

Discursos híbridos: cine, fronteras y culturas en un mundo *glocal*.¹

Francisco Javier Gómez Tarín
Departamento de Ciencias de la Comunicación
Universitat Jaume I. Castellón.

Un mundo diferente.

La sociedad actual, a partir de las dos últimas décadas del siglo XX, ha quebrado una ingente cantidad de paradigmas que parecían inmutables en el pasado. Una cultura esencialmente logocéntrica se ha visto rebasada por el imperio absoluto de lo visual (o mejor, audiovisual), sus supuestos valores han dejado de existir o, en el mejor de los casos, han pasado a segundo orden.

La transformación hipermoderna se caracteriza por afectar en un movimiento sincrónico y global a las tecnologías y los medios, a la economía y la cultura, al consumo y a la estética. El cine sigue la misma dinámica. Precisamente cuando se consolidan el hipercapitalismo, el hipermedio y el hiperconsumo globalizados, el cine inicia su andadura como *pantalla global*.

Esta "pantalla global" tiene diversos sentidos, que por lo demás se complementan bajo multitud de aspectos. En su significado más amplio, remite al nuevo dominio planetario de la *pantallasfera*, al estado-pantalla generalizado que se ha vuelto posible gracias a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Son los tiempos del mundo pantalla, de la todopantalla, contemporánea de la red de redes, pero también de las pantallas de vigilancia, de las pantallas informativas, de las pantallas lúdicas, de las pantallas de ambientación. El arte (arte digital), la música (el videoclip), el juego (el videojuego), la publicidad, la conversación, la fotografía, el saber: nada escapa ya a las mallas digitalizadas de esta pantallocracia. La vida entera, todas nuestras relaciones con el mundo y con los demás pasan de manera creciente por multitud de interfaces por las que las pantallas convergen, se comunican y se conectan entre sí (Lipovetsky y Serroy, 2009: 22-23)

Nos encontramos en una situación realmente compleja: los discursos audiovisuales no solamente nos saturan (o son hegemónicos de pleno en nuestros entornos del "primer mundo") sino que son en sí mismos, intrínsecamente, discursos saturados, en los que los límites se han desintegrado de la misma forma que cualquier atisbo de normatividad o

¹ El presente texto ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación *Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos*, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici y en el seno del Grupo de Investigación ITACA-UJI.

gramática (si alguna vez la hubo, que, por supuesto, no fue así). Quiere esto decir que están permanentemente al alcance de nuestras miradas (multiplicación de pantallas) y que sus contenidos y formas han mutado hasta el extremo de la absoluta hibridación de formatos y estilos: los límites entre realidad y ficción se quebraron hace muchos años, pero ahora se quiebran los que parecían etiquetar los diferentes medios, al tiempo que su estética y estructura se redescubre (o reinventa).

Los mejores analistas vienen señalando desde los años ochenta la aparición de películas de un género nuevo, centradas en las imágenes-sensaciones, las citas y los préstamos formales. Vinculado al agotamiento de las figuras clásicas del relato, a este cine se le ha puesto la etiqueta de "posmoderno". El diagnóstico es exacto, la denominación no. Lo que nació fue una retórica nueva que, lejos de experimentar una modernidad "post" o agotada, dio fe de su hinchazón. Era un cine ultramoderno el que se veía en las pantallas. Se caracterizaba estructuralmente, en efecto, por tres clases de imagen, básicamente inéditas, portadoras las tres de una lógica "híper", de carácter muy concreto.

El primer proceso coincide con una dinámica de hiperbolización. Este nuevo cine, en efecto, se caracteriza de manera creciente por una estética del exceso, por la extralimitación, por una especie de proliferación vertiginosa y exponencial. Si debe hablarse de hipercine es porque es el cine del nunca bastante y nunca demasiado, del siempre más de todo: ritmo, sexo, violencia, velocidad, búsqueda de todos los extremos y también multiplicación de los planos, montaje a base de cortes, prolongación de la duración, saturación de la banda sonora. Es evidente que ni la "imagen-movimiento" ni la "imagen-tiempo" permiten dar cuenta de una de las grandes tendencias del cine actual. A la taxonomía de Deleuze hay que añadir una categoría tan crucial como necesaria: la *imagen-exceso*.

El segundo proceso se encuentra en una lógica de desregulación y de aumento de la complejidad formal del espacio-tiempo fílmico. Estructura, relato, género, personajes: es el momento de la desimplificación, la desrutinización, la diversificación de tendencias del cine, porque las referencias homogéneas y asépticas conviven de manera creciente con lo atípico. ... El cine de la hipermodernidad es un cine que ejemplifica así una categoría conceptual, también inédita: la *imagen-multiplejidad*.

