Weimar y el ascenso al poder de Hitler, no estuvo muy alejada de la de Aristóteles, modelada por Alejandro de Macedonia y la crisis de la *polis* ateniense. Para Daney, el cine —el verdadero cine— comenzó con *Hiroshima, mon amour*, una película sobre nuestra respuesta personal a una inmensa tragedia histórica. La película de Resnais se convirtió en el rasero con el que se juzgaban todas las demás. Fue en su relación con *Hiroshima, mon amour* como Daney llegó a considerar a Rossellini y Godard los grandes directores de cine moral de nuestro tiempo, una época marcada por el Holocausto, por el uso y la proliferación de armas de inimaginable destrucción, por interminables episodios de violencia y terror: en Argelia, en Camboya, en la propia Francia. Con el paso del tiempo, el contexto histórico y político del cine se convirtió en un elemento cada vez más central de los escritos cinematográficos de Daney, mientras convertía la máxima establecida por Godard de que los planos de travelling (*mise en scène*) son siempre cuestión de moral en la piedra de toque de su reflexión crítica. Más tarde, diré algo más sobre los planos de travelling.

La **B** no corresponde a Brecht, aunque por supuesto podría corresponder. Tampoco a las películas de serie B, a pesar de todo lo que siempre las he amado. Es la B de *Bambi*. *Bambi* es la primera película que yo vi y me dejó, sin duda, una profunda marca, incluso traumática. Después de verla, la reprimí, la saqué de mi mente, hasta que un día, a las afueras de Santa Barbara, California, avanzaba por la carretera con unos amigos, sentado en la parte de atrás de un descapotable, cuando miré y tuve de repente una visión de mi aterrador recuerdo de niñez, justo allí: el incendio del bosque de *Bambi*. Al principio no comprendí lo que había visto pero, al irme recuperando de la impresión, me di cuenta de que había una enorme pantalla de un autocine justo al otro lado de la carretera y coincidió que pasábamos por allí precisamente en mi momento traumático. El horror y la pena —las dos categorías de Aristóteles— se habían quedado conmigo, más o menos suprimidos, durante los años que, cada vez más, pasé en el cine, sin siquiera recordar el trauma. Cuando lo hice, después de mi «regreso a lo reprimido» en Santa Bárbara, comencé a darme cuenta de que el horror y la pena no se podían explicar simplemente en relación con el cervatillo de Disney. Había algo más en juego. *Bambi* se hizo durante la guerra y, en un sentido oculto, era una película de guerra. De hecho, se estrenó en agosto de 1942, al comienzo de la batalla de Stalingrado.

Mis propios recuerdos de la guerra –poco después, cuando vivía en una pequeña población industrial del sur de Inglaterra, al sur de Manchester– fueron los de los ataques aéreos: lo que se conoció genéricamente como *Blitz* [relámpago]. Recuerdo las sirenas, cuando tenía que salir de la cama y bajar al armario que había debajo de las escaleras, o agazaparme bajo la mesa de la despensa, escuchando el zumbido de las bombas sobre nuestras cabezas; iban dirigidas a Manchester, pero a menudo se desviaban del rumbo y caían en Macclesfield. Visto de esta forma, es fácil interpretar *Bambi* como una película de guerra, donde los cazadores son los nazis, el incendio en el bosque era la guerra relámpago, el padre desaparecido, en el frente, y la madre como víctima de guerra. Otra vez Aristóteles; el horror nace esencialmente del conflicto político y la barbarie. Todavía sigo pensando, en secreto, que *Bambi* es una de las grandes películas. *Blancanieves* es más admirada por los entendidos pero, en un sentido no aristotélico, tiene un final feliz; según los términos de Aristóteles, es una comedia, y, por lo tanto, una forma inferior. Desde un punto de vista artístico, *Tres caballeros* es la más innovadora, menos aquejada de elementos de mal gusto que la grandiosa *Fantasia*. Pero *Bambi* es la tragedia aristotélica, la película sobre el trauma. Serge Daney señala, en la primera frase de su libro, *Persévérance*, que nunca había visto *Bambi* ni, se jacta, cualquier otra película de Disney. Por el contrario, recuerda una película muy diferente: *La noche del cazador*, de Charles Laughton, que vio a los doce años, la edad que tiene el niño de la película, perseguido por el aterrador predicador de Robert Mitchum. Las películas que mejor recordamos de nuestra niñez siempre parecen un tanto autobiográficas, siempre parecen tratar de nosotros mismos en un sentido especialmente fuerte. Pero el que Daney huyese de Disney tiene otra explicación: Disney representa para él el límite de la cinefilia, el punto donde ésta se vuelve cómplice de la sociedad del espectáculo. No puedo mostrarme completamente de acuerdo con él. *Bambi* tiene para mí un significado diferente. Ha sido la fuente de mi cinefilia.

La C, por lo tanto, es de cinefilia. Recientemente he leído un artículo de Susan Sontag en el que sostiene que la cinefilia ha muerto, incluso en París. Espero que no. No me convence. Por «cinefilia» quiero decir una obsesiva fascinación por el cine, hasta el punto de permitirle dominar tu vida. A Serge Daney, volviendo atrás, la cinefilia le parecía una «enfermedad», un mal que se convertía en un deber, casi un deber religioso, una forma de autoinmolación clandestina en la oscuridad, una exclusión voluntaria de la vida social. Al mismo tiempo, una enfermedad que producía un inmenso placer, momentos que, mucho después, uno reconocía que le habían cambiado la vida. Yo lo veo de manera diferente, no como una enfermedad, sino como el síntoma de un deseo de permanecer dentro de la visión infantil del mundo, siempre fuera, siempre fascinado por un misterioso drama paterno, siempre buscando dominar la propia ansiedad mediante la repetición compulsiva. Mucho más que otra simple actividad de ocio.

