

El documental en construcción y la cámara urbana

Francisco Javier Gómez Tarín
Universitat Jaume I. Castellón

Lo que inscribe en el conjunto (imagen + sonido) es siempre otra cosa (*más o menos*) que "lo visible", es entre otros, la conexión de lo visible y de lo invisible que pasa, es claro, por la articulación-oposición del *in* y del *off*, pero que no se limita a ella. En el *in* también hay invisible; en el *off*, visible. Es eso lo que el cine "ve". Una mezcla de presencia y ausencia, de abierto y cerrado, de aparente y de escondido. Encajes, doble fondos, estratificaciones-ficciones. Toda esta ambigüedad está en el corazón de la ciudad, es lo que le da forma¹

I. A vueltas con los términos.

He de confesar que no soy amigo de la sempiterna distinción entre documental y ficción, cuyos límites se difuminan hasta la más absoluta imprecisión. En el cine, todo es ficción, pero es cierto que los múltiples sistemas de producción pueden tener serias diferencias entre ellos. Ahora bien, todo depende del lugar en que coloquemos el énfasis a la hora de formular nuestras reflexiones.

En otro artículo² me he inclinado por una clasificación de los materiales fílmicos que deje de lado la habitual dicotomía entre ficción y documental, y así, partiendo de un texto de Jacques Goimard³, que aplica al hecho fílmico los planteamientos de Mijail Bajtin sobre la dialogía y los cruza con los conceptos de denotación y connotación, se puede deducir el siguiente esquema:

FILMS	Dialógicos	Monológicos
Denotativos	<i>Informativos</i>	<i>Performativos</i>
Connotativos	<i>Narrativos</i>	<i>Poéticos</i>

¹ COMOLLI, JEAN-LOUIS, *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Buenos Aires, Ediciones Simurg / Cátedra la Ferla (UBA), 2002. Pág. 291.

² GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad", en *El Documental, Carcoma de la Ficción Volumen 1. Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Córdoba, Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía, 2004. Págs. 63-70.

³ GOIMARD, JACQUES, "Splendeurs et misères des classifications au cinéma" en AUMONT, JACQUES Y LEUTRAT, JEAN-LOUIS, COMPS., *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980. Págs. 117-118.

Según este criterio, el elemento enunciativo es clave para la identificación que se opera, de tal forma que la concreción de lo que se entiende por films narrativos deja de lado el término “documental”, claramente tendencioso, y separa todo un grupo de películas de carácter experimental, científico y/o propagandístico, llegando a desvelar el carácter unidireccional de cierto cine de voluntad social. El término “ficción” queda fuera de este desglose, toda vez que, por sus especiales características, abarca un segmento mucho más amplio que el estrictamente narrativo.

Claramente se ve, pues, que el énfasis lo estamos colocando sobre el texto, sobre el discurso, sobre el film en sí mismo, en tanto que objeto final construido. Pero habría una fórmula que nos permitiría acordar –creo que unánimemente– el uso de la palabra “documental” para designar determinado tipo de productos filmicos. Me refiero a aquellos films que son resultado de la aplicación de un *método de trabajo documental*, según propuesta –con la que coincidimos “casi” plenamente– de Guy Gauthier, quien mantiene que “la distinción entre documental y ficción, frecuentemente usada, no tendría sentido más que si el documental garantizase una adecuación absoluta con la realidad, lo que sería únicamente una modalidad del conocimiento científico. Al margen del sistema de producción y de distribución, no es más que un instrumento de oscurantismo crítico, ya que la ficción funciona como una legitimación de la que el documental no tiene necesidad alguna, pues ya es ficción”⁴.

Tal método se caracteriza por tres cuestiones fundamentales: el *rodaje en directo*, la elaboración como consecuencia de las circunstancias (la *investigación* es la que conduce el film) y el posicionamiento del equipo de rodaje en ese mismo *espacio*, de tal forma que el *ente enunciador* se asigna a sí mismo un lugar y lo conserva⁵. Es decir, que podríamos denominar documentales –por extensión, el término que ahora usamos remite directamente al método de trabajo y no a una clasificación de tipos de films– a películas que han sido realizadas: 1) a partir de un profilmico atendido como tal por el equipo de rodaje, con el menor grado de manipulación posible; 2) con personal y recursos técnicos limitados y actuando *in situ*; 3) haciendo efectiva la acción de informar (documentar) sobre un hecho o acontecimiento real sobre el que se lleva a cabo un proceso de investigación sistemático; 4) adoptando una posición (punto de vista) discursiva manifiesta, de tal forma que se efectúe una determinación previa de las prioridades sobre el espacio, el tiempo y la perspectiva (en términos de Gauthier, las

⁴ GAUTHIER, GUY, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995. Pág. 244.

⁵ Ibid. Pág. 244.

dicotomías rodaje vs montaje, presente vs pasado y mirada implicada vs mirada distante⁶).

Habría entonces dos posibles acercamientos a lo que entendemos generalmente por realidad, dentro de un eje gradual de prioridades en cuyos extremos estarían la vocación del discurso por ser “reflejo” de la realidad⁷ o la de ser el resultado de un proyecto enunciativo formulado en las antípodas de la transparencia. Gráficamente:

	Prioridad realidad	Prioridad enunciación
Espacio	Uno y próximo	Múltiple y extenso
Tiempo	Presente	Pasado
Perspectiva	Predominancia del rodaje Sonido y voz en directo Estructura consecutiva	Predominancia del montaje Comentario y voz en <i>off</i> Estructura no lineal

Desde luego, lo que puede ser válido y útil desde el punto de vista taxonómico, resulta insuficiente cuando la concepción del documental se quiere llevar al territorio de la *realidad* o de la *objetividad*, términos ambos que haríamos bien en erradicar de nuestro vocabulario cinematográfico. Sin embargo, para muchos, el concepto de documental es precisamente ese y voy a intentar aquí reflexionar brevemente sobre tal hecho, entre otras cuestiones, para lo que me apoyaré más adelante en el film *En construcción* (José Luis Guerín, 2000).

