

Fonts de la joventut. Records d'un futur passat de la ficció televisiva

Fran Benavente i Glòria Salvadó

RESUM

El present article recorre diferents projectes específics elaborats per a la televisió per cineastes treballant a l'òrbita d'alguna de les seves fonts d'origen: teatre en Renoir, novel·la realista en Pialat, televisualitat en Lynch, i oralitat en Welles. Els específics de la durada, la repetició o la serialitat, més altres coordenades afines a la televisió com la simultaneïtat, la intimitat i l'abast popular del medi, han convertit la televisió en un territori d'infinites possibilitats a explorar a partir d'assumir una certa pobresa de la imatge, esbossada ja als treballs televisius d'aquests quatre cineastes.

PARAULES CLAU

Cinema, televisió, teatre, novel·la, ràdio, directe, medis, Renoir, Rossellini, Bergman, Pialat, Lynch, Welles.

ABSTRACT

This article explores different specific projects for television by filmmakers who work in connection with previous founding forms of TV as a hybrid medium: theater in Jean Renoir, realist novel in Maurice Pialat, televisuality in David Lynch, and verbal discourse in Orson Welles. Thus the specificities of duration, repetition and seriality, plus other televisual traits such as simultaneity, intimacy and popular appeal, turn TV into a realm of infinite possibilities based on a certain "poorness" of its images, which can be hinted in the television projects of such filmmakers.

KEYWORDS

Cinema, television, theatre, novel, radio, live, media, Renoir, Rossellini, Bergman, Pialat, Lynch, Welles.

Oblidem amb facilitat que a la televisió, com en altres camps de la cultura, Europa va marcar la pauta de la modernització. Avui, després de celebrar una nova edat d'or de la ficció televisiva (fonamentalment americana), parlar de relats complexos i alçar les nostres copes per celebrar l'assalt al poder de l'"autor" televisiu, podríem preguntar-nos, potser: Què és l'autor en televisió? O, més aviat, qui és l'autor en televisió? Hi ha un moviment que assenyalava un canvi d'armes en la ficció televisiva contemporània des del productor executiu cap a l'escriptor productor o el showrunner. No obstant això aquesta línia s'inscriu en una història institucional, la de la ficció televisiva en el marc de la lògica de l'entreteniment.

Però hi ha una altra història, que va succeir fonamentalment a Europa, amb una altra resposta per a aquesta pregunta. Aquesta història és la de les restes de mons televisius passats, belles utopies sense descendència aparent que van assenyalar un futur possible, i potser millor, per a la televisió. En aquesta història la resposta a la pregunta sobre l'autor és: l'autor televisiu és un cineasta. En aquesta història la ficció televisiva és una invenció del cinema; o, com a mínim, una conseqüència. El cineasta com a autor televisiu veu un espai d'experimentació possible i assaja una manera d'adaptació de la seva escriptura sobre la base de les potències específiques del mitjà però sense renunciar a la substància significativa del seu traç. Albira un projecte sòlid, únic, però problemàtic per al mitjà i no sempre fàcil per als seus espectadors. Per això sol ser utòpic, perquè es frustra o no deixa descendència ni petjada en el seu entorn, per més que les llavors de la seva influència puguin ser perdurables.

Història gairebé sagrada, amb els seus apòstols, conversos i il·luminats, amb els seus moments reveladors. Un d'ells, molt conegut, succeeix l'octubre de 1958, quan la utopia televisiva dels cineastes es fa visible en una publicació -France Observateur- en la qual un grup de periodistes, entre els quals es troba André Bazin, entrevista a Jean Renoir i Roberto Rossellini; un a punt d'embarcar-se en l'aventura televisiva, l'altre ja immers en ella, en el preludi del que anys després serà la seva gran obra per a la televisió (ROSSELLINI i RENOIR, 1958).

Bazin, Renoir, Rossellini el 1958. A ningú se li escapa que aquí es reuneixen els "patrons" de la modernitat cinematogràfica per discutir sobre la televisió, i les seves possibilitats, a la sortida del cinema, i tot això en perfecta sincronia amb el naixement d'aquesta modernitat cinematogràfica que han incubat, precedit. Cinema i televisió, una parella llavors jove que, no obstant això, ja s'assemblava. I no cal oblidar que la revista Cahiers du Cinéma va ser, des dels seus inicis i durant alguns anys, una 'Revue du cinéma et du télécinéma'.

Per Bazin, Renoir i Rossellini aquest "telecine" era la possibilitat d'un nou origen, un recomençar ple de possibilitats amb l'afegit de realitzar el somni del cinema popular, arribar a una audiència massiva.

El vell i el nou. Renoir, la televisió i el teatre

El 1958 Renoir està preparant la seva incursió televisiva al final d'una dècada que havia vist el seu renaixement en les aigües índies de *El Rio* (1951) i que prosseguia en el teatre del món amb un perill de cargolament manierista en, tot i així, belles pel·lícules com *Elena y los hombres* (1956). Davant d'això, la televisió ofería la possibilitat de tornada a la tensió immediata, el tremolor del directe, el tall de l'irrepetible. El que interessa aquí de debò no és tant que Renoir passi a la televisió sinó que ho fa per aixecar un programa fílmic completament construït sobre específics televisius, potències diferencials que assenyalen un tipus de ficció diferent, nova, apassionant.

Alguns d'aquests específics entronquen amb vells somnis de Renoir, com el del treball en continuïtat de l'escena, sense talls que pertorbin el treball de l'actor. Renoir ja havia experimentat abans amb diverses càmeres, però el dispositiu multicàmera del plató televisiu li permet augurar una forma transparent (sense renúncia al muntatge) però neta d'interrupcions. Renoir veu en la televisió una manera de treballar sobre un cinema de l'escena i no del pla.