Durante años, vi entre diez y veinte películas semanales, semana tras semana. Compraba *What's On*, en aquel momento la revista de ocio de Londres, y marcaba todas las películas que no había visto aún; no los nuevos estrenos, sino las viejas películas incluidas en el repertorio de cines condenados como el Electric, el Essoldo, el Tolmer, el Ben Hur, el Starlight Club. Los equivalentes de Daney en París fueron el Cinéphone, el Cyrano, el Lux, el Magic, el Artistic. Cuando estos decrepitos y ajados cines cerraron, el cine clásico se acabó con ellos. Subrayaba cada película después de verla, en mi gastada copia de *Twenty Years of American Cinema*, el compendio de Coursodon y Boisset sobre el cine de Hollywood en el que se enumeraban las películas por director, desde Aldrich a Zinnemann, con un pequeño resumen introductorio de las mismas. Esto no fue mucho después de la época en que en París se formulara la «teoría de autor», la teoría de que la personalidad artística dominante en el cine era la del director, al menos en cualquier película digna de ser vista. Cada semana, por lo tanto, yo trazaba con mis amigos la trayectoria que seguiríamos por Londres, calculando el tiempo que nos llevaría ir de un cine al otro, sin perdernos el final de una película, *Yuma*, quizá, en el Electric, ni el comienzo de la siguiente, *The Tall T*, en el Ben Hur, al otro lado de la ciudad. A menudo conducíamos el Citroen DS de Oswald Stack. Más tarde yo publiqué su libro de entrevistas sobre Pasolini.

Esta opción de cinefilia obsesiva se importó a Londres desde París, de la cultura cinematográfica de los críticos franceses, de la cultura de Serge Daney. Justo en ese momento, los críticos se convirtieron en cineastas: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette. La cinefilia nos devuelve, una vez más, a la guerra, porque las películas estadounidenses estuvieron prohibidas durante la ocupación alemana. Los primeros cinéfilos se reunían en la clandestinidad, en cineclubes secretos, para ver películas prohibidas de la época de preguerra. Después, tras la liberación, se produjo una repentina afluencia de películas de Hollywood, no vistas desde la caída de Francia; un trabajo atrasado que generó una reverencia entusiasta por *Ciudadano Kane* y el cine negro, considerado el cine de la liberación, y que pronto habría de ser seguido por una nueva generación de cineastas —Nicholas Ray, Otto Preminger, Frank Tashlin— y las últimas películas de los «viejos maestros», Hawks, Hitchcock, Lang. En Francia, el cine estadounidense siguió siendo un placer culpable, mantenido de manera desafiante. En Inglaterra, era la teoría francesa la que era una placer culpable: las películas de Hollywood se refractaban a través de la cultura francesa. La revista *Movie* mantenía desafiante la línea de MacMahon, la misma que Daney. A mi círculo le interesaba más Boetticher, Fuller y, entre los clásicos, Douglas Sirk. De hecho, fue Serge Daney quien primero llamó nuestra atención sobre Sirk, cuando lo entrevistó para *Cabiers* a su vuelta a Munich en 1964. Pero Sirk nunca figuró de manera sobresaliente en el propio canon de Daney; era simplemente otro director veterano que había que captar en grabadora, junto con Cukor, McCarey o Von Sternberg, una inversión en el pasado convertida en una inversión en el futuro.

La **D** ciertamente debe corresponder a Daney, pero también a danza: Vincent Minnelli y Gene Kelly. Volviendo al cine de baile, y habiendo escrito todo un libro sobre *Cantando bajo la lluvia*, sé que la trayectoria del musical de MGM no es en absoluto sencilla; las dos estrellas de la Freed Unit, Kelly y Minnelli, tenían gustos y temperamentos muy diferentes. Minnelli se formó en la década de 1920, cuando en los círculos entendidos se recuperó la década de 1890, el esteticismo y la decadencia. Reverenciaba a Freud y a Aubrey Beardsley. Gene Kelly se formó en la década de 1930, con la Depresión y el Frente Popular. Minnelli se consideraba parte del mundo artístico de moda, estuvo influido por el surrealismo y aportó un delirio onírico al musical. Kelly formaba parte del mundo del baile popular: criado en el mundo del claqué y habiendo trabajado en clubes masculinos, el mundo del vodevil, pero aspirando al mundo del ballet, al mundo de las bellas artes. Para mí, Kelly fue uno de los pocos grandes genios de Hollywood. Con *Un día en Nueva York*, sacó el musical del estudio, llevándolo a las calles de la ciudad, a la vida diaria. Con *Cantando bajo la lluvia*, perfeccionó su invención de lo que podríamos denominar «cincoreografía», su combinación en una persona de bailarín, coreógrafo y cineasta, de forma que cada pieza de baile se concebía y ejecutaba junto con el ángulo de cámara y el movimiento. El baile dejó de ser «filmado» desde el exterior. Se fundió con el film. Kelly rompió con la distinción entre fuera y dentro del escenario, entre narrativa y espectáculo. Dramatizó el baile, coreografió la acción. Fue trágico que, después de *Cantando bajo la lluvia*, Kelly se viese obligado a abandonar Estados Unidos debido a la lista negra, la caza de brujas, como Chaplin y Welles. A su vuelta, Hollywood había cambiado y él había envejecido como bailarín.