II. Proliferación.

Pero antes resulta conveniente preguntarse qué extraño fenómeno se ha producido para que en los últimos años estén “saltando” a las pantallas cinematográficas películas de carácter documental con una asiduidad que, desde luego, nunca fue la norma. Cabría pensar que el éxito sin precedentes de algunos films pudiera ser la clave, o bien pudiera tratarse del reconocimiento internacional de otros.

Sin embargo, aunque estas cuestiones pueden tener su punto de incidencia, resultan ser producciones extranjeras, salvo el caso insólito de *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2005), y difícilmente se puede hablar de un fenómeno de “contagio”. Sólo de enero a julio de este año 2005, se han estrenado en salas hasta 25 films españoles de tipo documental, lo que resulta insólito si nos atenemos a estos datos (oficiales, según la web del Ministerio):

⁶ Íbid. Pág. 187.

⁷ Vocación a la que le es imposible construir un producto que sea tal reflejo, toda vez que se trata de una representación y, como tal, es fruto de toda una serie de mediaciones, entre la que no es menor la del propio aparato cinematográfico.

DOCUMENTALES ESTRENADOS	TOTAL	LARGOMETRAJES
Hasta julio de 2005	25	18
2004	45	28
2003	18	15
2002	24	18
2001	12	7
2000	4	3
1999	5	2
1998	5	1
1997	3	-
1996	4	2
1995	5	-

Lo cual indica bien a las claras que en los últimos 5 años se han estrenado 124 films (86 largometrajes) frente a los 26 (8 largometrajes) de los seis años anteriores, y esto no puede ser una evolución lógica ni razonable.

¿Cómo comprender lo que está sucediendo? Partiendo de la base de que la inmensa mayoría de este tipo de films son minoritarios y se exhiben en salas no comerciales o con permanencias muy limitadas en cartel, habría que buscar las razones de su proliferación en:

- 1) La multiplicación de canales de televisión –mucho más acentuada con la llegada de la televisión digital–, que requieren cobertura para miles de nuevas horas de programación y que han multiplicado de forma exponencial la demanda de producciones documentales (menor coste = mayor rentabilidad relativa)
- 2) El menor coste de las producciones documentales respecto a las de ficción, que permite a numerosos realizadores plantearse proyectos que de otra forma serían prohibitivos, dada la escasa capacidad de la industria del cine para correr riesgos.
- 3) La utilización de formatos digitales (vídeo de alta definición, pero también DV, DV-Cam o DVC-Pro), que pueden ser pasados a 35 mm. con escasa pérdida pero que, sobre todo, son programables en las televisiones sin otro tipo de conversiones.
- 4) El interés en la divulgación previa en cine, aunque no se obtengan beneficios, para hacer viable el pase televisivo posterior, lo que coloca en las carteleras algunos títulos que anteriormente estaban condenados a su exhibición exclusiva en las cadenas de televisión. Este es un proceso que

interesa a productores y cadenas de televisión porque se rentabiliza mediante el aumento de audiencias a raíz de la mayor incidencia mediática aportada por su estreno en cine.

- 5) Los éxitos de recientes producciones, tal como comentábamos al iniciar este epígrafe.

Con todo, los documentales españoles que se han ido estrenando en las salas de nuestro país apuntan fundamentalmente hacia la información, se anclan las más de las veces en el pasado y optan por un discurso poco creativo, más cercano al reportaje periodístico o a la reconstrucción histórica que al texto fílmico entendido como objeto estético. Pero hay excepciones notables, como *El cielo gira* o *En construcción*.

III. ¿Reflejo de la realidad?.

Decíamos antes que la prioridad enunciativa se caracterizaba por un espacio múltiple y extenso, un tiempo pasado, la predominancia del montaje, los comentarios y voces en *off*, la estructura no lineal... y parece que coinciden muy bien estos parámetros con la mayor parte de los documentales hispanos a que nos hemos referido. En ellos la enunciación es evidente en tanto en cuanto son asimilables a una pléyade de documentos televisivos que hemos ido visionando a lo largo de los años y que han llegado a constituir una estructura normativa que, a fin de cuentas, deviene tan institucional como el montaje transparente en el cine de ficción narrativa.

Si del otro lado tenemos un supuesto “reflejo de la realidad” (un espacio en tiempo presente, donde predomina el rodaje, el sonido proviene del profílmico y la estructura es lineal), tal parece que *En construcción* formaría parte de este tipo de materiales.

Todo es gradual, por supuesto, pero, ya que lo que nos interesa es la discursividad, inmediatamente comprobaremos que en *En construcción* el factor esencial es la fuerte presencia de la enunciación, que es constatable tanto en la disposición sintagmática como en el desarrollo formal: al tiempo que el film nos habla de la demolición de algunas viviendas en un viejo barrio barcelonés y de la construcción allí mismo de un moderno edificio, se constituye en paradigma del proceso de creación fílmica, ya que lo que está en construcción es –junto a las casas– el propio film (lo cual resulta efectivamente didáctico, tal como ocurriera en *Tren de sombras*, película del mismo autor que data de 1997). Incluso uno de los títulos iniciales nos lo confirma:

“Cosas vistas y oídas durante la construcción de un nuevo inmueble en ‘el Chino’, un barrio popular de Barcelona que nace y muere con el siglo”

Cosas vistas y oídas: así es, de hecho, el film, una sucesión lineal en el tiempo, aunque con saltos significativos, de secciones que ilustran la demolición – edificación. Todos los materiales filmicos provienen de “ese lugar”, o, al menos, no hay nada que nos pueda llevar a pensar lo contrario. La intervención enunciativa –nunca a través de la voz– hay que retenerla a través del uso que se hace de tales materiales “verdaderos” provenientes del profilmico.