El tercer proceso es el de la *autorreferencia*... El concepto que permite descifrar esta hipermodernidad autorreferencial no es otro que la *imagen-distancia*. Mientras sumerge sensorialmente al espectador en la película, suprimiendo, como se ha visto, la distancia respecto de la imagen, el cine hipermoderno crea una distancia de otro orden que depende del ingenio, de un mecanismo intelectual y humorístico. El espectador está hoy tanto dentro como fuera de las películas: he ahí una de las paradojas del hipercine (Lipovetsky y Serroy, 2009: 68-70)

Esta larga cita se hace necesaria por lo que contiene de claridad al definir el *exceso*, la *multiplejidad* y la *distancia* como elementos paradigmáticos del discurso audiovisual actual, pero, sobre todo, por marginar la etiqueta de *postmodernidad* en beneficio de otra no menos inquietante, *hipermodernidad*, probablemente mucho más funcional. Tales aportaciones destacan en el seno

de un texto que, como tantos actuales, hace uso frecuente de los siempre manidos lugares comunes.

Ciertamente, los discursos actuales, procedan del mal llamado “primer mundo” o del no menos mal etiquetado “tercer mundo”, ponen en evidencia que:

- No se vinculan a ningún régimen o modelo de representación.
- Utilizan los recursos desde la perspectiva de la máxima hibridación.
- Son metadiscursivos, es decir, conscientes de sí mismos como entes audiovisuales.
- Provocan una visión que permite reconsiderar el enfrentamiento primer mundo vs tercer mundo.

En la etapa del clasicismo cinematográfico, la industria de Hollywood dominó la distribución a escala mundial en el entorno del primer mundo. Occidente no miraba hacia Oriente. En consecuencia, la penetración del cine USA en Oriente fue relativamente escasa. El lenguaje del imperio no era, desde luego, el lenguaje del mundo.

Lenguaje cinematográfico.

Conviene partir de una constatación que no por evidente deja de tener relevancia: no existe, ni jamás ha existido, una gramática cinematográfica, un lenguaje en el que los códigos tuvieran valor *per se*. Podemos hablar de recursos que combinados entre sí construyen sentido, pero los procedimientos de combinación no están predeterminados. Cada film, cada texto audiovisual se dota a sí mismo de procedimientos específicos y construye su propia gramática, única y exclusiva para su propio discurso, pero no ampliable a un sistema completo.

En los años cuarenta del pasado siglo, la aparición de títulos como *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) o *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939) pusieron de manifiesto que no habían estructuras inamovibles ni paradigmas prefijados en el discurso cinematográfico. Más tarde, con la llamada modernidad (habría que revisar tal concepto), las rupturas serían mucho más radicales: *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960) o *Shadows* (John Cassavetes, 1960) lo atestiguaron.

Sin embargo, las quiebras de los años 60 no fueron sino el resultado de un proceso o, mejor, su culminación temporal que habría de seguir adelante hasta demostrar que nada estaba escrito y que cualquier fórmula, estructura o estilema era capaz de producir un discurso audiovisual con capacidad de transmitir sentido y sensibilidad. A este proceso, por supuesto, no es ajena la consolidación de la televisión, las guerras, la ausencia de lo cotidiano en los discursos hegemónicos de la era del clasicismo, la publicidad, los primeros escauceos del Neorrealismo, del Free Cinema... Pero hay otros impactos muy significativos: en 1951 *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) descubre a Occidente que en Oriente hay otro cine y que es tanto o más rico en todos los

sentidos. Además, funciona con otros procedimientos codificadores: no se respeta la regla del eje, los discursos son abiertos (escaso seguimiento de las relaciones de causa – consecuencia) Se descubren en Occidente las figuras de Ozu, Mizoguchi, Kurosawa... La aparición de la *Nouvelle Vague*, con independencia de las razones económicas y sociales que llevaron a ella, tenía un caldo de cultivo nada despreciable en la necesidad de reinventar los aspectos formales.

Hibridación.