La **E**, se entiende, corresponde a Eisenstein, otro cineasta arruinado, un creador de imágenes «obsesionado por la escritura» (en expresión de Daney), por el plano como ideograma, obsesionado con la sincronización del sonido, el movimiento y la imagen. Eisenstein se hizo famoso mundialmente en los días del cine mudo y, como muchos otros directores de aquel período, tenía sentimientos encontrados sobre la llegada del sonido. Temía que el cine —que se había establecido como arte autónomo durante la época muda— sería recolonizado, por así decirlo, por el teatro y por el diálogo escrito. Decidió, por lo tanto, formular un proyecto completamente diferente para el cine sonoro, uno que se basase en la sincronización de los sentidos, el auditivo y el visual, en los que la banda de sonido interactuase con la imagen, como la música interactúa con la danza. Eisenstein estudió las primeras películas de dibujos animados de Disney —especialmente las de Mickey Mouse— donde el gesto y la edición estaban sincronizados con la partitura musical. En *Alexander Nevsky* trabajó con su compositor, Prokofiev, de la misma manera, para crear un tipo de espectáculo audiovisual integrado. Cuando la tiranía soviética impidió a Eisenstein cumplir sus planes en el cine, esperó poder realizarlos en la ópera. Montó una producción escénica de Wagner, volviendo al gran teórico novecentista alemán de la integración de las artes escénicas (el drama, el espectáculo y

la música) no en forma jerárquica, como en la *Poética*, sino en términos de estricta igualdad.

Daney asumió la postura contraria, la brechtiana: el sonido y la imagen debían estar en conflicto. En el estudio que hace de las películas de Straub y Huillet, *Einleitung y Moisés y Aarón*, los elogia por su disyunción de sonido e imagen, su insistente heterogeneidad. Sonido e imagen, bromeaba Daney, no estaban «reconciliados». Como Daney, yo era un gran admirador de Straub y Huillet, con su disgusto brechtiano por las unidades de cualquier tipo. Fue el ejemplo que seguí en mis propias películas. Pero, para mí, el aspecto más significativo de la respuesta de Eisenstein a la llegada del sonido no estuvo tanto en su enseñanza específica como en su giro estratégico hacia la teoría en general. En parte esto se debió a que, habiendo perdido el favor de los mandos comunistas, y al no poder dirigir, fue empleado como profesor en la Escuela Cinematográfica de Moscú. Pero, fundamentalmente, fue porque estaba intentando formular una nueva estética, comprender un nuevo medio, el cine sonoro, que consideraba completamente diferente del cine mudo; romper con el fetiche del silencio, igual que Straub quería romper con el fetiche de la sincronización. El intento de Eisenstein por combinar la teoría con la práctica cinematográficas me causó un gran impacto. En mi mente iba unido a la transición que Jean-Luc Godard experimentó de la teoría a la práctica, de escribir sobre cine a escribir con el cine, mientras intentaba de nuevo pensar mediante la relación del sonido y la imagen de una nueva forma, como hizo Eisenstein.

Todavía me aferro a la idea de que la teoría y la práctica van unidas. No considero que mis libros o mis conferencias sean actividades separadas de mi trabajo como guionista o como director. En mis ensayos sobre el contracine, intenté realizar el trabajo preliminar para un cine experimental que resultase oposicional tanto en forma como en contenido, en significativo y en significado. Con Laura Mulvey, comencé a hacer películas, películas experimentales; como dijo Serge Daney, en otro contexto, Eisenstein más que Pudovkin. Después de mayo de 1968, parece que también Daney podía haber acabado como cineasta de vanguardia, haciendo un tipo de película muy similar: fue uno de los componentes del grupo de cineastas parisinos que se reunieron en torno a Silvina Boissonas, un grupo en el que se incluyeron Philippe Garrel, que, según Daney, ha sido «el mejor». No estoy de acuerdo. Creo que Jackie Raynal fue un cineasta mucho más significativo, un pionero de la toma larga no editada, y yo prefiero la obra de Boissonas a la de Garrel. Tristemente, Daney abandonó la realización de películas por el viaje, por convertirse, como él dice, en la estrella desconocida de una película solipsista que nadie sino él llegaría a ver, que sólo se podía entrever mediante las postales que él enviaba a sus amigos, desde las localizaciones de rodaje, por así decirlo. Daney consideraba a Straub-Huillet y a Godard-Miéville como los cineastas ejemplares de su generación, y luchó, en sus escritos, por evitar que los marginasen. Buscaba un modelo que no fuese ni el de la industria ni, tal y como evolucionó, el del festival, por mucha importan-

cia que hubiesen adquirido los festivales, cada vez más desde los días de Antonioni y la *nouvelle vague*. Comprendió, por supuesto, que Wenders (cuya obra le gustaba) era la quintaesencia del director de festival, pero él no era lo que uno podría denominar crítico de festival.

La **F** –quizá ya lo ha adivinado usted– es de festival. Los festivales de cine comenzaron en la década de 1930, cuando Mussolini fundó el festival de Venecia como parte de su esfuerzo por convertir a Italia en el centro del cine europeo. Después de la guerra, Cannes comenzó a desempeñar un papel similar. Más tarde llegaron Berlín, Moscú, Edimburgo, Toronto, Pesaro y Túnez, Ouagadougou, Telluride, Sundance y el Festival del Sol de Medianoche de Finlandia, al norte del Círculo Ártico. El número de festivales empezó a aumentar hasta el infinito. Recientemente, en Brasil, Artur Omar, el pintor y realizador de vídeos brasileño, me contó su teoría de que existe todo un nuevo género de películas: el género de películas para festival. Las películas de este género se hacían especialmente de acuerdo con sus propias normas y tradiciones para ganar premios en festivales. Eran inmediatamente reconocibles como películas para festival por jurados, críticos y público por igual. Se habían integrado en la institución del cine.

El cine de festival es difícil de separar de la idea de «nueva ola». Después de la *nouvelle vague* francesa, llegaron los nuevos cines de Italia y Alemania: Bertolucci, Pasolini, Fassbinder, Wenders, Syberberg. De hecho, el apoyo al «joven cine alemán» lo organizaron, con gran éxito, Alexander Kluge y Volker Schlöndorff basándose en el modelo de la *nouvelle vague* francesa. Gradualmente, las «nuevas olas» se extendieron fuera de Europa: se produjo el *cinema novo* brasileño, bajo el liderato de Glauber Rocha, director de *Dios negro* y *Antonio das Mortes*, que fundió la idea de una nueva ola europea con el proyecto brasileño tradicional, derivado de Cavalcanti, de crear un «cine del noreste», de las zonas rurales. Más tarde llegó el descubrimiento de la nueva ola china, la nueva ola australiana, la nueva ola taiwanesa, la nueva ola iraní. El término «nueva ola» comenzó, en efecto, a fundirse con el de «cine nacional». Ya no representaba una revolución, sino una tradición.