Así, tomemos el primer plano en color, sobre el que se coloca el título del film:



Sobre el muro, nueve ojos dibujados miran a la cámara (al espectador), cuestión que Guerín subrayará de inmediato al hacer un plano más corto de los ojos. Más tarde, casi al final, aparecerán de nuevo al ser demolidos:



Cuestión de “miradas”: la documental (que “documenta”), sobre el barrio que muere y que nace; la filmica, sobre la generación del discurso, capaz de construir una narración y no sólo atender a objetivos mostrativos.

Además, antes de ese rótulo que se sobreimpresiona sobre el muro en la primera aparición del color en el film, hay un bloque inicial en blanco y negro que recoge cómo era el barrio antiguamente (en los años 50/60, según rezan las constataciones de los materiales de que han sido extraídos los fragmentos en los títulos finales). Se trataba de un barrio en que se ejercía la prostitución, pero pleno de vida (gentes en las calles, actividad). Sin embargo, lo que aquí nos interesa es comprobar cómo Guerín hace uso de los materiales de la época –incluso de años diferentes– para generar un compacto bloque, muy breve, que 1) comienza con una panorámica de derecha a izquierda (primera disposición no normativa), 2) descubre tres chimeneas que van a ir apareciendo luego a lo largo del film como icono del hotel moderno que ya se ha construido en la zona, 3) presenta los ambientes de prostitución para llegar a subrayar 4) la presencia de un marinero que evoluciona por el barrio en un montaje de planos que tiene una clara y manifiesta continuidad. Esta continuidad está muy lejos de las convenciones del documental y responde mucho mejor a las del cine de ficción narrativa. Pero es un precedente colocado ahí, en el bloque de inicio, cuya función es anunciar que *En construcción* va a mostrar sus “tripas” a través de procesos constantes de “construcción de continuidad filmica”.

Así, la cámara se nutre de muy diversas miradas y delega el punto de vista a otras para permanecer *absolutamente presente*, aunque jamás sea vista:

- Miradas desde un fuera de campo marcado: lugar de la posición de la cámara, frecuentemente en el interior de otros edificios. Tal marca hace que el dispositivo generador de la toma de vistas se fusione con otros espacios, haciéndoles presentes a su vez y creando, de esta forma, una relación dialéctica entre los viejos edificios y los nuevos.



- Miradas a cámara que desvelan el dispositivo. En muchos casos son casi imperceptibles, cual error cometido por el personaje que no ha seguido las instrucciones, pero la elección de dejarlas en el montaje repercute sensiblemente en la generación del discurso cuya codificación es edificada mediante el desarrollo del propio film. Como constatación, casi al final hay un plano que se mantiene de uno de los personajes, solitario entre los escombros y mirando duramente al objetivo.



- Cesión de la mirada a la posición de la muerte, cuando aparece el cementerio. Una vez vistos los esqueletos, la cámara se mantiene en el lugar de los cuerpos y filma insaciablemente a los vecinos y sus comentarios (señalan, explican, pero la excavación se mantiene siempre en fuera de campo; como antes, ese fuera de campo es el lugar en que se coloca la cámara, una vez delegada su mirada).
- Cesión de la mirada, en tanto ocularización, a personajes, de tal forma que el montaje funcione con continuidad (objeto en movimiento – mirada en la dirección del objeto; mirada en una dirección – elemento mirado) en una relación muy similar al plano-contraplano, lo cual también acontece entre personajes (muchacho en la obra – jovencita en el balcón)
- Miradas exclusivas del ente enunciador, como son los planos en que los gatos se esconden por las grietas, o los nocturnos, o los que se realizan sobre los techos de la ciudad, o los que muestran acciones humanas sobre la piedra demolida.



Un *travelling* es una cuestión de moral, decía Godard. La inscripción en el film de un único *travelling*, justo al final, refrenda la interpretación que defendemos sobre la metadiscursividad de *En construcción*, lo cual se rubrica por la longitud del plano (la pareja que avanza por la calle, pasando de la zona nueva a la vieja, mirando a cámara e incluso haciendo un gesto para que corte cuando la joven está cansada de transportar sobre su espalda al muchacho) y por el hecho mismo del movimiento-desplazamiento

frontal a los personajes y hacia atrás. En un momento dado, la composición nos recuerda mucho la de *Tren de sombras*, con esa calle abierta hacia un fondo y presidida por la señal de dirección prohibida.



Sincopadas historias van salpicando el film aquí y allá, tomadas de forma fragmentaria (el avance de la obra prescribe saltos en el tiempo que se traducen en elipsis narrativas): la pareja del joven y la prostituta, los obreros árabes, el soldado y la muchacha del balcón, los viejos que frecuentan la zona y el bar, los niños, el albañil y su ayudante, etc... Construcciones, en todos los casos, que conectan el lugar con la vida y que permiten colocar en el film diálogos altamente significativos (sobre la religión, las relaciones de clase, el capitalismo, la fortaleza de las obras de otros tiempos o el cine).

El audiovisual tiene una presencia constante a través de los personajes con cámaras (turistas y curiosos, televisiones que informan sobre el descubrimiento de un cementerio del siglo VI), las radios (casi constantes en la obra), los televisores (permanentes en las casas de los vecinos y que vemos a través de persianas y otras ventanas o desde la obra) y, sobre todo, las conversaciones sobre films vistos en la televisión, muy especialmente *Tierra de faraones*, cuyo final podemos seguir a través de diversos planos lejanos y alguno que otro corto.

La construcción del edificio da pie a un diálogo altamente significativo entre dos operarios que es directamente trasladable al nivel metadiscursivo que comentamos: “nuestro trabajo –dice uno– queda oculto pero sabes que está ahí”, a lo que el otro responde que es algo así como el alma de una persona. La comparación no es inocente porque hace posible otras, como la del equipo técnico en una película, o la estructura del film, que es precisamente lo que está desvelando *En construcción*.