«Ara vaig a intentar portar més lluny les meves antigues creences i fer que la càmera només tingui un dret: el de registrar únicament el que passa, res més. Per a això, evidentment, fan falta diverses càmeres, perquè la càmera no pot estar pertot arreu. Jo no vull que el moviment dels actors estigui determinat per la càmera. Vull que el moviment de la càmera estigui determinat per l'actor. Així doncs, es tracta de fer de reporter» (RENOIR en ROSSELLINI, 2000: 152).

D'altra banda, Renoir llegeix el principi transcendental de la televisió en la immediatesa del directe; allò que la diferencia del cinema. El 1958 ja existien magnetoscòpis per a l'enregistrament de vídeo però el directe continuava sent la forma dominant, també en la producció de "dramàtics". El directe suposava emissions úniques i, per tant, gests irrepetibles. Sobre aquests principis es construeix el programa estètic de Renoir: directe, continuïtat, escena. La pedra de toc havia de ser *El Testamento del Doctor Cordelier* (*Le Testament du docteur Cordelier*, RTF, 1961), una adaptació francesa de la història del Dr. Jekyll i Mr. Hyde.

«Jo voldria rodar aquesta pel·lícula i la televisió m'aporta alguna cosa apreciable en el sentit de televisió directa. Evidentment, no serà una emissió en directe, ja que estarà preparada sobre film, però m'agradaria rodar-la com si anés una emissió en

directe. M'agradaria filmar només una vegada i que els actors s'imaginin que cada vegada que se'ls filma el públic registra directament els seus diàlegs i els seus gests. Els actors, com els tècnics, sabran que només es roda una vegada i que, surti bé o malament, no tornarem a començar.

A més, només podem rodar una vegada per no despertar l'atenció dels transeünts, que han de seguir sent transeünts. Es tracta de rodar episodis d'aquesta pel·lícula en carrers on la gent no sàpiga que s'està filmant. Per això, si haig de tornar a rodar, ja no val. Així doncs, aquesta necessitat ha de convèncer als actors i als tècnics que cada moviment és definitiu i queda registrat per sempre. M'agradaria trencar amb la producció cinematogràfica i aixecar amb petites pedres un gran mur, amb molta paciència» (RENOIR en ROSSELLINI, 2000: 149-150).

A l'inici del film, en un pròleg d'aspecte "documental", Renoir irromp en els estudis televisius, on és rebut per la muntadora Renée Lichtig. Una presa de possessió dels espais televisius com a espai escènic que evidencia una afirmació del món com a representació per buscar, entre les esquerdes i en la fricció amb el real –els cossos dels actors, l'immediat– instants de debò. Aquí s'aferma Renoir, ja en un doble joc, entre la posició ran d'escenari (decorat televisiu), lloc dels personatges, i mirada superior. Aquest eix de posicions, entre el domini de la posada en escena i la contigüitat del real, serà reprès en la primera aparició d'Opale, quan amenaci a una nena davant els ulls del notari, maître Joly.

De la mateixa manera, en la primera seqüència, la del pròleg, s'introdueix la rellevància de la dialèctica entre interior (del plató) i exterior (exteriors naturals), que reescriu en l'eix centrífug/centrípet el vector vertical / horitzontal. És una qüestió pregnant en el relleu potencial que ofereix la televisió per al cinema en l'època. Marcel L'Herbier, llavors un vell cineasta que havia recalat en els platons de televisió, pensava que la televisió permetia articular una alquímia entre el teatral i el cinematogràfic (L'HERBIER, 1954). El teatral en el sentit de la continuïtat i pes del treball actoral en un espai escènic; i, al seu torn, la prolongació cinematogràfica d'aquest espai escènic en seqüències rodades en exteriors, en 16mm, a diferència dels interiors filmats en multicàmera. Renoir parteix d'aquest principi per enllaçar el pròleg amb l'inici de la història. Des del món de la representació, el decorat, es produeix l'obertura a l'exterior. Aquest tipus de friccions són les que sostenen i enalteixen el projecte d'*El Testamento del Doctor Cordelier* en relació a un programa de ficció possible per a la televisió.

En realitat es tracta de fer xocar l'artificial i el natural per albirar el real. Aquest principi es conjuga també en les escenes exteriors i en relació amb el treball dels actors. L'alquímia entre teatre i cinema operada en la televisió com a espai de trobada, funciona

també entre el domini de composició del personatge per part dels actors –vinguts del teatre, que treballen una gestualitat i una caracterització molt en aquesta línia, des de l'interior cap a fora– i la seva posada en una situació d'immediatesa de registre i, en el cas dels exteriors, de realitat més o menys atzarosa, amb la necessitat d'improvisar en la seva trobada amb el món. Aquestes seqüències havien de rodar-se en una sola presa, portant el teatre al carrer i prenent el món com a escenari i els transeünts com a figurants. Es tracta, de nou, de veure què passa en la fricció entre mecanismes.

Entre la superfície i la profunditat es produeix l'última de les dialèctiques, en aquest cas específica de la història. Si del que es tracta és de veure com una interioritat oculta i reprimida –Opale– trenca el vel d'una superfície –Cordelier–, Renoir treballarà sobre el gest animal, histèric, bruscat (i burlesc) que trastorna la delicada superfície del amanerament burgès. És ampli i variat el registre interpretatiu d'aquesta obra. Aquest treball de superfície i profunditat troba el seu ressò en l'escena de la primera aparició d'Opale, quan és perseguit sobre la superfície del mur, en seqüència rodada en continuïtat, per desaparèixer per la porta de la casa de Cordelier cap a un interior ignot.

El Testamento del Doctor Cordelier és un film més que notable, sincrònic i germà de les preocupacions de la Nouvelle Vague. Com a aventura televisiva, no obstant això, no és més que un èxit relatiu ja que no va poder respondre al "radical" projecte inicial. Àngel Quintana ha explicat els detalls de la història (QUINTANA, 1995): el pla inicial era filmar en vídeo directe, en temps real, una hora i mitja, precedida de tres setmanes d'assaig amb els actors i dos dies en assajos tècnics. Els problemes de maquillatge i el treball en exteriors va fer que la idea s'abandonés per un film preparat sobre pel·lícula, rodat en cinema amb vocació de directe. Els dies d'assaig i de filmació es van multiplicar. La televisió va ser font de finançament i va propiciar un sistema de treball en els assajos que pretenia reconciliar també la lògica teatral i la cinematogràfica, una espècie de creació col·lectiva, i una lògica d'assajos generals telefilmats.