La **G** –en contraste–, corresponde a Godard, por su antitradición. Godard fue el artista más extraordinario que emergió de la *nouvelle vague* francesa. Yo estaba en París cuando se estrenó *Al final de la escapada*, y la vi todos los días durante una semana. En aquel momento, la gente comentaba la forma en que rompía las normas tradicionales de la cinematografía: su uso de los saltos por corte, su interpolación de las técnicas del *cinéma-vérité* en el cine narrativo. Recientemente, cuando volví a verla, en una maravillosa copia de 35 mm, parecía casi clásica. Su diferencia había sido erosionada por el tiempo. El propio Godard nunca encajó verdaderamente en el género de festival. Al final de la década de 1960, había avanzado decisivamente hacia la vanguardia. Para él, la *nouvelle vague* era más bien una escotilla de emergencia para salir del control del *hitchcock-hawksianismo*.

La **H** corresponde al hitchcock-hawksianismo, y a una senda hacia el cine de vanguardia. Se formó con *Cabiers du Cinéma*, pero en lugar de Hitchcock y Hawks, que se convirtieron en los ídolos gemelos de un ala de *Cabiers*, creo que fue Nicholas Ray quien tuvo el mayor impacto sobre Godard. No estoy de acuerdo con Godard respecto a Ray en lo referente a Hollywood, ya que siempre he considerado a Hitchcock un cineasta mucho más experimental que Ray. Yo reverenciaba a Hitchcock no sólo por haber puesto su sello inconfundible en cada una de las películas de Hollywood que hizo, sino sobre todo por tener la valentía de hacer un largometraje experimental como *La sogá*, rodada en tomas de diez minutos, a pesar de la presencia de estrellas como James Stewart y Farley Granger. La postura de *Cabiers*, sin embargo, ofrecía otro modelo alternativo para la forma en que se hacían las películas en la industria, que encajaba mejor con Ray; el del *film maudit*, el «cine maldito» o «condenado», el cine cuyas calidades brillaban a través de sus ruinas. *Cabiers* se fundó en parte como resultado del Festival du Film Maudit, presidido por Jean Cocteau, en sí una especie de cineasta maldito, y este modelo de maldición implicaba ya que el conflicto entre el artista y la industria era fundamentalmente irreconciliable. Godard se demostró esto a sí mismo mediante su propio ejemplo, haciendo sus propios equivalentes de *Johnny Guitar*, antes de seguir a Nicholas Ray fuera la industria para introducirse en la contracultura. Son estos hilos los que Wenders tomó y tejió para volver a introducirlos en la tela del cine convencional, a través de la película para festival.

La **I**, por contraste, corresponde a industria, más específicamente a Ince. Thomas Ince fue el director y productor a quien se debería reconocer el principal crédito, si ésa es la palabra, más que a D. W. Griffith, de crear la institución de Hollywood, de haber establecido las bases de la industria. Fue Ince, en su propio estudio, quien se dio cuenta de que el guión técnico [*script*] no era solo una historia dramática contada en forma de diálogo, sino la plantilla de toda la película, que se podía descomponer, escena a escena, para determinar el coste previsto de la producción, el calendario de rodaje, los requisitos de cada departamento (escenarios, vestuario, efectos) etc. Incluso hoy día, el diseñador de vestuario y el cinematógrafo y los atrecistas portan versiones anotadas del guión técnico, estableciendo a partir de ellas lo que hará falta para cada escena sucesiva. Desde este punto de vista, el guión técnico no es tanto un producto artístico como una herramienta organizativa, el requisito previo para la creación de Hollywood como industria. Es la cadena de montaje conceptual en la que se basa la producción industrial. Es también lo opuesto a la improvisación, lo opuesto a Godard. La culpa, o el mérito, deberían achacársele a Thomas Ince.

La **J** es de Japón, el otro país, aparte de Estados Unidos, al que se le ha reconocido universalmente la producción de grandes artistas dentro de una industria comercial y de género: Kurosawa, Mizoguchi, Ozu. Este sis-

tema se vino abajo en la década de 1960, cuando la carrera de Mizoguchi y Ozu ya se habían terminado, aunque Kurosawa, después de una crisis nerviosa y de sobrevivir a un intento de suicidio, pudo seguir trabajando precariamente en coproducciones internacionales. Recuerdo que, hace unos cuarenta años, era obligatorio para los cinéfilos escoger entre ellos tres. Kurosawa era el éxito de festival. Ozu era el tradicionalista cuya obra se podía interpretar, paradójicamente, como vanguardia debido a su extremo formalismo. Mizoguchi era el especialista en películas de mujeres, y lo que ahora se conoce como melodrama. Yo elegía a Mizoguchi y rechazaba a los otros, ahora pienso que absurdamente. Entre los cinéfilos había un feroz espíritu de exclusión, resultado inevitable de su proyecto básico de reescribir completamente el canon. Para Daney, Mizoguchi siempre siguió siendo el gran maestro, aunque, mucho después, escribió una vigorosa defensa de *Dodes Kaden*, la película que supuso el regreso de Kurosawa y una de las grandes de todos los tiempos, viendo allí –y especialmente en *Dersu Uzala*– un complejo juego del espacio situado dentro y fuera de la pantalla, una organización de la visualidad que se niega a favorecer a ningún extremo, la exclusividad del borde centrado o la inclusividad del objetivo móvil, la toma de travelling.