IV. La cámara urbana.

Y está la ciudad. Barcelona. Un barrio antiguo que es devorado por la industria constructora, ávida de beneficios (“han echado a los vecinos por 800.000 pesetas y van a vender los pisos a 20 millones”), del que surge una nueva serie de edificaciones que durante un tiempo compartirán el espacio con los restos, condenados a desaparecer sepultados, al igual que el cementerio descubierto del siglo VI. El pasado nos mira mientras las capas de modernidad se superponen.

La conservación del monumento, que implica la desaparición de su contexto, no es, en absoluto, un signo de la memoria colectiva, sino, por el contrario, una *garantía de su liquidación*. De forma parecida a como, en el espacio fílmico, el sentido de las formas visualizadas en campo debe entenderse en relación con el espacio *off*, el sentido de las "arquitecturas monumentales" (utilizadas por las clases en el poder) se produce poniéndolas en relación histórica con las "no-monumentales" (utilizadas por las clases populares), en el mismo lugar. Esta relación dual urbana sí que puede considerarse como signo tangible -dialógico- de la memoria, mientras que la liquidación de uno de los dos polos de la relación (el de la arquitectura no-monumental) deja carente de sentido al otro, reducido a imagen sin significado, simulacro de sí misma, mito. Mitificación del monumento, en cuanto se le priva totalmente de historia, abstrayéndolo al tiempo, y mitificación de la historia misma, que resulta así considerada exenta de conflictos estético-ideológicos que justifiquen su evolución⁸

Aquí está la presencia inequívoca de esa iglesia románica en pleno barrio popular, único vestigio pretérito que se conservará una vez las obras toquen a su fin y, con ellas, el viejo barrio. Ese pasado nunca tuvo la oportunidad de llegar hasta nosotros en imágenes en movimiento, al menos hasta finales del siglo XIX, a partir de cuyo momento podemos (re)visitar espacios y lugares.

Pero, ¿cómo aparecen las ciudades en los films?. En tanto que “lugares”, los contextos urbanos son susceptibles de convertirse en contenedores esenciales para el desarrollo de las tramas de ficción y en suministradores de información para las propuestas documentales. Nuestra cultura actual es urbana, por lo que la ciudad reclama constantemente su valor de referente desde muy diversas perspectivas. Sin ánimo de exhaustividad, nos viene a la mente su aparición en el film:

- Con valor de protagonismo real, en aquellos casos en que el propio discurso fílmico tiene por objeto la mostración de aspectos perfectamente localizados en un entorno urbano concreto, aunque la vida esté imbricada en él. Es el caso de materiales documentales tan memorables como *Calcutta* (Louis

⁸ VILA MUSTIELES, SANTIAGO, *La escenografía. Cine y arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1997. Pág. 220.

Malle, 1969) o *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927). Evidentemente, *En construcción* también concede un protagonismo radical al barrio de Barcelona en el que se desarrolla. Este tipo de referencialidad, directa, precisa de un método documental, pero la ficción también puede hacerse eco de la importancia del entorno urbano cuando aparece...

- ... con valor de trasfondo privilegiado, ligado a la acción en tanto que profilmico indispensable, como el París de *Zazie en el metro* (*Zazie dans le metro*, Louis Malle, 1960) o el de *Paris vu par...* (1965) o el de *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959); o como el Madrid de *El día de la bestia* (Alex de la Iglesia, 1995), o el Berlín de *Cielo sobre Berlín* (*Himmel Über Berlin*, Win Wenders, 1987), o la Lisboa de *En la ciudad blanca* (*Dans la ville blanche*, Alain Tanner, 1983). Y un largo etcétera de películas en las que la ciudad es inseparable del argumento que se desarrolla en ellas aunque sus protagonistas sean personajes de carne y hueso. A caballo entre esta utilización y la que sigue estaría el cine de Woody Allen, siempre afincado en Nueva York.
- Con valor de referencia episódica, cuando espacios concretos funcionan como ambientes inequívocos para el espectador, que los reconoce por la acumulación de visiones previas (los rascacielos de Nueva York, el puente de San Francisco, las cataratas del Niágara, o, en el caso de España, las Torres Kio, la Plaza de Cibeles, la Puerta del Sol, la Sagrada Familia, etc.).
- Con valor de referencia marginal, en aquellos casos en que actúa como telón de fondo y resulta irrelevante –relativamente– el contexto concreto, ya que podría ser perfectamente utilizado cualquier otro de similares características. En estos casos los entornos urbanos tienen valor por sí mismos como espacios abstractos no vinculados a un lugar específico, lo cual hace posible la construcción de decorados que reúnan características similares sin obedecer a un referente concreto.
- Con valor imaginario, cuando entramos en el terreno de la fantasía, de la ciencia-ficción o de la virtualidad; mundos desconocidos o inexistentes, como los de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) o *Matrix* (*The Matrix*, Andy y Larry Wachowski, 1999). *Blade Runner* (Ridley

Scott, 1982) sería un ejemplo magnífico de mezcla de un espacio imaginario con vestigios de la sociedad urbana que hoy conocemos.

Como decíamos, no pretendemos ser exhaustivos ni fijar una taxonomía, ya que nos podríamos extender de forma casi ilimitada (pensemos en las referencias indirectas a las ciudades en muchos films a través de diálogos, fotografías, vídeos, etc.). Lo que unifica todas estas posibilidades no es otra cosa que su existencia en un profilmico: real, decorado o virtual, la ciudad que aparece en un film lo hace en tanto que profilmico, ya que una cámara ha captado su imagen para que después sea proyectada en una sala de exhibición ante los ojos de un espectador (por supuesto, también en un televisor, ya que hoy en día todo film se piensa en términos de audiovisual con una carrera de explotación múltiple: cine, televisión, vídeo o DVD).

En todos los casos, una cámara ha filmado. Pero algo ha cambiado en las ciudades de hoy porque también filman otras cámaras: curiosos, turistas, vigilantes... espectadores todos ellos.