De manera que Renoir, amb un programa extrem per al futur de les seves ficcions com a ficcions televisives, no aconsegueix la realització plena de la utopia però pel camí deixa un bell exemplar de ficció catòdica per a la història. Ara bé, els problemes que emergeixen a Cordelier seran els que explotin en el següent treball de Renoir per a la televisió –*La comida en la hierba* (*Le Déjeuner sur l'Herbe*, 1959)– i que, fet i fet, li faran abandonar la televisió com a utopia, desencantat, només per tornar al final de la seva carrera per pura necessitat de finançament amb *Le Petit Théâtre de Jean Renoir* (*Le Petit Théâtre de Jean Renoir*, RAI-ORTEF, 1969).

Serge Daney va dir que la televisió, des del seu naixement, es va trobar entre dues vocacions simultànies: l'obertura a l'exterior, la finestra al món del directe; i el tancament i separació del món en el plató (SABOURAUD y TOUBIANA, 1988). En la ficció es va imposar el poder centrípet del dramàtic, la seva lògica teatral filmada. En canvi, Renoir va veure clar que la bellesa estava en partit d'aquest artifici per obrir totes les seves bretxes cap a un fora, cap a l'altre, cap a la veritat. I, en aquest tràngol, oferir una imatge del món (a partir de la pregunta per la tècnica i la deshumanització).

Des de Renoir podem declinar aquesta idea del cineasta que fa incursions en la televisió, per voluntat o per necessitat, s'enfronta al mitjà, intenta aprofundir en les seves especificitats, per generar un treball d'adaptació del propi estil que resulta profitós, que assenjala un moment pregnant de la història de la ficció televisiva (amb freqüència poc coneguts). Per exemple, un cineasta com Ingmar Bergman considera la televisió com una prolongació d'un teatre de càmera filmat i allargat durant hores. El seu veritable projecte televisiu consisteix a detectar en la ficció televisiva la possibilitat d'accentuar l'aspecte d'intimitat heretat del teatre i incidir sobre ell en la llarga durada de la història que permet el mitjà, des de la serialització. D'aquesta manera naixerà *Secrets d'un matrimoni* (*Scener ur ett äktenskap*, TV2 Sverige, 1972), estudi sobre la descomposició d'una parella, molt en la línia Bergman, però que aconsegueix cotes d'emoció buidada i de llibertat enlluernadora a partir de les restriccions imposades pel mitjà i el subratllat de la idea de teatralització: llargs blocs escènics en interiors, cos i rostre dels actors com a centre del relat, primacia de la paraula, concentració dramàtica i grans el·lipsis, etc.. Amb aquests vímets, Bergman aconseguirà una de les obres majors de la seva filmografia i un gran èxit de públic a Suècia, amb intervenció directa en temes socials tractats com l'avortament, l'adulteri, etc.

El llenguatge de l'experiència: Pialat, el fulletó i la novel·la realista.

Troblem un altre punt brillant de la història de la ficció televisiva francesa cap al 1970, poc després del 68 i en ple apogeu d'un altre moviment cinematogràfic, la denominada post-nouvelle vague que correrà en paral·lel i en estreta relació amb les coses que succeeixen en la televisió. Ens ocupem ara del pas fulgurant de Maurice Pialat per la televisió. Si Bergman havia treballat a partir d'extremar l'accent teatral de la ficció televisiva, Pialat optarà per explorar els paral·lels de la ficció televisiva i certa tradició de la novel·la realista.

Yves Laumet, que en aquella època exercia de conseller artístic per a coproduccions a Antenne 2, el segon canal de la televisió pública francesa, havia vist *L'Enfance Nue* (1969), el debut de Maurice Pialat, severa i afilada reflexió sobre una infància

no reconciliada i la necessitat d'amor, que havia suposat el debut d'un cineasta singular, no adscribible a cap escola en particular. Pialat tenia altres projectes però Laumet pensa que és la persona indicada per plasmar el guió per a un "fulletó" escrit per Renée Wheeler i que gira entorn a la vida de la família d'un guardabosc francès que acull, durant la primera guerra mundial, a nens els pares dels quals han anat a lluitar al capdavant.

Laumet presenta el projecte de *Le Maison des bois* (ORTF, 1971) a Pialat i aquest ho accepta. Pascal Merigeau ha abundat en les seves raons (MÉRIGEAU, 2003). L'econòmica no és la més important sinó, més aviat, una doble possibilitat que el format televisiu ofereix: la llarga durada i, de nou, la possibilitat d'arribar a un públic ampli. Cal recordar que Pialat sempre va aspirar a ser un cineasta popular –no un director per iniciats– i aquesta era l'oportunitat d'assegurar una obra en aquest sentit.

Tenim aquí una utopia una mica particular ja que més aviat ens trobem davant d'un pas puntual. Pialat mai tornarà a treballar en televisió però, no obstant això, la seva incursió quedarà com a una obra mestra desconeguda (fins fa relativament poc) i com a un dels treballs preferits pel cineasta. Un cas rellevant, i decididament transcendent, en la història de la televisió feta pels cineastes.

Com s'ha dit, per Pialat es tracta d'aprofitar els avantatges que ofereix el mitjà –específicament l'extensió– per treballar sobre una forma flaubertiana de realisme, dissolent la història en l'aire de la quotidianitat, apropant el ritme dels esdeveniments en discórrer de la vida i treballant la difusió en un ambient aparentment tranquil dels ressons i les petjades d'una tragèdia succeïnt en el fons, la Història, els fets de la Primera Guerra Mundial. Es tracta de veure les vides i els detalls dibuixats sobre aquest conflicte, i veure també els costums i la vida en el camp, la imatge d'una França que es transforma lentament i es perd. La història d'una maduració, d'una mort i d'un canvi.