No es este el lugar de hacer un inventario de los numerosos procesos de hibridación que se están dando en nuestros días, tanto culturales como discursivos (incluso a nivel de formatos, con su implicación tecnológica evidente). Un buen ejemplo sería el caso de la que se produce con la modernidad en el cruce Oriente – Occidente, cuando comienzan las “nuevas olas” en Oriente, influenciadas por la *Nouvelle Vague* y “los nuevos cines” en Occidente. El cine de Wong Kar-wai es buen reflejo de ello.²

Ya en 1999, Olivier Joyard y Charles Tesson (*Cahiers du cinéma*, número fuera de serie aparecido en el mes de mayo sobre la cinematografía oriental) señalaban que “la paradoja de este cine, así como su poder de atracción, se fundan sobre este principio: concentrar lo esencial de las apuestas estéticas contemporáneas y sobrepasarlas, para inscribirlas en una forma que no tiene parecido a ninguna otra al tiempo que se encuentra en ella el cine que siempre hemos deseado amar”. Es muy interesante lo que se inscribe en el interior de esta frase aparentemente simple:

- 1) asunción de un modelo representacional entendido como contemporáneo, es decir, marcadamente diverso del hegemónico o, lo que es lo mismo, rechazo de la normativización del cine institucional;
- 2) búsqueda de mecanismos discursivos autónomos, no condicionados ni limitados, y
- 3) transmisión al espectador de la sensibilidad, de la emoción, sin desproteger su capacidad crítica.

Todo ello puede apreciarse en el cine de Wong Kar-wai (y oriental, por extensión, en los márgenes del discurso hegemónico), del que podemos extraer algunos parámetros significativos:

- Desvinculación del *Modelo de Representación Institucional (M.R.I.)*, a cuyas normas no se somete, que estriba esencialmente en la incorporación al significante fílmico de los mecanismos de enunciación, sea por ruptura del academicismo en el lenguaje o por el trabajo sobre las ausencias (elementos de sutura en el M.R.I. que se convierten en procedimientos de extrañamiento y sugerencia de orden connotativo).

² Un análisis del cine de este realizador se puede encontrar en Gómez Tarín, Francisco Javier (2008), *Wong Kar-wai. Grietas en el espacio-tiempo*. Madrid: Akal.

- Capacidad técnica. Es evidente que los cineastas orientales cuentan con una infraestructura que les permite alcanzar unos niveles de perfección técnica que podemos calificar de “exquisitos”, pero, además, la incorporación de las nuevas tecnologías (rodaje con cámaras digitales, efectos de color e imagen, aceleraciones, ralentizaciones, etc.) posibilita la generación de materiales con un alto grado de mistificación, fruto también de la multiculturalidad en que se desenvuelven los cineastas.
- Estética personal no adscribible a corrientes o estilos grupales. Cada cineasta construye sus perfiles formales de manera unívoca y en ellos tienen cabida las influencias de otras cinematografías al tiempo que la idiosincrasia local. La formulación estética se ve también afectada por la incorporación de relatos de diversas procedencias. Así, en filmes como *Fallen Angels*, también de Wong Kar-wai, los ecos de *A bout de souffle*, de Godard, del cine negro o de la *Nouvelle Vague*, son patentes, pero, junto a ellos, está el ritmo trepidante de una planificación que rompe el encuadre, que trocea los personajes mediante planos y angulaciones imposibles.
- Relatos que buscan un tipo de espectador muy diferente al que construye el cine hegemónico. Se trata de conseguir un *público distanciado* –fruto de las intervenciones enunciativas– que se implique en la representación sin desarrollar mecanismos de identificación secundaria; un público así mantiene su capacidad crítica y no está limitado en el terreno de las sensaciones. El objetivo es la transmisión de sentido más que de significado, puesto que éste es unívoco en el cine dominante y aquel, sin embargo, lo construye el espectador a partir de los elementos que el filme le suministra. Un discurso abierto propicia múltiples lecturas.³

En un mundo en el que no hay ya fronteras, donde lo *global* emerge política y económicamente, solamente a partir de las experiencias de lo local y la reivindicación de las culturas específicas de cada lugar, de cada idiosincrasia, es posible asumir los avances discursivos y alcanzar los niveles globales, de ahí la importancia de lo *global* en cuanto sinécdoque del contexto general.

La postmodernidad (término confuso, quizás sustituible por el de hipermodernidad) nos permite vislumbrar un mundo fragmentado, cuya esencia misma es la hibridación. Podemos detectar con una simple mirada que esta tiene lugar en muy diferentes ámbitos en el seno del audiovisual:

1. El de los discursos: documental vs ficción, como ejemplo más patente.

³ Estas reflexiones provienen de un texto previo Gómez Tarín, Francisco Javier (2003), “De la pasión íntima (*In The Mood for Love*) a las pasiones cotidianas (*Yi-Yi*): dos ejemplos de transmutación discursiva en las nuevas cinematografías de Extremo Oriente”, en Company, Juan Miguel (Editor), *El cine y las pasiones del alma*. Madrid: Revista Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura, Febrero. Págs. 355-372.