Observando la realidad de otras gentes con curiosidad, distanciamiento, profesionalismo, el ubicuo fotógrafo opera como si su actividad trascendiera los intereses de clase, como si su perspectiva fuera universal. De hecho, la fotografía al principio se consolida como una extensión de la mirada del *flâneur* de clase media cuya sensibilidad fue descrita tan atinadamente por Baudelaire. El fotógrafo es una versión armada del caminante solitario que explora, ronda, recorre el infierno urbano, el paseante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos. Adepto de los regocijos de la observación, catador de la empatía, el *flâneur* considera el mundo "pintoresco"⁹

Si rememoramos la experiencia del espectador cinematográfico a lo largo de los años, desde aquel momento mágico en que el cinematógrafo asombró la mirada de millones de personas, constatamos que el hecho de "ir al cine" ha sido, cuando menos, cambiante. En los orígenes, el público era bullicioso; durante la época mal llamada muda, la música en vivo o la intervención de un *bonimenteur* acompañaba frecuentemente a las imágenes; más tarde, con la llegada del sonido sincronizado, ir al cine devino un acto ritual, en muchas ocasiones familiar y cíclico; aparecieron los *drive-in*, las palomitas, otro tipo de bullicio que no era tan participativo; los grandes espacios se hicieron minúsculos... Kinetoscopio, barraca de feria, nickelodeon, palacio del cine, sala de barrio, multicine en un centro comercial: sucesiones de cambios, experiencias de fruición siempre diversas, que responden a la búsqueda por parte de la industria de

⁹ SONTAG, SUSAN, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996 [(4ª edición, 1ª de 1981), *On Photography*, 1977]. Pág. 65.

acomodar el negocio a los tiempos que corren para hacerlo más rentable (¿o es el espectador el que se pliega a un nuevo tipo de convenciones?).

Este proceso de modificación de las costumbres sigue sufriendo cambios hoy en día. Nos encontramos en un momento en que, paulatinamente, la fruición espectral se individualiza como consecuencia de la aparición del vídeo, del DVD, de los equipos *home-cinema*, del pago por visión de las cadenas de cable o satélite, del acceso poco menos que ilimitado a los materiales audiovisuales (puestos en el mercado casi simultáneamente a su estreno en las salas).

Nuestra sociedad actual ha cambiado radicalmente, o está en vías de cambio, por un terrible e irreversible ascenso de la virtualidad, que acompaña a la digitalización de los medios. ¿Podíamos imaginar antaño un espectador omnisciente, individualizado, con capacidad para ver todo en tiempo real? No, salvo que fuera Dios, el ojo divino; o bien nosotros mismos, en la sala oscura del cine, atrapados en el mecanismo de identificación y ejercitando esa mirada de un “sujeto trascendental” por delegación que tenía un tiempo prefijado -el de la proyección- pero luego nos permitía retornar a nuestra cotidianidad. Cuando estábamos viendo una película, nuestra situación no era otra que la de una *presencia en un no-lugar cuya entidad era pública*. Este hecho nos interesa aquí de manera especial:

Por "no lugar" designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios. Si las dos relaciones se superponen bastante ampliamente, en todo caso, oficialmente (los individuos viajan, compran, descansan), no se confunden por eso pues los no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismo y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines: como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria¹⁰

Esta aportación de Marc Augé, definiendo el *no-lugar* en el seno de una temporalidad que denomina *sobremodernidad*, es capital para entender cómo el individuo se relaciona con una serie de espacios públicos con los que mantiene una relación de transitoriedad y en la que es un elemento anónimo (de eso trata a fin de cuentas, en su base, el último film de Spielberg, *La terminal*); esos no-lugares son la imagen reflejada de una época, los constituyen “las vías aéreas, las ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados "medios de transporte" (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales,

¹⁰ AUGÉ, MARC, *Los “no lugares” espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 2001. Pág. 98.

las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo”¹¹

Lo terrible de esta situación es que el tiempo que los individuos dedican a transitar por esos no-lugares constituye una parte muy considerable de sus vidas (cada cual puede hacer su valoración al respecto). Allí desaparecen como entes y forman parte de una masa amorfa cuya entidad sólo puede ser colectiva, es el espacio de la virtualidad en el que las relaciones que se establecen son de carácter simbólico... *aparentemente*... porque algunas situaciones han cambiado en los últimos tiempos:

1. El no-lugar, como espacio público en el que la identidad se diluía, ha pasado a ser un espacio privado controlado por una mirada omnisciente que no puede ser adjudicada a ser humano alguno, en tanto que determinado, pero que se ejerce *de facto*. Es decir, nuestro tránsito por el entorno de lo público (desplazamientos, ocio, gestiones, relaciones, etc.) ya no tiene el carácter de anonimato que antaño revestía, puesto que diversos medios audiovisuales – supuestamente colocados en esos espacios para la seguridad– nos vigilan e individualizan, nos catalogan y, cuando menos, nos “congelan” en una imagen que quizás jamás sea vista, pero queda archivada. Mientras para nosotros ese no-lugar sigue teniendo el carácter de público, ha sido privatizado para y por aquel que ejerce la mirada sobre él (paradójicamente anónimo para nosotros)
2. El lugar, el espacio de lo privado, ha sido invadido por un proceso creciente de digitalización que aísla cada vez más al individuo en un entorno de disolución, de anonimato, de (des)identificación, de virtualidad. Diríase que entre el lugar y el no-lugar se acortan las distancias. Ciertamente, en nuestro entorno privado nos rodeamos cada día más de mecanismos tecnológicos que pretendemos nos “ayuden” a una vida más cómoda pero que, poco a poco, pervierten ese sentido inicial para hacernos dependientes de ellos; aislados con nuestros equipos de alta fidelidad, de DVD, de TV por cable o satélite, de teléfonos móviles, de conexiones a Internet, *desconectamos* las relaciones sociales y la vida en comunidad, de tal forma que el entorno de lo privado –

¹¹ Ibíd. Págs. 84-85

donde poseíamos la identidad plena, con nombre y apellidos– deviene cada vez más anónimo.