Pialat reescriu per complet el guió amb l'ajuda d'Arlette Langman, i veu en la història d'aquests nens acollits durant la Primera Guerra Mundial, una projecció de la seva experiència durant la Segona Guerra Mundial. Dels sis capítols inicialment previstos, la sèrie passarà a set, cosa que denota la importància del temps i la respiració que permet. Sumat a la panòpia coral de personatges característica del fulletó, Pialat pot compondre un retrat comunitari prenent-se temps per detenir-se en gestos, accions i rostres quotidians; per abandonar la línia central i perdre's en les tortuositats de la història; per seguir el pols calmat de la vida travessada, de sobte, pels dards del melodrama. Aquest és el sistema Pialat en *La Maison des Bois*, demorar-se en el discórrer i la vida quotidiana per millor trencar-la

en accessos puntuals, i terribles, de drama. Aquesta forma d'observació d'una vida lleugera sobre fons dramàtic pren la seva forma en un cinema lleuger, en el qual la matèria filmada passa per davant de qualsevol lògica formal. Pialat disposa plans llargs, indistintament fixos o en moviment, travessats per correccions i que permeten, fins i tot, l'ús del zoom. Tot molt lluny de la gravetat de *L'Enfance Nue*.

El primer fet carregat dramàticament de la sèrie, la mort de la marquesa (la dona del terrinent del lloc), irromp en boca d'un missatger que ve a portar la notícia al professor de l'escola (el mateix Pialat). La notícia apareix després d'una llarga seqüència de classe en què el mestre Pialat fa recitar als nens mentre aquests viuen la tensió i el nerviosisme combinat de la pregunta en classe i de l'escena filmada. Pialat, com és habitual, busca la sorpresa, el detall natural inesperat i, per a això, dirigeix l'escena des de dins. Poc després, al funeral de la marquesa a l'església, Pialat escull privilegiar l'anècdota dels nens, que exerceixen d'escolanet, en la seva relació amb el vell sagristà i com tots ells beuen d'amagatotis el vi de la cerimònia. És una escena joiosa, que assenta una experiència d'infància, provincial, sense importància per a la història però decisiva per a la memòria de les vides. És una escena filmada en llargs plans descurats, atent als rostres lluminosos i als gestos temptatius. En un moment, el sagristà perd el seu barret i cau sobre el vi, que es vessa. Sembla un dels accidents que Pialat incorpora a les seves ficcions. En tot cas, aquesta escena intranscendent de llarga durada, filmada de forma inadvertida i gairebé descurada en la seva naturalitat, contrasta amb la rigidesa del travelling que entra per tall i que camina, enmig del passadís de la nau de l'església i de la simetria del quadre, a la trobada del fèretre de la marquesa.

Pialat treballa el realisme flaubertià (encara que prefereixi a Dickens, de qui hi ha alguna cosa en la pintura d'aquests nens que viuen les seves petites felicitats enmig d'una vida de desgràcies) en el sentit d'una composició de realitat quotidiana vista de forma prismàtica, com a conglomerat de fragments dispersos, i fixats de forma gairebé fotogràfica, enllaçant detalls per dibuixar una aproximació al plànol general de la Història i de la vida. No importa el dibuix psicològic com el traçat de les sensacions i les experiències, els seus enllaços. Aquest realisme flaubertià té la seva correspondència en alguna cosa així com l'evolució del realisme pictòric d'un Courbet al traç impressionista, moment pictòric del que, com sabem, és sincrònica la narrativa de l'escriptor.

L'escena que podria resumir finalment tot això seria el llarguíssim fragment del tercer capítol que correspon a una fugida del relat i a una fugida dels personatges per assajar aquest motiu tan clarament identificable d'"El menjar sobre l'herba".

Efectivament, la família del guardabosc dedica el diumenge a un pícnic al costat del llac, un instant de felicitat a punt d'esvair-se. Allí mengen, descansen, parlen de banalitats, els nois juguen, van amb barca, la filla del guardabosc parla d'amor i Albert, el fill natural, anuncia que s'allista a l'exèrcit. El tram del capítol invoca, com tota la sèrie, l'esperit de Renoir, degusta la forma i el sabor d'un univers a punt de trencar-se, fixa les vivències banals, els moments en suspens, que quedaran adherits a la pell de la memòria de les persones qualsevol d'una França que mai més tornarà a veure's d'aquesta manera. El gaudi del quotidià i la connexió sensible amb el món. La fascinació pel discórrer ordinari, i els seus plaers, vists com a illot de felicitat.

El descobriment de la mort i del desencantament serà el moviment resultat de la dissolució d'aquest paradís a punt de convertir-se en perdut. La cadena es llegirà com la mort d'Albert, el fill, la tornada a París d'Hervé, el nen protagonista, per retrobar al pare i a una "nova" mare i, finalment, la mort de Mamen Jeanne, la dona del guardabosc, la "gran mare" del bosc i dels nens. Aquest és l'aprenentatge i el clímax del drama que Pialat presenta com a final de tot allò llargament viscut en els capítols anteriors.

Maurice Pialat ha trobat una forma televisiva per al fulletó que el realça i l'espren en la seva possible obertura al món i els seus ritmes secrets, en l'exploració de rostres i petites accions i formes. Una forma de reconnectar la televisió popular amb una fórmula novel·lesca, però no inclinada a les peripècies inversemblants i llibresques, sinó a la pluralitat descriptiva de detalls de la vida quotidiana. Res té a veure això amb el marginal o l'experimental. Pialat treballa amb actors populars, en una època, un context i un paisatge recognoscible per als francesos. Connecta, fins i tot, amb l'escola de Buttes Chaumont (l'escola tradicional de dramàtics de la televisió francesa) i amb la tradició literària del cinema francès anterior a la Nouvelle Vague. És exigent, això sí, i respecta el mitjà i als seus espectadors. Per això la seva "sèrie" té la bellesa, l'amplitud i l'aspecte de les grans obres.