2. El de los formatos: lo analógico convive con lo digital y entran nuevas experiencias a formar parte del conjunto de discursos audiovisuales: teléfonos móviles, cámaras de vigilancia, vídeos caseros, etc.
3. El de las tramas argumentales: ruptura de las relaciones de causa-consecuencia.
4. El de los tipos de representación: *mise en abîme* (pantallas en el interior de otras pantallas)
5. El de las tecnologías: visión y conciencia de la tecnología.
6. El de las formas: quiebras estructurales y estilísticas.

La lista podría seguir hasta el exceso, pero su validez solamente tiene lugar mediante la ejemplificación y la reflexión concreta de cada uno de sus parámetros.

Documental vs ficción.

Pongamos un ejemplo, el del documental y su interesada dicotomía frente al film de ficción.⁴

Penetrar en el territorio del tantas veces mal llamado “cine documental” no es una acción que pueda llevarse a cabo sin establecer previamente unos principios de base, algo que, en términos de la teoría fílmica, llamaríamos *punto de vista*. Y no solamente nos debe preocupar tal punto de vista sino también el hecho de que este sea o no establecido con claridad. La concepción del documental como “representación de la realidad” apunta hacia una doble paradoja: que hay una realidad tangible y directamente perceptible, y que esta realidad puede ser representada; pero, más importante aún, establece una transparencia enunciativa en sus discursos que propicia el hecho de que la visión de una sucesión de imágenes en movimiento, aparentemente no manipuladas por ente alguno, pueda considerarse como “representación de la realidad” o reflejo directo de esta.

Establezcamos ya, desde el inicio, nuestra posición al respecto desde lo que denominaremos una *enunciación enunciada*, es decir, una posición enunciativa que se define y denuncia a sí misma, que se manifiesta. Tal posición no es otra que la reivindicación de que no es válida la estricta separación entre un cine documental y un cine de ficción, al menos si la postura que guía tal distinción se basa en el concepto de una realidad fielmente representada. ¿Quiere esto decir que no podemos hacer distinciones entre el documental y la ficción? No, por supuesto, sino que se trata de expresiones ambiguas que conviene matizar. Nosotros no hablaremos de *documental* sino de *método de trabajo documental*.

Por su propia naturaleza, todo film es ficción puesto que no contiene sino material celuloide que, mediante procesos químicos, es capaz de lanzar hacia

⁴ Tratado también en Gómez Tarín, Francisco Javier (2009). “¿La ficción documental?: discursos híbridos en la frontera de lo real”, en *Image et Manipulation, Les cahiers du Grimh, Actes du 6^e Congrès International du Grimh*. Lyon: Le Grimh - LCE. Págs. 319-330.

la pantalla un haz de luces y sombras que (re)presentan “en principio” 1) un espacio y un tiempo ausentes, 2) que ciertamente tuvieron lugar ante el objetivo de la cámara y han quedado fijados a través del mecanismo de impregnación fotográfica. (Re)presenta, es decir, vuelve a hacer presente algo que una vez estuvo ahí: el profílmico. Para nosotros, pues, es más coherente hablar de películas *de ficción* (y no utilizar el término *ficción* aislado) cuando se haya dado un uso del profílmico mediante manipulación de sus contenidos y *de no-ficción* cuando lo que haya acontecido sea una utilización del profílmico (claro está que siempre filtrado por un punto de vista).

En consecuencia, siguiendo a Guy Gauthier, diremos 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”.

Hablaremos, pues, de *método de trabajo documental*, caracterizado por (seguimos apoyándonos en Gauthier):

- *Rodaje en directo* (límites técnicos, deontológicos y legales).
- Elaboración como consecuencia de las circunstancias. La *investigación* es la que conduce el film.
- El equipo de rodaje se sitúa en ese *espacio*: el *enunciador* se asigna un lugar y lo conserva.

Así pues, eliminada una primera distinción –la que se daría hipotéticamente entre documental y ficción– que funcionaba como lugar común cuando se venía hablando del documental, es evidente que no pueden haber límites, salvo por lo que respecta a los métodos de trabajo y al proceso investigador, que establezcan los territorios o identifiquen modelos. La imbricación es absoluta pero en los últimos tiempos se ha radicalizado.