La **K** es de *Kane*, el *film maudit* por excelencia. En términos formales, es claramente una tragedia aristotélica, con su ascenso piramidal, su clímax o peripecia, su caída y su trágico final. Es también una película inventiva, incluso experimental, especialmente en su estructura narrativa y su uso del sonido. Wells llevó al cine toda la experiencia con el sonido que había adquirido en la radio. De alguna forma, consiguió resolver el problema de Eisenstein, encontrar medios de utilizar de manera creativa el discurso grabado. Simbólicamente, Kane representa el renacimiento del cine estadounidense, el comienzo de la modernidad, la ruptura con las convenciones del siglo XIX, con el mohoso arte teatral que Griffith había llevado a Hollywood desde Broadway. Welles fue el único director de cine estadounidense admirado por Brecht.

La **L** y la **M** nos llevan a la mitad del alfabeto, pero al comienzo del cine, a sus legendarios fundadores: Lumière, en representación del «realismo», y Méliès de la fantasía, con *El viaje a la luna*. Pero los hermanos Lumière también realizaron la primera película narrativa –*The Waterer Watered*– basada en un relato obtenido de una tira cómica. Es una sencilla historia de estafadores, organizada alrededor de una broma práctica, pero constituye la semilla microscópica de todo el cine narrativo posterior, el cine que Welles modernizó.

No hay duda de que la **N** tiene que corresponder a narrativa. Esencialmente, la historia del primer cine es la historia de la creación de un «lenguaje cinematográfico» que ayude a contar la historia de la película. Se ha sostenido que los lenguajes verbales se desarrollaron de la misma manera: desde procedimientos pragmáticos simples, pasando por una fase de «gramaticalización», para llegar finalmente a una estructura sintáctica ple-

namente evolucionada. Podemos contemplar el funcionamiento de este proceso en la adquisición infantil del lenguaje y en el fenómeno de «criollización», que las lenguas francas deben atravesar en su camino a la conversión en idioma. Creo que el mismo proceso tuvo lugar con el lenguaje cinematográfico, según se fueron introduciendo y difundiendo rasgos «gramaticalizados» como el montaje de campo-contracampo, el plano subjetivo, la evocación narrativa (*flashback*), etc., hasta que el público los aceptó automáticamente. El cine nunca evolucionó hasta convertirse en una lengua compleja como el inglés o el japonés. Sigue siendo un habla en buena medida pragmática, sólo con unos rasgos nacientes de gramática. Pero, quizá, en alguna fase de la evolución de los medios de comunicación, se desarrollará más. Como sucede con el diálogo y la conversión en el lenguaje verbal, es posible que la interactividad sea una condición previa. Esto nos recuerda que la N corresponde también a los nuevos medios, antes de pasar a la siguiente letra.

O pertenece a *online*. Estrictamente hablando, nos alejamos ahora del cine, pero el propio cine está mutando para convertirse en un arte digital, con su dependencia de los efectos especiales y su potencial de envío a domicilio e interactividad. La tecnología digital está cambiando la naturaleza de la captación de imágenes, permitiendo cambiarlas, combinarlas y apropiarse de ellas. Con el cine electrónico, podremos descargar películas y simultáneamente conseguir fragmentos de otras películas para establecer comparaciones, buscar antecedentes en bibliotecas de investigación y archivos, incluso tomas rechazadas que podemos usar en privado para hacer nuestras propias versiones revisadas de las secuencias. Los seminarios de estudios cinematográficos se convertirán en acontecimientos mundiales con participantes situados en aulas de aprendizaje a distancia, que ven y discuten las mismas películas. Yo pensaba que el cine se convertiría en un arte extinto —como las vidrieras de colores o los tapices— pero ahora creo que el cine como espectáculo colectivo continuará, de la misma forma que ha continuado el teatro, a pesar de la llegada del cine. Las salas de cine permanecerán, amorosamente mantenidas por una nueva cosecha de retrocinéfilos, al igual que los teatros han permanecido e incluso florecido. La tecnología siempre ha formado parte de la historia del cine. Los hermanos Lumière fueron inventores que unieron su experiencia fotográfica con el movimiento intermitente de la máquina de coser para producir una cámara de imágenes en movimiento. Hasta hace poco podíamos decir que poco había ocurrido desde las navidades de 1895 en la tecnología cinematográfica, excepto algunas mejoras en la cámara y en la película virgen. Eso ya no es cierto. El cine está por fin siendo recreado, o quizá debiéramos decir reestructurado desde su interior [*reengineered*].

La P es personal, por *The passenger* [*El reportero*], una película dirigida por Antonioni, que escribí con mi socio guionista Mark Peploe a comienzos de la década de 1970. Iba a decir algo sobre su uso innovador de la tecnología y el uso de la cámara de control remoto en el gran plano penúltimo, pero cambié de idea. Quiero contar una anécdota, que es en