Televisió a l'aire: David Lynch i el directe

Del costat americà, també trobem exemples. David Lynch és el paradigma més conegut del que pot fer un cineasta en la ficció televisiva quan es fa una bona lectura de les seves limitacions en relació al cinema («al cinema es pot interpretar una simfonia però en la televisió s'està limitat a un grinyol», dirà) i, en canvi, es treballa sobre els seus avantatges específics («únic avantatge, el grinyol pot ser continu» LYNCH en RODLEY, 2005).

Més enllà de *Twin Peaks* (David Lynch y Mark Frost, ABC, 1990-1991), Lynch encara va voler seguir explorant el mitjà a la recerca de nous reptes i fronteres. Des de l'associació amb Mark Frost, va encarar l'encàrrec de l'ABC per concebre una

nova sèrie. El gest fort consisteix aquí a tractar d'abundar en un altre específic televisiu i, de forma més concreta, a prendre la televisió i el televisiu com a objecte d'experimentació còmica. El resultat és una comèdia de situació estranya, impossible i llargament avançada al seu temps. D'*On the air* (David Lynch y Mark Frost, ABC, 1992) amb prou feines es van arribar a emetre tres capítols i solament es van gravar quatre més. El seu capítol pilot mereix figurar entre les més ressenyables reinencions del burlesc en la història recent.

De manera que David Lynch opera en aquest cas la ficció televisiva des de la pròpia referència televisiva i els paradigmes identificats, des dels seus orígens, amb la "televisualitat". Des del mateix títol, el projecte situa el focus sobre la idea de directe ("On the air") que va ser la idea catalitzadora de l'específic televisiu en els primers temps. Hi ha aquí un joc complex de referències i de tornades als orígens. La sèrie pren com a escenari una emissora televisiva en els anys cinquanta. La ZBC (Zoblotnick Broadcast Company) engega una emissió de varietats en directe amb la qual Lester Guy, una estrella de cinema vinguda a menys, pretén revitalitzar la seva carrera. Es tracta llavors de tornar a la dècada preferida per Lynch i prosseguir amb el seu treball d'aprofundiment i esquerdamment del teixit imaginari elaborat en aquests anys d'innocència i superficialitat. El projecte es resumeix en el genèric inicial. La intenció de Lynch és clara, fer explotar, des dels seus orígens, el flux naturalitzat de l'emissió televisiva, trencar la seva continuïtat, mostrar els forats que assenyalen la inconsistència d'aquesta superfície imaginària i imaginada, indagar com aquesta pantalla de felicitat deixa veure, entre les seves esquerdes, l'emergència de l'absurd que la constitueix. Es tracta d'una operació de crítica satírica que es dota de les eines de la comèdia burlesca, amb tot el seu desplegament d'histerismes gestuals, violències corporals i el seu treball de reducció improductiva i anàrquica del llenguatge. Això significa no només prendre a contrapèl el dispositiu televisiu, sinó trencar totes les regles de la comèdia de situació construïda sobre l'intercanvi encadenat de diàlegs enginyosos. Es veu de quina manera el cinema, el cineasta, revoluciona una forma tradicional de la ficció televisiva a força de sacsejar els principis de la pròpia televisió (presos al moment del seu gènesi) i fer-los entrar en un circuit complex amb el cinema.

On the Air pot entendre's com una imatge de la realitat (una imatge de la societat americana) minada a partir de la fallida dels seus fonaments: continuïtat, senzillesa, innocència. És la televisió i els seus significants, la qual cosa constitueix el seu espai, la qual cosa va a ser desarticulat, saturat, destruït.

A aquesta desarticulació de l'espai (o de la imatge de l'espai), d'arrel clarament burlesca, li correspon l'ús de llenguatge. Com s'ha dit, la sèrie es basa la seva idea del diàleg en l'equívoc, la

dificultat de comunicació i l'absència de fluïdesa. La clau la posseeix el personatge de Gotchck, el nebot centreeuropeu de Zoblotnick que es troba al càrrec del programa. Les dificultats amb l'anglès del personatge, un pobre diable "enxufat", generen un curtcircuit irresoluble i còmic en la cadena de transmissió de les rèpliques. L'exemple de ruptura de l'encadenament de diàlegs i la seva reducció a l'absurd apareix clarament quan Gotchck i Ruth, l'ajudant de producció, troben al productor del programa i a Betty, l'estel femení que acompanyarà a Lester Guy en el nou *The Lester Guy Show*. El diàleg es fa impossible i absurd, com un joc defectuós del telèfon en el qual sempre es tradueix malament. D'altra banda l'anglès de Gotchck frega en la seva incomprendible guturalitat, la pura interjecció. Lynch a més assaja un tempo d'intercanvi de rèpliques abrupte, gens fluït, com si a cadascuna hi hagués un salt o interrupció. Aquesta idea de bretxa i ruptura del flux naturalitzat de l'emissió es propaga pertot arreu i no resulta gens senzilla de digerir per a l'espectador comú.

Lester Guy, actor decadent, es comporta com un estel en el nou marc de la televisió i considera imbècils a tots aquells que l'envolten. En la lògica d'inversió característica del burlesc, qui es revelarà com a imbècil i ridícul serà, sobretot, el propi Lester Guy. En certa manera, és una versió trasplantada del personatge que el mateix actor, Ian Buchanan, interpretava a *Twin Peaks*. També ho és el personatge que intepreta Miguel Ferrer, l'executiu Bud Budwaller. En la irrupció de Budwaller i en la seva arenga als empleats es reproduïx el curtcircuit de la paraula, constantment interrompuda pels inadvertits efectes de so activats per error per Blinky, el tècnic de so cec. Aquesta cadena d'interrupcions còmiques i de sobresalts sonors, que trenquen el discurs, anticipa el paper rellevant que l'asincronia sonora (i per tant el treball sobre el so) va a jugar en la descomposició del món televisiu.