En todo texto audiovisual, al espectador siempre le llegan múltiples datos que son deducidos con irregular nitidez del producto fructivo:

- una visión de mundo (espacio físico),
- una posición ideológica sobre “estar en el mundo” (relaciones sociales),
- una “máscara” social (apariencia externa de los individuos y de sus relaciones),
- una temporalidad (inscripción del discurso en el pasado, el presente o el futuro)...

Estos datos, inscritos en el discurso audiovisual con una mayor o menor voluntad en origen de influencia, son transformados en informaciones explícitas e implícitas que, a su vez, serán o no desechadas por el espectador una vez sean cotejadas con su bagaje enciclopédico y sociocultural, pero en ningún caso serán inocentes ni asépticas.

Así, la comprensión que tenemos de los mundos de la antigüedad, la imagen mental que nos hemos hecho de ellos, está claramente influenciada por las muchas películas que a lo largo de nuestras vidas hemos podido visionar. El antiguo Egipto, Roma, Grecia, nos han llegado a través de representaciones ficcionales que han construido una imagen mental de la que es muy difícil desprenderse, a sabiendas de que ese mundo posible es en gran parte resultado de una imaginación cuya base documentada es mínima.

Cada mirada hacia el pasado ha acumulado informaciones que han ayudado a construir nuestra idea de mundo, probablemente muy lejos de lo que realmente aconteció, y de las formas de vida que tuvieron lugar en él. Así, la Prehistoria, la Edad Media, el Renacimiento, e incluso las fechas más recientes no son sino extrapolaciones ficcionales. Esto por lo que respecta a la exterioridad de esos mundos; si a ello le añadimos la veracidad de las informaciones que nos han sido suministradas, nos encontramos en un auténtico callejón sin salida. Pero, ciertamente, sobre el pasado lejano no tenemos la posibilidad de establecer mecanismos estrictos de cotejo ni de verificación, y hemos de conformarnos con referencias tangenciales (pinturas, tapices, objetos, arquitectura, escasos documentos –aquellos que no hayan sido manipulados para contar la historia desde la perspectiva de los vencedores: ¿los hay?).

Con la aparición de la fotografía y del cinematógrafo, la relación entre *mundo posible*, *mundo proyectado* y *mundo real* se hizo mucho más directa y con ello, contrariamente a lo que cabría suponer, las posibilidades de manipulación se acrecentaron.

En el discurso todo depende de dos factores esenciales: el punto de vista y la enunciación. Un ejemplo nos ayudará sobremanera. Al final del excelente texto audiovisual *10 on Ten* (Abbas Kiarostami, 2004), el propio realizador, que ha venido impartiendo al volante las diez lecciones sobre un cine de diferente concepción al hegemónico, detiene el vehículo y sale de él, desapareciendo en el fuera de campo pero haciendo patente su presencia en *off*; al regresar, toma la cámara con sus propias manos, desde su fijación frontal –lo que confirmamos por el movimiento que se produce y por su reflejo en el lateral del vehículo–, y se acerca a un pequeño túmulo de tierra en el que paulatinamente, mediante el zoom, nos deja ver un pequeño agujero y las hormigas que en él se afanan, pasando así desde un plano amplio hasta un plano muy de detalle. Con este pequeño ejemplo, Kiarostami metaforiza a la perfección cómo es posible documentar con el menor grado de manipulación:

- 1) desvelando el proceso tecnológico de la filmación,
- 2) haciendo patentes los recursos expresivos y narrativos que permiten llegar hasta ese túmulo de tierra donde están las hormigas, y
- 3) provocando en el espectador la capacidad de reflexión, en este caso sobre la posibilidad de mostrar lo que aparentemente no vemos y que es, a fin de cuentas, la realidad, o la representación que podemos hacer, mediante una intermediación técnica, de lo real inalcanzable.

Como puede deducirse, la discusión entre ficción y no ficción es irrelevante ante un planteamiento como el que hace Abbas Kiarostami. Puede cerrarse, pues, esa dicotomía subyacente entre los conceptos de ficción y documental, que ya sabemos son casi imposibles de dejar al margen del debate, tanto más cuanto que las más recientes “modas” que se inscriben en el territorio del documental (el montaje a partir del metraje encontrado o *found footage*, el falso documental o *mockumentary*, y el film-ensayo) no hacen sino poner de manifiesto que el trabajo que se lleva a cabo, sea a través del montaje-remontaje o de la construcción discursiva, responde esencialmente al uso de recursos expresivos y narrativos orientados por la enunciación y, en consecuencia, están mucho más cerca de la ficción narrativa que de cualquier otro mecanismo representacional.