realidad una anécdota sobre cómo contar algo, una anécdota sobre la narrativa. Hace muy poco un estudiante de guión me preguntó por el papel de la coincidencia en la construcción de la historia. ¿Se podría justificar? Como respuesta, le conté entonces la anécdota. Hace unos años, estaba yo haciendo un documental televisivo en el Reino Unido, una película sobre la torre de Tatlin, una enorme estructura en espiral, diseñada para hacer de puente sobre el río Nevá en Petrogrado, con suelos giratorios en cada planta. Yo quise compararla con la Globe Tower, planeada para el parque de atracciones de Coney Island, en Brooklyn, un poco anterior históricamente. También estaba pensado que la Globe Tower girase, aunque ninguna de las dos estructuras llegó a construirse. Yo había leído sobre la Globe en el asombroso libro de Rem Koolhaas, *Delirious Manhattan*, que contenía un largo apartado sobre Coney Island y reproducía una imagen de una postal contemporánea que mostraba el aspecto que habría tenido la Globe Tower. De alguna manera conseguí localizar a Rem Koolhaas, que comenzó también como guionista, pero que ahora, por supuesto, es un arquitecto mundialmente famoso. Para mi sorpresa, tenía un apartamento en Londres, aunque es holandés, todavía domiciliado en Rotterdam, según creo, así que lo llamé por teléfono y quedé en pasar a verlo. Me mostró una enorme y ajada maleta llena de postales antiguas de Nueva York, y allí, por supuesto, había un conjunto de imágenes de la Globe Tower. Después de encontrarlas, empecé a charlar con él sobre cine y de repente dijo: «¿Sabes que una vez me encontré con Mark Peploe. Fue una situación bastante extraña. Yo iba en tren de París a Rotterdam...», y yo dije: «Creo que ya conozco esa anécdota. Mark ya me la ha contado». Tiempo atrás –bastantes años atrás, de hecho–, Mark Peploe me contó que una vez había tomado un tren en París para viajar a Holanda por motivos de negocios. Después de un rato, había ido al vagón restaurante para comer algo. Acababa de terminar de comer y estaba tomando café cuando se le acercó un extraño y le preguntó si podía compartir su mesa, exactamente igual que Eve Kendall en *Con la muerte en los talones*, dijo Mark. «Por supuesto», y después de eso, no hablamos nada –Mark acabó de comer y se sentó allí a leer el periódico– cuando, de repente, mientras se aproximaban a la estación de Rotterdam, el extraño se inclinó hacia él y le preguntó, «disculpe, pero ¿es usted quizá Mark Peploe?». Mark se quedó asombrado. Dijo que sí, y después, mientras el tren entraba en la estación, el extraño se levantó, se disculpó por interrumpirlo, cogió su bolsa y se fue.

Rem Koolhaas me confirmó que sí, por supuesto que ésta era la anécdota que me iba a contar, pero desde su punto de vista, desde el otro lado del encuentro. He mencionado que Mark nunca había entendido cómo un completo extraño podía haber adivinado quién era, algo que Rem Koolhaas intentó explicar con estas palabras: «Bueno, en realidad, se me ocurrió. Vi que estaba leyendo un periódico inglés, así que pensé que probablemente sería inglés. Y me fijé que parecía leer la página de cine con mucha atención. Y además, hacía muy poco, yo había ido a ver *El*

reportero y sabía que ambos guionistas eran ingleses. Había visto una fotografía de ustedes dos en alguna parte, así que sabía que no era usted. Eso quería decir que podía ser Mark Peploe, así que le pregunté si lo era». Yo dije: «Pero, ¿por qué?, eso no puede haber sido todo». Hizo una pausa y dijo: «Bueno, de alguna manera, sí. *Hubo* algo más. Había ido a ver *El reportero* con unos amigos y, después, habíamos hablado de ella. Les gustó la película, pero a mí no. Tenía un problema con el guión. Pensé que la línea argumental dependía excesivamente de una serie de coincidencias y, después, sentado allí en el tren, preguntándome a quién estaba mirando, se me pasó por la mente si no sería una extraña coincidencia que fuese Mark Peploe». Por lo tanto, coincidencia confirmada. Aristóteles habría aprobado. Serge Daney menciona *El reportero*, inesperadamente, en el análisis de un documental. Elogia el momento en el que un africano coge la cámara del periodista europeo que lo está filmando e invierte la mirada de ésta. No es simple casualidad, ni simple coincidencia; una visión compartida del cine, que nace de 1968.

La *Q* es de *Qu'est-ce que le cinéma?*, el título de los cuatro libros de bolsillo de ensayos completos escritos por el gran crítico y teórico, André Bazin, fundador, primer director y padrino intelectual de *Cahiers du Cinéma*. ¿Qué es, entonces, el cine? Para la generación de Bazin, fue *Ciudadano Kane*; y *Roma, ciudad abierta*, de Roberto Rossellini; *La regla del juego*, de Jean Renoir. La de Welles y la de Renoir siguen siendo las dos películas principales en la encuesta de la crítica que la revista cinematográfica británica *Sight and Sound* realiza cada diez años; de hecho, llevan siéndolo desde la década de 1960.

R, porque la casualidad lo ha querido, no sólo corresponde a Roberto Rossellini y a *Roma, ciudad abierta*, sino también a Renoir y *La regla del juego*. La película de Renoir, como la de Welles, trata de la modernidad: su protagonista es un aviador, una especie de Lindbergh o Saint-Exupéry, que ha conseguido fama gracias a la radio, el medio moderno en su época, el medio que formó la actitud de Welles hacia el sonido. André Jurieu es una figura pública moderna, el avatar de una sociedad dominada por los medios, en un mundo nuevo que se hunde. Su error fatal es que no puede evitar decir la verdad, mientras que todos los demás viven en un mundo «moderno» en el que las palabras se han desvalorizado. Serge Daney apenas menciona a Bazin; contempla, sin embargo, *Cahiers* a través de la lente de Jean Douchet que (como Barthes) combinaba el dandismo con el interés por la hermenéutica, la interpretación. En Londres, ahondamos de nuevo en la ontología y la fenomenología, en Bazin. Bazin describió *La regla de juego* como una película realista, en gran parte por el uso que hace del rodaje en localizaciones y de la profundidad de campo en la cinematografía, que él consideraba análogo al uso que Greg Tolan hizo del foco profundo en *Ciudadano Kane*. Como éste ha sido también un *film maudit*, destrozado, reconstruido y estrenado bajo supervisión de Bazin diez años después de que se hiciese. 1941, cuando se estrenó *Ciudadano Kane*, fue también el año de la primera película americana de Renoir,

Swamp Water. Renoir se había visto obligado a abandonar Francia tras la invasión alemana, y había conseguido partir en barco de Lisboa hacia Nueva York. Y 1941 fue el año –si me perdonan la coincidencia– en el que Sternberg hizo *Shanghai gesture* [*El embrujo de Shanghai*].