Així plantejades les coses el capítol pilot troba la seva estructura natural en la dicotomia assaig / directe, escenificació i retransmissió. Veïem l'assaig del programa inicial de *The Lester Guy Show* des de la distància escenificada, des de la pantalla o el pla frontal més o menys allunyat, i tot flueix amb naturalitat en la seva innocència original. Una ficció romàntica tòpica patrocinada per un aliment per a gossos, sostinguda pel teixit de músiques i efectes sonors. Davant d'aquesta escenificació de la imatge televisiva en la seva construcció original s'imposarà una retransmissió accidentada, sabotejada fins a l'absurd, el no-res i el buit.

Al principi ve la rebel·lió de l'espai, en la millor tradició còmica. Aquest serà un dels principis aplicats per Lynch, la progressiva discordança del decorat i els cossos que l'habiten s'estendrà a una asincronia i una diferència generalitzades, que trobarà

el seu detonant principal en la falta de coherència entre so i imatge. Així va la cosa, davant el desastre inicial, Gotchck perd el control i es generen els nervis. El gag del telèfon vermell, amb Zoblotnick, a l'altre costat de l'aparell, simbolitzat per una llengua de foc fulgurant, apunta a l'exageració del cartoon destructiu, tradició a la qual Lynch apel·la amb gust.

En la confusió del moment, Budwaller acciona un botó vermell d'alerta. Aquest botó provocarà un moviment de la consola defectes sonors que Blinky no pot advertir. El lleuger moviment de la consola serà suficient per desplaçar qualsevol efecte i, per tant, per trencar amb la sincronia del món de les imatges i la banda sonora que ho sosté. A partir d'aquí el principi rector serà el de l'excés i la saturació. On en l'assaig només hi havia superfície observada des de la distància, en el directe el pas a l'interior de l'escena revela totes les seves inconnexions i desconexions, desencaixos còmics indescriptibles que destrueixen qualsevol sentit i la llancen, en una cadena d'accidents, cops i caigudes -sempre conduïts per efectes sonors absurds- que mostren la inconsistència d'un món esquerdat i totalment invertit.

Finalment, l'escena, embogida, se satura de tots els elements visuals i, sobretot, de tots els efectes superposats i activats en plena desesperació per Blinky. És la regla de l'anarquisme marxista (dels germans) reinterpretada per Lynch des del so. Esgotar l'escena per excés, inquietar-la, deixar que el soroll es mostri com a textura insuportable de la imatge.

Aquest rigorós treball burlesc sobre la desconexió de fons i figura, superfície i profunditat, imatge i so, acabarà convertint un programa de varietats qualsevol en un èxit singular. Aquesta serà la premissa de la sèrie que s'anirà desenvolupant en altres capítols. De totes maneres, era previsible que aquesta visió absurda dels fonaments de la televisió no anava a trobar un públic. Diguem que no podia trobar-lo encara en una dècada en la qual amb prou feines *Seinfeld* s'obria camí.

Les conseqüències del treball de Lynch en la conjugació del temps i el muntatge per construir un humor basat en l'absurd, la incomoditat i la falta d'encadenament o d'enteniment entre els personatges i les imatges, el cos i la situació televisiva, se salden molt després. La sèrie còmica més avançada de la contemporaneïtat, *Louie*, articula en una tríada de capítols de la tercera temporada la ressurgència d'aquesta supervivència, agita l'herència postergada portant a col·lació, com no podia ser d'una altra manera, el cos creador de David Lynch.

En un arc temàtic que va del capítol 10 al 12 de la sèrie, *Louie* entra a la carrera per substituir a David Letterman al capdavant del Late Show de la NBC. El seu contrincant serà ni més ni menys que Jerry Seinfeld (recordem, l'artífex de la sitcom

revolucionària, que va triomfar de forma sincrònica al fracàs d'*On the air*). Louie enfronta amb disgust i falta de sintonia la seva entrada al món del gran negoci televisiu. Desacostumat, serà enviat per la cadena a realitzar un entrenament amb un coach particular, Jack Dull, interpretat per Lynch. Aquest apareix en dues escenes del capítol 11, ambdues moments estel·lars de la televisió contemporània.

En la primera *Louie* arriba al despatx de Dull, que és sord com el personatge que interpreta Lynch a *Twin Peaks* (i guarda una pistola al calaix). El quid de la primera trobada és, no obstant això, la qüestió del temps. Lynch fa llegir a Louie un acudit anacrònic sobre Nixon mentre ho cronometra. El desplaçament de la broma, l'acudit sense gràcia, la demora en el temps, la falta de fluïdesa i rapidesa, la insinuació del buit com a centre, assenyalen els nous punts d'interès de l'escena còmica vists des de la transmissió del mestre al deixeble. Aquest coaching no ve de *Twin Peaks*, sinó d'*On the Air*. La dada es confirma en la segona escena en què es troben Dull i Louie. Es tracta d'una prova de càmera en la qual Louie ha d'interpretar la benvinguda del Late Night en un plató buit, i dir un acudit, també anacrònic, dirigint-se a un públic inexistent. Louie, incòmode per l'absurd de la situació i la falta d'adequació a l'espai, és víctima de la interrupció i la falta de fluïdesa. Dull-Lynch irromp en el plató i interpreta l'escena mentre Louie ho mira des de la càmera. El que succeeix és un efecte còmic derivat de l'absurd de l'escena vista des de dins, amb Dull saludant sobre el buit, i el que Louie veu (i sent, com l'espectador), al·lucinat, a través de càmera: la mateixa escena però barrejada amb música i aplaudiments d'uns espectadors "impossibles". És la dialèctica entre el buit essencial del mitjà i l'entreteniment fluid que emergeix en la pantalla. En aquesta bretxa, que *On the Air* furgava a fons, viu Louie en la seva aventura com a possible substitut de Letterman. Per recordar-nos la naturalesa d'aquest terreny obert en la sitcom apareix el cos del cineasta que va començar a plantejar-ho molts anys abans, el del mentor-mestre David Lynch.