El momento actual es insospechadamente enriquecedor, aunque hayan en él ámbitos de luz y de sombra. Los procesos de hibridación son tales que las técnicas documentales se inscriben en las películas de ficción sin ningún pudor y la ficcionalización cada vez está más en la esencia de los proyectos edificados sobre ese procedimiento que antes denominábamos método de trabajo documental.

No obstante, tampoco conviene presentar una visión idealizada de un mundo creativo en el terreno del audiovisual en el que se barajan nuevos conceptos y procedimientos, como si nada de esto hubiera acontecido en el pasado. Muchas de estas hibridaciones ya se han producido anteriormente en la historia: el uso de técnicas documentales fue decisivo en los “nuevos cines” (ahí tenemos los ejemplos de la *Nouvelle Vague*, del *Neorealismo* italiano, o del *Free Cinema* inglés) y no tan nuevos (los cineastas soviéticos, con Eisenstein a la cabeza, supieron bien de ello, y la radical experiencia de Dziga Vertov es paradigmática); por otro lado, se han producido más y más ficcionalizaciones en el seno de los llamados materiales documentales (los films de Marker, Ivens o de Rouch, los trabajos de Errol Morris, de Peter Watkins y de tantos otros); ha habido ejemplos ilustres de “falso documental”, como es el caso de *Fraude* (*F for Fake*, Orson Welles, 1973), y también de “metraje encontrado” -es notable el uso por ambos bandos durante la Guerra Civil española de materiales cuyo origen estaba en el adversario, o el ejemplo paradigmático del film *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, Frédéric Rossif, 1962), ejercicio de montaje a partir de diversas fuentes documentales; claro está que esto es lo que siempre se ha hecho por parte de las televisiones para construir sus reportajes sobre hechos del pasado. Por su parte, las vanguardias también hicieron uso habitual de materiales de carácter documental.

Pero hoy hay otro tipo de fenómenos diferenciales: la aparición de Internet y de las plataformas multimedia generan un ámbito para el audiovisual que convierte a este en un enorme espacio hipertextual. Nos encontramos así con el denominado “falso documental multiplataforma” (*cross-platform mockumentary*), que “hace referencia a aquellas obras que aparecen en medios de comunicación distintos con diferentes formatos, aumentándose de este modo el número de implicaciones efectivas del público en planos diversos”.

Pues bien, este importante cambio en los mecanismos de difusión convierte las salas de cine en espacios poco menos que minoritarios y aúpa a primer nivel Internet, los teléfonos móviles o las televisiones con programación especializada (al menos en lo que se refiere a las producciones que responden al método de trabajo documental). Otro tanto sucede con los textos ficcionales, que incorporan esta fluidez audiovisual y permiten la hibridación de géneros, estilos, procedimientos e, incluso, usos.

La existencia de formatos híbridos, tales como el docudrama o el documental sobre naturaleza, siempre ha apuntado en mayor medida hacia un *continuo transversal de formatos que se despliegan entre los polos de realidad y ficción*. Estas fronteras aún se han difuminado más por la eclosión de híbridos televisivos, entre los que se incluyen los concursos de telerrealidad, los *docu-soaps*, los programas sobre el estilo de vida y otros formatos similares... El continuo realidad/ficción más general incorpora elementos visuales que se asocian a imágenes grabadas por cámaras de seguridad, a la fotografía y videografía no profesionales y a formatos más recientes de medios de comunicación personales como las *webcams*, los *videologs* y las cámaras de fotos de los móviles. Todos ellos comparten la estética del vídeo digital no profesional, que consiste en capturar, con cámaras de bolsillo, acontecimientos espectaculares o arrebatos apasionados, desde perspectivas limitadas y espontáneas, y con una calidad fotográfica baja, de imágenes granuladas. Esta técnica no deja de imponerse como el verdadero indicador de la autenticidad (Hight, 2008: 188)

Se está produciendo una ampliación del inventario de formatos audiovisuales posibles que apunta hacia índices de verosimilitud, hacia esa “captura de lo real” que durante algunos años la teoría del cine defendió como esencia obviando que se trataba de “efecto” y no de ontología. Paralelamente a tal proliferación de mecanismos representacionales y difusores, no es un hecho menor la bajada en picado de la calidad fotográfica, que se constituye en protocolo de veracidad. En este contexto de saturación visual, fluye la información-desinformación, en tanto se escapa la capacidad de reflexionar sobre los acontecimientos: el esquema emisor → receptor nunca fue tan unidireccional como en la era que se autoproclama interactiva.