La S, por lo tanto, corresponde a Sternberg, *El embrujo de Shanghai* y el surrealismo. Los surrealistas parisienses enviaron un cuestionario a sus miembros después de ver, o volver a ver, *El embrujo de Shanghai*. Hay una escena en la película en la que el doctor Omar –«¿Doctor en qué?», le preguntan, y él responde «doctor en nada»– en la que el doctor Omar (interpretado por Víctor Mature) da a Poppy, la protagonista (interpretada por Gene Tierney), una misteriosa caja, que nunca se abre. Quizá yo lo he imaginado. En cualquier caso, en mi sueño, a los surrealistas se les preguntaba qué pensaba que había en la caja. Imaginaron un montón de extraños y estrafalarios objetos de apariencia onírica, en relación con el misterioso y delirante mundo que aparece en la película de Sternberg, ambientada en un agrietado burdel y casa de juego del Shanghai de preguerra, dirigido por la siniestra madre Gin Sling. Mi sugerencia es mucho más mundana, pero igual de mágica. Pienso que la caja contenía un par de gafas rojas y verdes para ver películas tridimensionales.

Cuando yo tenía trece años, fui al Festival británico, una especie de feria mundial celebrada en Londres (en 1951) para conmemorar el centenario de la Gran Exposición de la época victoriana, para la que construyeron el palacio de Cristal. En el Festival británico, entre otras atracciones, había también un telecine.

La T es de telecine y de tercera dimensión. Es, también, de televisión, el pariente doméstico del cine, un rival suyo que nos ofrece, como se quejó una vez Daney, una «hemorragia de imágenes», carentes de una estética verdadera y del poder de cambiarnos como «sujetos», como seres humanos. El telecine fue la primera sala de cine construida especialmente para proyectar televisión en una gran pantalla; mientras uno se sentaba a esperar las siguientes películas, veía al resto del público televisado, entrando en la sala y subiendo la escalera hacia sus asientos. El programa principal constaba especialmente de películas en tres dimensiones para las que teníamos que ponernos gafas polarizadoras, con una lente roja y la otra verde. En el programa había dos películas de animación, hechas por Norman McLaren, y una película propagandística del zoo de Londres. Para mí, el gran momento era cuando las jirafas sacaban el cuello de la pantalla, por encima del público, como si pudiésemos estirarnos y tocarlas. El telecine fue mi primera introducción a la idea de película experimental, la búsqueda de nuevas posibilidades, tanto la abstracción animada, con el baile de diseños de rayos catódicos de McLaren, como el experimento técnico, con la película sobre el zoo hecha por Pathé.

La T corresponde también a tecnología. Cuando Lumière y Méliès hicieron sus primeras películas, el público acudió por el espectáculo, a ver

cómo era el nuevo medio, a experimentar la tecnología del cine en sí. El cine se reconstruyó constantemente a través de las diversas oleadas de innovación tecnológica: el sonido, el color, la pantalla ancha, las tres dimensiones, el Dolby, el Imax, la edición digital, los nuevos medios. Los cineastas experimentales, por otra parte, han explotado los recursos técnicos que les ofrece a su propia manera subversiva, incluso tergiversándolas (o travestiéndolas) no para someterlas a la ley de la narrativa, sino para desarrollar nuevas formas de hacer cine, crear nuevos comienzos para el arte cinematográfico.

La *U* es de cine *underground*, el nombre dado al cine marginal en la década de 1960, extendido por Norteamérica y Europa por el movimiento cinematográfico Co-op. El cine *underground* fue un intento de volver a una especie de primitiva inocencia, a recrear la época de Lumière, a entrar de nuevo en el paraíso visual no echado a perder; es decir, no echado a perder por la serpiente de la narrativa. Notoriamente, Andy Warhol simplemente encendía la cámara y rodaba todo lo que había delante de ella hasta que se acababa el rollo. En su película, *Empire*, filmó el edificio del Empire State durante ocho horas, sin un solo movimiento de la cámara, ni un corte visible. Otras películas invertían la subestructura técnica y material del cine —películas parpadeo [*flicker films*], películas que mostraban las partículas de polvo y las marcas que forman parte del destino de toda película, películas que amplían la imagen filmándola de nuevo hasta que el espectador percibe los granos de plata incluidos en el celuloide— cuya pérdida de brillo, desde la luz a la oscuridad, sigue siendo la condición física esencial del cine. Estas películas se consideraban, por supuesto, perversas, aberrantes, pero marcan el momento en el que el cine se hizo puramente consciente de sí mismo como cine, en el que los artistas de cine se dedicaban a revelar los cimientos ocultos de su arte, explorando su potencial descuidado. No inocente exactamente, pero ciertamente a contracorriente.

Es extraño que Serge Daney olvidase el cine experimental, quizá porque el movimiento Co-op nunca floreció realmente en Francia. En la década de 1970, escribí un artículo distinguiendo dos vanguardias, una basada en los co-ops, la otra una vanguardia con formato de largometraje. Daney sólo reconocía esta segunda vanguardia, el cine de Akerman, Duras, Garrel, Straub y Godard. Sostenía que las películas experimentales, las películas de la primera vanguardia, desafiaban la interpretación crítica, porque trataban directamente de procesos primarios, de significantes puros, mientras que la vanguardia narrativa no sólo se ocupaba de la percepción visual sino también del significado: «elementos del pensamiento, de lo significado». En algunos aspectos, la distinción que hace entre estos dos tipos de espejos cinematográficos refleja la dicotomía que yo planteo en «The Two Avant-Gardes», y sin embargo, olvida por completo la subversiva dimensión «conceptual» de la tradición Co-op, opuesta a lo «perceptivo». Hemos llegado así al borde de lo que los teóricos llaman «teoría de la mirada», el análisis de la «mirada» cinematográfica y el «vistazo» televisivo.

vo. La mirada de la cámara siempre tiene un significado que va más allá de la proyección perceptiva del espacio. Se relaciona con el poder, el control y el género, por muy pura que pueda parecer al principio. No podría ayudar el señalar que aunque Daney escribe sobre lo femenino en su relación con la voz (como en las películas de Godard, por ejemplo), su teoría de la mirada del espectador carece de género.