Esbossos per a l'òida. Orson Welles, de la ràdio a la televisió.

Hem vist diferents projectes específics elaborats per a la televisió per cineastes treballant en l'òrbita d'alguna de les seves fonts d'origen: teatre en Renoir o Bergman, novel·la realista en Pialat, televisualitat en Lynch. Podem completar aquesta aproximació amb un altre cineasta que es va apropar a la televisió amb una idea clara de com explorar-la de manera específica també des d'una de les seves fonts d'origen.

Orson Welles es va interessar per ella com a prolongació i amplificador del poder de la ràdio, un altre dels mitjans de masses en els quals ja havia triomfat. Amb aquesta premissa, Welles va irrompre en la televisió de forma revolucionària. La seva revolució prendria cos, sobretot, en el desenvolupament

d'una forma d'assaig audiovisual, com a peça de reflexió i pensament fundada en el muntatge, la mescla de ficció i documental i la inscripció de la veu reflexiva en el teixit de la peça. Treballant des del retrat (*Portrait of Gina* [ABC, 1958]) o el quadern de viatge (*Around the world with Orson Welles* [ITV, 1955], *Orson's Bags* [CBS, 1968]), es tractava de mostrar el pensament de Welles en moviment, fent-se, sobre un determinat tema o lloc (per frívol que fos), elaborant un relat a partir de construir la veritat des del poder de la falsedat. Tot aquest laboratori televisiu conduirà a aquest film far de la modernitat que és *F for Fake* (1973), veritablement influenciat pel treball de Welles per a la televisió.

La relació de Welles amb la televisió s'inicia en la seva etapa europea, després del fracàs de *Macbeth* (1948) i abans de la seva tornada a EUA, en 1956. Serà a Londres on, afavorit per la BBC, Welles trobarà els primers espais per investigar en la seva idea de televisió. El resultat seran sis emissions titulades *Orson Welles Sketchbook* (BBC, 1955), d'amb prou feines quinze minuts cadascuna. És un dispositiu simple, Orson Welles, assegut en una cadira, va esbossant dibuixos en un quadern mentre explica històries de diversa índole a l'espectador. Es tracta de concebre la televisió com un dispositiu conversacional semblat a la ràdio, en el qual el narrador aprofita la intimitat del mitjà per parlar a cau d'orella, en tota confiança, als seus interlocutors, i esbossar imatges vagues (conscients de la pobresa visual del mitjà enfront del cinema) per elaborar un relat d'experiències que remitent a la figura del narrador ancestral, del bruixot, del mag. L'objectiu és densificar l'encantament de la ficció a partir dels poders de la veu i de la paraula, i fer-ho (aquesta és la gran llavor que planta Welles) des de la forma esbossada, interrompuda. Significativament, la primera història que explica Welles gira entorn d'una experiència pròpia (Welles sempre parla de si mateix) en la qual està explicant una història a un grup d'amics en un restaurant de Los Angeles. La història és interessant però Welles no recorda el final o no sap com acabar-la. En les portes del desastre del relat un terratrèmol apareix com *Deus ex-machina* i salva al narrador. Les idees del relat fascinant però inconclús, el relat que es val per si mateix, i que gira sobre la pròpia idea de relatar, assenyalen el mascaró d'entrada de Welles en la televisió.

No estranya que ell sigui el narrador i que la seva figura omnímoda exerceixi d'intermediari perfecte, veu absoluta, entre espectador i experiència narrada. Welles es dirigeix a la càmera, mira als ulls de l'espectador, ho interpel·la. Aquesta forma dialogada (o monologada, poc importa) de la televisió reverteix en formes del que de vegades es denomina "paleotelevisió" (de la mateixa manera que es parla de cinema primitiu) que fet i fet funden projectes estrictament revolucionaris que obren noves

vies, per exemple, per al cinema. Aquí el projecte d'Alexander Kluge, basat en la conversa i el muntatge amb esbossos i fragments d'imatges no està, en realitat, tan lluny.

La petita forma fragmentària, quadern de notes, esbós assagístic, s'anirà perfilant a *Around the World with Orson Welles*, la sèrie de viatges que va iniciar immediatament després per a la ITV. Però ens interessa detenir-nos, per acabar, en la manera en què Welles concep la seva única peça estrictament de ficció per a la televisió: *The Fountain of Youth* (NBC, 1958)¹. La peça és un dramàtic de mitja hora d'emissió encarregat per la productora Desilu com a pilot per a un possible programa antològic fet d'adaptacions de relats breus. No obstant això, la formalització singular d'aquesta peça va fer que la sèrie mai s'arribés produir i que el pilot fos emès, anys després, en el marc del Palmolive Colgate Theatre, un dels molts espais antològics d'adaptació televisiva de drames teatrals o d'obres literàries del moment.

El que planteja Welles a *The Fountain of Youth* és una destil·lació en el terreny de ficció de les seves idees sobre la televisió. Pren el control i el centre del relat, desplega escenaris despullats, retroprojeccions i barreja els diàlegs amb fotografies narrades i il·lustracions. Assaja canvis de set en càmera i investiga sobre la forma sonora i les veus del relat per construir una reflexió sobre la vanitat de les aparences, la por a l'envelliment i el pas del temps.

L'emissió narra la història d'un científic que s'enamora i pretén desposar a Caroline Coates, una jove actriu sense talent, vanitosa i banal, però de gran bellesa física i bastant més jove que ell. El científic, Humphrey Baxter, ha de marxar a Europa durant alguns anys per investigar. A la volta, s'assabenta que la jove actriu és a punt de casar-se amb una estrella del tennis. Baxter fa difondre, llavors, que ha sintetitzat un sèrum de l'eterna joventut. El científic ofereix el sèrum a la parella com a regal de noces però només hi ha una dosi, que no poden compartir. El sèrum, que és fals, actuarà com a revelador de la vanitat dels presumptes enamorats.