Por ello, no puede extrañar en modo alguno que las películas de ficción absorban –como, por otro lado, siempre hicieron– toda esta serie de mecanismos de captura y la integren en su trama argumental e, incluso, en la propia textura formal de sus discursos. Es desde esta perspectiva desde la que más claramente se han quebrado las diferencias entre ficción y no-ficción.

Los cuatro puntos esenciales que se desprenden del brillante diagnóstico de Geertz para las ciencias sociales en la década de 1980 - hibridación de géneros, ruptura de corsés en la escritura al servicio de la interpretación de la sociedad, la puesta en cuestión de una legitimidad epistemológica desligada de la propia práctica interpretativa y discursiva y la alteración de las relaciones entre el conocimiento y la acción social- poseen fuertes resonancias y un aire de familia con lo que, en los últimos años, se viene afirmando a propósito de los caminos emprendidos por el cine documental y sus aledaños. Afirmamos estar asistiendo a una hibridación en las prácticas cinematográficas ligada a

la representación de lo real, donde -parafraseando la fórmula enumerativa de Geertz o, más bien tomándola como fructífera analogía- vemos aparecer panfletos políticos y contra-informativos disfrazados de diarios o búsquedas personales, la imagen de archivo y el documento visual al servicio de la poesía, la indagación social bajo diversas formas de *thriller* policíaco o el uso de la teatralidad y la dramatización distanciadora ocupando el lugar de la entrevista natural para la reconstrucción histórica (Ortega, 2005: 186)

En consecuencia, la posibilidad de establecer un discurso que reflexione en profundidad sobre el mundo en que vivimos y el compromiso ético con la realidad parecen alejarse, deviene cada vez más utópico.

Hemos visto cómo los materiales audiovisuales conocidos como documentales son cada vez menos fiables; hemos establecido que la relación entre la representación y la realidad se viabiliza a través de un “efecto verdad” que pocas veces es reflejo certero de esta; sabemos que la hibridación de medios, soportes y formatos es tal que los usos han devenido objetivos finales para gran parte de los espectadores; parece evidente que la comunicación se quiebra y la información no consigue documentar, simplemente fluye...

Más arriba hemos señalado el influjo que el cine ha tenido sobre nuestro imaginario cultural en lo que respecta a épocas pretéritas, pero las películas hablan a través de sus significantes tanto de la época representada en su trama argumental como del presente, con independencia de que la acción pueda estar afincada en una u otra temporalidad. Como decía Jean-Luc Godard, todo film es un documental sobre su propio rodaje, parafraseando la siempre vigente sentencia de Roman Jakobson que indica que toda obra de arte nos cuenta la génesis de su propia creación. Quiere esto decir que una producción audiovisual lleva en sí misma, de forma implícita, los índices de sus mecanismos de producción de sentido y de su relación con el mundo real conjugado en presente, puesto que nadie ni nada puede eludir su implicación contextual.

Productos ficcionales recientes, cada vez más numerosos, se hacen eco de ese mundo de formatos y lo integran en sus discursos. Ya que el efecto verdad se asimila a las imágenes de baja calidad que nos suministran las cámaras de seguridad, los móviles o los reportajes televisivos, estas formas se prodigan en las tramas argumentales, llegando a confundir los métodos a través de los aspectos formales. Puestas al servicio de la constitución de grados de verosimilitud, el resultado puede ser tan ambiguo como en el caso de los falsos documentales; sin embargo, desvelado el efecto y tratado desde una perspectiva claramente ficcional, en la que la enunciación no se oculte, la puerta de la reflexión es abierta y el espectador se constituye ante el producto con la suficiente capacidad crítica como para sentir que está siendo “informado” sobre un acontecimiento determinado o sobre una visión de mundo. Es así como la ficción documenta (¿qué mayor hibridación?):

- 1) sobre el espacio y el tiempo (presente, pasado, futuro);
- 2) sobre el mundo real, por analogía o metafóricamente;

- 3) sobre los imaginarios sociales y culturales, que se contrastan entre emisor (ente enunciador) y receptor (espectador);
- 4) sobre sus propias condiciones de producción (destacando el aspecto tecnológico), y
- 5) sobre su condición de ficcionalidad.