3. La condición de la mirada, en cuanto ejercicio de percepción, se ha deformado, se ha acelerado, se ha fragmentado, se ha (des)personalizado. Mirar es hoy capturar un instante ínfimo de algo que forma parte de un espectáculo: nuestra propia vida. Nuestra mirada se ha devaluado y acondicionado a un cierto sentido de “lo espectacular” en el que la relación espacio-tiempo se ha trastocado de manera irreversible; ahora, vivir en nuestro mundo es hacerlo en el interior de un gigantesco video-clip de imágenes desaforadas y fragmentariedad sin límites.
4. En consecuencia, todos somos espectadores de una película que no sufre las inclemencias del montaje porque se visiona en tiempo real, pero que nos ofrece un mundo fragmentario y fragmentado, que cada vez responde menos a un referente que podamos bautizar como “realidad”. Se trata de una película no filmada, de un acondicionamiento a un cierto sentido de la vida basado en la inercia de la representación permanente (vemos a los demás como actores y colocamos ante ellos nuestra máscara).

Pues bien, en esa situación transitoria que augura un porvenir siniestro, no existe el *stand-by*: la aceleración supera con creces nuestras perspectivas de dominio de la situación. Antes de que podamos asimilarlo, un nuevo producto, una nueva intervención, una nueva máquina, un nuevo “dios”, irrumpe y es consumido en tiempo real, pero no “pensado”, no “reflexionado”: sólo existe la acción. Perdidos en ese marasmo de tecnología y falsa ciencia, olvidamos hace tiempo la pausa, que no es otra cosa que la necesaria posesión del tiempo. Para recuperar nuestra identidad tenemos necesidad de “pensarnos” y “situarnos” con relación al contexto y a nosotros mismos; de lo contrario sólo conservamos la alteridad y cada día nos convertimos un poco más en *el Otro* para sí.

Practiquemos ese cada vez más extraño recurso que es la imaginación. Antes era evidente que en *mi espacio* privado –el lugar– *yo poseía mi identidad* y la práctica del libre albedrío me permitía diluirme anónimamente en el espacio de lo público –el no lugar– para desaparecer entre mis semejantes. Siempre hubo *vigilantes* de los espacios públicos, antes personas y hoy cámaras, pero su intervención tenía un carácter disuasorio, esporádico: se trataba de medidas aisladas que no nos hacían perder nuestro anonimato. ¿No cambia radicalmente esta situación cuando se produce una

sistematización de los recursos audiovisuales para cubrir un amplio espacio sin dejar fracciones de él sin vigilar?

Veamos: desde hace un tiempo, miles de cámaras de vídeo filman y registran ininterrumpidamente una gran superficie del centro de Londres y de otras ciudades, fenómeno este que aumenta en progresión geométrica. Como hemos dicho, antes había también vigilancia en los “no-lugares”, pero el fenómeno que se está produciendo tiene que ver con la saturación; las cámaras, dispuestas de tal forma que cubren espacios diferentes, obtienen una visión milimétrica de la superficie sobre la que actúan, cuyo resultado no es otra cosa que un gran *establishing shot*.¹²

Nuestra sociedad no es la del espectáculo, sino de la vigilancia; bajo la superficie de las imágenes, se llega a los cuerpos en profundidad; detrás de la gran abstracción del cambio, se persigue el adiestramiento minucioso y concreto de las fuerzas útiles; los circuitos de la comunicación son los soportes de una acumulación y de una centralización del saber; el juego de los signos define los anclajes del poder, la hermosa totalidad del individuo no está amputada, reprimida, alterada por nuestro orden social, sino que el individuo se halla en él cuidadosamente fabricado, de acuerdo con toda una táctica de las fuerzas y de los cuerpos. Somos mucho menos griegos de lo que creemos. No estamos ni sobre las gradas ni sobre la escena, sino en la máquina panóptica, dominados por sus efectos de poder que prolongamos nosotros mismos, ya que somos uno de sus engranajes¹³

Vigilados por ese panóptico del que habla Foucault, no podemos escapar a ser actores de la filmación, con lo cual, de alguna forma, recuperamos nuestra [otra] identidad, dejamos de ser anónimos, y transferimos el espacio público a la existencia privada: el no-lugar se convierte en el lugar de hecho, ya que, como bien sabemos, en nuestra sociedad sólo tiene existencia aquello que se ve a través de los *media*. De la misma forma, el supuesto espacio privado de nuestra [propia] identidad, de nuestra defensa de la individualidad, no tiene cabida y, por lo tanto, queda afincado en la virtualidad.

En realidad, la existencia hoy en las grandes ciudades de esas cámaras que todo lo filman (mañana en el mundo entero) responde a la posibilidad material de llevar a cabo un deseo pendiente del poder: la vigilancia absoluta, el control sistematizado. Posibilidad material porque la digitalización ha permitido que los costes de los equipos sean irrelevantes y que los almacenamientos puedan efectuarse en términos de terabytes; sin embargo, también imposibilidad material del visionado. No nos

¹² Plano de situación, en la jerga cinematográfica, que nos permite conocer el conjunto espacial sobre el que la acción se desarrolla.

¹³ FOUCAULT, MICHEL, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1998. Pág. 220.

engañemos, la voluntad del poder es evidente, la violencia simbólica que ejerce sobre el ciudadano es ilimitada, pero no tiene suficientes “controladores que controlen a sus controladores”. La única utilidad es, una vez más, la interpelación, la conversión del sujeto en *subjectum*.