Entre les coses que convé destacar en el "programa" de ficció televisiva de Welles figura la omnipresència de l'autor. Com feia en les seves ficcions radiofòniques, Welles parla en primera persona del singular, narra, irromp en el relat i, fins i tot, diu els diàlegs dels personatges. És el gran imaginador i, en realitat, el personatge principal, d'aquesta cadena de vanitats i falsedats. Però l'afirmació de la veu i la presència reincidenten en recursos ja explorats en la ràdio i que reapareixeran en els seus assajos cinematogràfics.

Welles maneja els personatges al seu gust i troba la seva primera figura delegada en Baxter, el científic que també munta una trama per manipular als personatges al seu antull. Welles assenjala, interpreta, marca transicions i, per descomptat, es dirigeix directament a l'espectador. El relat i les seves maneres de construcció són una altra vegada el centre del relat (valgui la redundància) i la televisió, com a ràdio amb imatges, reforça la funció d'encantament del narrat, relat per a l'oïda. En aquest sentit Welles assumeix la pobresa de la imatge, construïda des de l'anotació o l'evocació (recordem el concepte de "esbós"): transparències, decorats simples, pocs objectes significatius, centralitat de la paraula i densitat de determinats sons. En aquest sentit la presència de micròfons o l'enorme fonògraf del laboratori de Baxter confirmen que la imatge s'ofereix a cau d'orella, o que parla per a l'ull. Igualment, el so del tic-tac d'un rellotge durant l'escena de la trobada dels tres protagonistes defineix la textura temporal que constitueix el fons del relat. El programa estètic de Welles passa per reforçar l'aspecte oral i incidir en la textura sonora.

En el nivell de la imatge, a la fascinació del narrador i el narrat com a trama de vels per encobrir l'angoixa temporal, li correspon l'àmbit del mag i la màgia, la il·lusió de la vida eterna i la imatge en el mirall. Així, el reflex, l'especular, però també el transparent, l'evanescent, el dissolt, el canviant, són les formes d'imatge fràgil que corresponen a aquest teixit sonor poderós.

Welles potencia, aquí del costat de la ficció, com potenciarà en els seus assajos televisius o cinematogràfics, una altra figura important de la televisió: l'home parlant que interpel·la a l'espectador de forma frontal i directa. Aquesta figura, naturalitzada per la televisió, serà important també al cinema modern. Per a Welles, com s'ha vist, funda la possibilitat de qualsevol treball per a televisió: la confrontació directa amb l'audiència.

Futur passat

Hem recorregut algunes experiències que reforcen la idea d'una ficció televisiva, d'una televisió, impulsada pels cineastes. Ha estat així al llarg de la història. Els específics de la duració, la repetició, la serialitat; més altres coordenades afins a la televisió com la simultaneïtat, la intimitat o l'abast popular del mitjà, han convertit la televisió en un territori d'infinites possibilitats a explorar a partir d'assumir una certa pobresa de la imatge.

Avui, quan la televisió, en bona part, ha optat per enriquir la seva imatge per a vèncer el cinema amb les seves pròpies armes, convé recordar que el futur televisiu va passar alguna vegada per obres singulars i extraordinàries que van elaborar un programa estètic per a la ficció televisiva com a lloc de prolongació o de renovació de les possibilitats del cinema des de les fonts que van alimentar el mitjà, buscant una especificitat, una articulació diferent, un mode d'escriure el món que utilitzés altres eines i transportés les experiències d'una altra manera. El futur no es va escriure d'aquesta manera, però les obres que van quedar van ser camins possibles els senders dels quals segueixen inesgotats. •

1. Som conscients de la imprecisió d'aquesta afirmació posat que els fragments de treball de ficció per a la televisió es poden prendre per moltes parts. D'altra banda, una pel·lícula com *Una historia inmortal* (*Une histoire immortelle*, Orson Welles, ORTE, 1968) es pot considerar un treball de ficció televisiva. No

obstant això, en el seu pla i metodologia, al marge de la font de finançament, no s'aprecia diferència entre una concepció per al cinema (on habitualment s'ha vist la pel·lícula) i la televisió.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

L'HERBIER, Marcel (1954). «Télé-Shaw» en Cahiers du Cinéma n° 31.

QUINTANA, Àngel (1995). «La televisión como instrumento para un cine de la escena» en Nosferatu n° 17-18.

MÉRIGEAU, Pascal (2003). *Maurice Pialat, l'imprécauteur*. Paris. Grasset.

RENOIR, Jean y ROSSELLINI, Roberto (1958). «Cinéma et télévision» en France Observateur, n° 442.

RODLEY, Chris (2005). *Lynch on Lynch*. Londres. Faber & Faber.

ROSSELLINI, Roberto (2000). *El cine revelado*. Barcelona. Paidós.

SABOURAUD, Frédéric y TOUBIANA, Serge (1988). «Zappeur et cinéfile. Entretien avec Serge Daney» en Cahiers du Cinéma n° 406.

FRAN BENAVENTE

Professor agregat i director dels estudis de Comunicació Audiovisual a la Universitat Pompeu Fabra, Fran Benavente imparteix assignatures sobre història dels gèneres cinematogràfics i anàlisi de la ficció televisiva. Crític cinematogràfic i de televisió, és membre del consell de redacció

de la revista *Caimán / Cuadernos de Cine* i col·laborador del *Cultura/s de La Vanguardia*. Ha escrit nombrosos articles acadèmics i divulgatius, i ha col·laborat a una notable quantitat de llibres sobre cinema i ficció serial.

GLÒRIA SALVADÓ

Glòria Salvadó és professora agregada dels estudis de Comunicació Audiovisual a la Universitat Pompeu Fabra, on imparteix docència en narrativa audiovisual, cinema i televisió. Així mateix, és docent de la Universitat Oberta de Catalunya. Crítica cinematogràfica i televisiva, col·labora al suplement

Cultura/s de La Vanguardia i a la revista *Caimán / Cuadernos de cine*. Ha escrit nombrosos articles acadèmics i divulgatius, i ha publicat en una notable quantitat de llibres sobre cinema i ficció serial.