La *V* corresponde al *voyeurismo*, la perversión de la mirada, de lo visual, que radica en el corazón del cine. Uno de los mecanismos cinematográficos fue la máscara de Keyhole. La *V* corresponde a *Vertigo* y *Now Voyager* [*La extraña pasajera*]. En el artículo titulado «Visual Pleasure and Narrative Cinema» [«Placer visual y cine narrativo»], Laura Mulvey trazó la forma en que el *voyeurismo* (o escopofilia) une la narrativa con el espectador mediante el plano subjetivo, especialmente en las películas de Hitchcock, como *Vértigo*. El plano subjetivo alinea las tres miradas del cine —la de la cámara, la del personaje y la del espectador— para que las tres se dirijan hacia el mismo objeto de observación. Típicamente, sostiene Laura Mulvey, este objeto tiene género femenino y la mirada fija es masculina, como en *Vertigo* y *La extraña pasajera*. Estas dos son también películas de «maquillaje», donde el protagonista masculino recrea para su mirada la imagen de la mujer que desea. En *Mujeres*, de Cukor, una película con reparto completamente femenino, las «miradas» en el salón de peluquería son femeninas, miradas de evaluación rival, más que de autoridad y poder. En el encarte de moda, la mirada se puede incluir en el género femenino; la escopofilia refleja una diferente economía del deseo.

La *W* corresponde a *Wavelength*, la gran película experimental de Michael Snow, la obra maestra de la mirada incorpórea, de la «percepción pura», hecha en 1967. En palabras de Snow, «la película es un zoom continuo que emplea 45 minutos en pasar del campo más amplio a su último campo más pequeño. Se rodó con una cámara fija, desde un extremo de un desván de 24 metros, rodando hasta el otro extremo, una fila de ventanas y la calle. Esto, el escenario, y la acción que se desarrolla allí son cósmicamente equivalentes. La habitación (y el zoom) son interrumpidos por cuatro acontecimientos humanos (incluida una muerte)». De hecho, el cuerpo muerto, tirado en el suelo, pronto queda visualmente fuera del marco, mientras el zoom avanza inexorablemente, y es simplemente olvidado. La cámara alcanza finalmente su destino en un fotografía de olas agitadas colgada en la pared opuesta del desván. Avanza a este espacio geográfico situado dentro de otro espacio, se desliza lentamente hacia delante, por encima de la superficie del agua, hacia el horizonte, y finalmente se para. En efecto, *Wavelength* es una mirada ampliada, concentrada, implacable: la mirada de la cámara reducida a su esencia, mecánica y no interesada por el acontecimiento o la narrativa, simplemente observando y avanzando. La narrativa —o la posibilidad de narrativa— se registra, se descarta y se olvida. Es la mirada narrativa la que implica el género.

La **X** es difícil. Es de experimento, pero ya he cubierto eso. Corresponde a *El hombre con rayos X en los ojos*, pero eso nos llevaría muy corriente arriba. La X corresponde a una cantidad desconocida, a la extraña fascinación que nos hace recordar un plano o un movimiento de cámara particulares. Es lo que los primeros teóricos franceses del cine mudo denominaban *photogénie*, lo fotogénico, un efecto de luces y sombras, jugando sobre formas significativas, revelando y ocultando algo que no comprendemos plenamente. El rostro de Garbo. Es una interrupción de la narrativa por un momento en el que el tiempo se congela y quedamos fascinados por la imagen que tenemos ante nosotros. Barthes intentó encontrar un nombre para ello: lo simbólico, el tercer significado, el punto. Llamémoslo X.

La **Y** corresponde a *Les yeux sans visage*, los *Ojos sin rostro* de Franju, la mirada deshumanizada. De otra forma, es la cámara ojo de Vertov, la cámara que adquiere vida como un robot, camina por la ciudad, se esconde bajo las vías para filmar el tren que ruge por encima, surca el aire para filmar el torrente que tiene debajo, se arroja contra el público, filmando al espectador, invirtiendo la mirada, como en *El reportero*, como Vertov había exigido en su idea del *kinok*, la idea utópica de un cine comunal hecho por el público y no por especialistas, todos filmándose entre sí, disolviendo la mirada en la reciprocidad.

La **Z** es el fotograma final en el plano con zoom. La Z corresponde a *Zorn's Lemma*, la obra maestra de Holis Frampton, una película hecha siguiendo un conjunto predeterminado de normas, basada, axiomáticamente, en la importancia del número 24 como, coincidentemente, el número de letras del alfabeto latino y el número de fotogramas proyectados por segundo, utilizando la frecuencia estadística de las palabras inglesas, empezando con cada letra para determinar la estructura subyacente de la película. Un algoritmo cinematográfico, cuyos procedimientos de cálculo garantizaban la solución de un problema fílmico. Y, finalmente, la Z corresponde a *zero*, de *Zero for conduct*, cero visibilidad y del lema de Godard, «de vuelta al cero». Al entrar en la era de los nuevos medios, el cine se está reinventando. Tenemos que contemplar esa reinención en términos radicales y convencionales, intentar volver a imaginar el cine como podría haber sido y como, potencial, todavía podría ser: un arte experimental, en renovación constante, un contracine, un «cine perseguido por la escritura». De vuelta al cero. Vuelta a empezar. La A corresponde *Avant-Garde*.