En la acepción corriente del término, sujeto significa: 1) una subjetividad libre: un centro de iniciativas, autor y responsable de sus actos; 2) un ser sometido (sujeto) a una autoridad superior, y por tanto desprovisto de toda libertad, salvo la de aceptar libremente su sumisión. Esta segunda notación nos proporciona el sentido de esa ambigüedad, que únicamente refleja el efecto que la produce: el individuo *es interpelado en tanto que sujeto (libre) para que se someta libremente a las órdenes del Sujeto, para que acepte, por tanto (libremente) su sometimiento (sujeción)*, y para que "realice por sí mismo" los gestos y los actos de su sometimiento (sujeción). *Los sujetos existen únicamente por y para su sometimiento (sujeción)*. Por eso, "funcionan por sí mismos"¹⁴

Seguimos imaginando. Las filmaciones de esas miles de cámaras repartidas por una zona de Londres cuya extensión no es precisamente pequeña, son susceptibles de construir films en constante producción-proyección capaces de desarrollar tres argumentos simultáneamente:

- La “historia” del espacio que filman.
- La “historia” de las personas que filman en tanto que colectividad.
- La “historia” de las personas que filman en tanto que individuos.

Como “documento” tomado directamente de la realidad, tales historias (*story*) son en sí mismas parte de la Historia (*history*), son el reflejo fiel de lo que ocurre, la verdad probada y demostrada por la imagen. Por lo tanto, el no-lugar, travestido en lugar, deja de ser una entidad al margen de la Historia para convertirse en la Historia misma: solo existe aquello que es representado. Pongámonos en la situación de un hombre del futuro; para él, la imagen será el testigo de la Historia: la imagen de los espacios públicos, de los no-lugares.

Toda representación requiere un espectador. Y, ciertamente, una legión de ojos ávidos de “ver” son pagados hoy por el sistema para que “controlen”; sus miradas ya se han hecho previamente a la nulidad de la representación (se han formado en la casa del Gran Hermano, han visto campañas electorales, se han alimentado con imágenes de destrucción y muerte: están capacitados para la nada, como nosotros). En este juego de representaciones y re-representaciones, que apunta inexorable hacia la virtualidad más

¹⁴ ALTHUSSER, LOUIS, *Lenin y la Filosofía*, Barcelona, Ediciones de Enlace, 1978. Pág. 166.

absoluta, nuestra mirada ha sido cegada y la de nuestros controladores vaciada; todo el espectáculo resulta paradójico, por no decir patético.

Curiosamente, hay una película; físicamente la hay, en vídeo, digitalizada. No importa si es en tiempo real, también se almacena. Y hay espectadores: la mirada antes “divina” del espacio público tiene ahora nombre y apellidos, ha sido otorgada a seres humanos, como nosotros, que, a fuerza de ver tanto, no pueden ver nada. El sistema cree en el valor de verdad de la imagen; el resultado de sus filmaciones, en última instancia, sólo puede ser denotativo. Pero esto supone una contradicción insalvable porque la imagen, por su propia naturaleza, es polisémica. ¿Quién podrá, pues, interpretarla?

Hagámoslo nosotros, aquí y ahora, situándonos en el lugar de ese observador-controlador, capturando su mirada, o bien pensando en un futuro (no muy lejano) en el que los individuos puedan observar a sus antepasados en un monumental Gran Hermano capaz de llegar a todos los rincones de un espacio privilegiado (el que ha sido filmado y almacenado). Actuemos desde el futuro y activemos el recuerdo transmitido a través de las imágenes. La película no es difícil de reconstruir (para seguir insistiendo en el terreno de las virtualidades, podemos imaginarla): interminable plano de situación, en tiempo real, que permite el visionado conjunto o fragmentario de los acontecimientos que tienen lugar en un espacio inmenso, pero delimitado (hasta el punto no cubierto por las cámaras), mediante la elaboración de un plano secuencia para el que disponemos de la opción de penetrar, escindir, acortar, alargar, e incluso fusionar y compartimentar. Lógicamente, hablamos de plano metafóricamente, puesto que sería la acumulación de miles de tomas en un magnífico *puzzle*; y hablamos de plano secuencia en la medida en que las tomas elegidas, los *zooms* y los desplazamientos, no alteran el contenido de la trama, sólo la ocularización, por lo que no pensamos en términos de montaje (aunque, sobre la imagen registrada, siempre sería posible llevar a cabo una película diferente).

Sobre esta base, fácilmente imaginable, disponemos de tres opciones no excluyentes, como antes decíamos:

- 1) el mantenimiento del plano de situación para poder observar lo que ocurre en ese espacio, con lo que obtenemos un magnífico espectáculo sobre el movimiento, la vida de una zona de la ciudad (tan grande como muchas otras ciudades), y, por supuesto, el paso del tiempo en su medida cronológica;

- 2) el acercamiento a los seres humanos que pululan por el lugar, en tanto que colectividad, para observar de cerca sus actitudes, sus relaciones, sus entramados, con lo que obtenemos una visión sobre la cotidianidad; y
- 3) el acercamiento individualizado a alguno de los personajes, que se convierte así en actante, con lo que obtenemos su relación directa con el contexto y sus semejantes, penetrando así en una parcela de su intimidad.

Estas tres posibilidades tienen rasgos en común entre sí y con el M.R.I. (*modo de representación institucional*): comienzo de la trama *in medias res*, linealidad, sucesión de relaciones causa-efecto, transparencia enunciativa, impresión de realidad (claramente acrecentada por la falta de calidad de las imágenes)... pero también tienen dos diferencias esenciales con el que hoy es el cine dominante: *ausencia de clausura e imposibilidad de contracampo* (ya hemos dicho que no contemplamos la posibilidad de un montaje diferido, ya que esto implicaría un ente enunciator diferente). Efectivamente, la filmación no tiene fin, y el seguimiento tampoco puede tenerlo; si nos centrásemos en un grupo o en una persona, en algún momento su imagen evacuaría el “no-lugar” para recuperar el espacio de su “lugar”, donde deviene él/ella mismo/a y no su máscara, con todas las salvedades ya hechas en torno a la virtualización de los espacios íntimos. Por otro lado, el contracampo no sería otro que el lugar de nuestra propia mirada, que no es filmada, con lo que podríamos hablar de un sistema icónico de frontalidad permanente, muy similar al del cine de los orígenes pero también a la visión espectacular de mundo que se afianza en el tejido mediático actual.

Filmación sin límite temporal, pues, pero con un marco espacial muy determinado: la suma de todas las imágenes nos otorga la visión de un espacio que concluye bruscamente en un punto que ya no precisa el mismo tipo de control porque sobre él se ejerce otro tipo de violencia: o bien la simbólica (siempre), o bien –en su caso– la directa (vigilar y castigar). Si, como hemos dicho antes, sólo la imagen, la representación, constituye la Historia, la mirada omnisciente ha seccionado un punto a partir del cual todo es virtual para ella (donde para nosotros podría comenzar la realidad); allí habrán una serie de zonas más o menos depauperadas, pero siempre controladas por mecanismos de violencia. La Historia se construye así sobre el espacio representado, expulsando al olvido el resto; no importa que muchos individuos de esa periferia jamás pisen el centro privilegiado del “no-lugar”, ahora “lugar”. No existen si no pueden ser filmados.

Así pues, el espacio historiografiable tiene límites, pero no su tiempo. La película que imaginamos, e intentamos interpretar, sucede en tiempo real y carece de elipsis (uno de los mecanismos esenciales para gestionar la sutura en el modelo de representación hegemónico). Ahora bien, todavía nuestra conciencia –no plenamente virtualizada– es capaz de dilucidar la existencia del fuera de campo, y este va a ser el elemento paradigmático que eche por tierra el procedimiento de sometimiento y construcción de la Historia.

El “no-lugar” filmado limita con un fuera de campo que intuimos porque es el espacio de nuestras vivencias cotidianas, el de nuestra intimidad social e individual; aquel en el que somos espectadores, pero no espectáculo. Es un espacio finito que tiene, a su vez, diferentes niveles: el conocido de nuestra cotidianidad, el no conocido pero reconstruible mentalmente, el absolutamente desconocido. Todos ellos son tangibles, son la base de nuestra historia y debieran posibilitar la generación de la Historia; si no sabidos por el ente omnisciente, sí sabidos por nosotros. Pero ahora, al colocarnos en el lugar del que mira, tomamos conciencia de que somos parte de lo observado, de que nuestra realidad tiene muy poco que ver con esas filmaciones, porque el otro fuera de campo, el espeluznante, es el del lugar de la mirada, mecánico e impasible.

Nuestro ejercicio imaginativo podría avanzar un paso más (y no creemos hablar de ciencia-ficción) para conjugar una situación, cada vez más plausible, en la que nosotros pudiéramos ser espectadores de esa magna filmación a través de los receptores de televisión de los domicilios particulares. En tal caso, la mirada del vigilante se transferiría a la nuestra en un monumental ejercicio de *mise en abîme* que constituiría en espectáculo no sólo la vida pública (antes anónima, insistimos) de nuestros semejantes sino la nuestra propia, a poco que pudiéramos manejar filmaciones diferidas. Gracias a la digitalización sería factible que cada cual compusiera su propia película y seleccionara las cámaras y ángulos más apetecibles para un ejercicio de contemplación del “mundo real”.

Quizás sea esta una visión sombría de los tiempos que se avecinan (no tan futuros, creemos), pero ya podemos hoy intuir una serie de desplazamientos esenciales: el de la identidad, el del espacio público y privado, el de la percepción audiovisual, el del espectador y el de la mirada. Estos cambios se han producido y se siguen produciendo, en una cadena sin fin.

V. Mostración y narración.

El ejercicio de montaje construiría auténticas narraciones a partir de un material que es inequívocamente mostrativo, documental.

Lo que filman las cámaras en los comercios, en las aceras, en los bancos, en los cajeros, en los medios de transporte, en las fachadas, ¿no es un “reflejo” de la realidad pese a su fragmentación? El problema está en la interpretación de las imágenes y no en el hecho mismo de su generación o grabación. Pero, ciertamente, la realidad es algo mucho más complejo, como hemos comentado previamente, y esas imágenes responden a una mirada parcializada, fragmentaria y excluyente. Una mirada que, además, produce una continuidad cuyo anónimo destinatario es incapaz de asumir. Una mirada sin contracampo.

Sin embargo, hay un contracampo. Miles de cámaras filman también desde el no-lugar, sin saber que son filmadas a su vez. Hay un cine que pertenece al espacio de lo privado -en formatos de vídeo, en DV, en DVD-, generado por “amateurs” que quieren las más de las veces aprehender la imagen que su retina olvidará para tener constancia de que en un tiempo concreto (día y hora) estuvieron en un espacio (lugar). Esos planos filman el entorno y lo “rellenan” de vida (los seres cercanos) y de sentimiento (todo lo contrario a la fría constatación documental de las cámaras fijas vigilantes).

Serán películas anónimas, que no pasarán en las salas cinematográficas (tampoco las de las cámaras vigilantes lo hacen) pero que complementan el otro lado, el contracampo. Si pudiéramos fusionarlas, obtendríamos mediante el montaje el relato absoluto. ¿Imágenes –estas sí– plenamente documentales?

Concluyamos con un reto, que se plantea como pregunta: ¿sería válido el calificativo de “documental” –en ese sentido de “reflejo de la realidad” que tanto hemos dicho nos molesta– que fuera rodado sobre un profilmico existente (la fachada de un edificio), con una elemental cámara DV, por una sola persona y sin voz narradora?

Observando algo tan sencillo como *Dues aigües* podemos llegar a la conclusión de que la instrumentación, la ficcionalización, la narrativización, son consecuencia de un procedimiento de puesta en serie, de una generación discursiva que construye el relato a partir de elementos mostrativos (solos tienen poca o nula entidad). En consecuencia, el *método de trabajo documental* es un camino para construir la narración

a partir de un profilmico existente, pero la narración –y no podemos huir de ella– siempre es parte de una ficción.

Valencia, septiembre de 2005