Este último parámetro deviene esencial, ya que el contrato de suspensión de la incredulidad por parte del espectador permite que este mantenga una clara conciencia de que lo que visiona es un constructo ficcional y, en consecuencia, el efecto verdad de las imágenes no conlleva una fe ciega en ellas (todo lo contrario de lo que ocurre en el sistema mal denominado documental).

Anclemos, para concluir, en ejemplos concretos –paradigmas de otros cientos de ellos, si no miles– las reflexiones previas. Por supuesto, haremos tal ejercicio de forma aleatoria puesto que no contamos con espacio para una mayor profundización ni ejemplificación.

El camino de la hibridación siempre ha estado abierto, pero el caso de *El proyecto de la Bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) es muy sintomático, ya que en su seno hay formatos diferenciados y se utilizan procedimientos de rodaje afines al método documental. Sin embargo, en esta producción el éxito se garantizó a través de una campaña de efecto verdad a través de Internet, muy bien orquestada pero que jugaba con el espectador planteándole la duda sobre la veracidad o no del acontecimiento en cuestión. En este caso, la relación film – Internet se convirtió en el eje esencial del producto y ambos se retroalimentaban. Por lo tanto, este film nos aporta una información clave sobre el uso de las nuevas tecnologías para construir discursos verosímiles desde la ficción (parámetros 4 y 5 del esquema previo).

En el valle de Elah (*In the valley of Elah*, Paul Haggis, 2007) desarrolla una trama argumental en torno a una filmación en DV, supuestamente hecha por un militar en Irak, que permite desvelar los horrores de la guerra y el proceso de degradación de un soldado. El DV se convierte, en este caso, en *leit motiv* y eje esencial del film, que, a su vez, desvela la condición tecnológica (se pueden recuperar imágenes borradas o en mal estado). La reflexión crítica se enraíza en el presente, en la vivencia de la guerra-ocupación en Irak, con un más que evidente posicionamiento. Para el espectador, la película suministra un bagaje de datos que son, en muchos casos, recordatorio de lo que ya conoce, pero, además, aporta una carga emocional que, desde la fijación en un individuo (el padre que busca las razones de la muerte de su hijo), se abre a la decadencia de la sociedad norteamericana en su conjunto (el plano final poniendo al revés la bandera es en exceso evidente). Así, los cinco parámetros anteriormente expuestos son aplicables.

Un caso más extremo es el de *Redacted* (Brian de Palma, 2007). En este film se produce una exhibición expresa de la hibridación a que antes hacíamos referencia. Los diferentes formatos confluyen por diversos canales hacia la construcción de un material de ficción que se reviste de todos los

aparejos del método documental hasta producir una indiscriminación absoluta entre ficción y documental. De nuevo los cinco parámetros son claros. En este sentido, no es menos interesante el cine del realizador chino Jia Zhang-ke, quien presenta en pantalla la hibridación misma, generando transiciones a través de animaciones gráficas en teléfonos móviles (*The World*, 2004) o incorporando a los personajes en espacios de realidad extrema (la presa de las tres gargantas) en *Naturaleza muerta* (*Sanxia Haoren*, o *Still Life*, 2006) como hicieran años atrás los celebrados directores neorrealistas.

Banderas de nuestros padres (*Flags of our fathers*, Clint Eastwood, 2006), nos ayuda a reflexionar sobre el pasado y sobre el mismo concepto de manipulación de la imagen (en este caso fotográfica) en relación con su profílmico, convirtiendo la apelación a los sentimientos de los ciudadanos en objetivo de rentabilidad económica para poder proseguir la guerra (el paralelismo con el modelo cinematográfico hegemónico no es casual, desde luego). Esa mirada sobre el pasado, al ser relacionada con la situación actual, permite una lectura metafórica en torno al presente (parámetros 1 y 2) y, esencialmente, sobre la guerra de Irak, eje y suma de falsedades de todo tipo.

Desde la imagen al servicio de una causa justa, con independencia de si es o no manipulada, a la manipulación como intervención efectiva sobre las conciencias, hay un abismo. Cuando Robert Capa hizo la fotografía que recorrió el mundo, *El miliciano muerto*, el valor de representación de la realidad estaba mucho más allá de la propia imagen, nada importaba que esta fuera o no tomada en el momento de la muerte, la simulación era tan real como la propia guerra: el objetivo ideológico debía necesariamente situarse por encima de la veridicción. Sin embargo, cuando con el paso del tiempo los herederos de Capa intentan a toda costa salvaguardar el concepto de veracidad y la idea de que aquella fotografía reflejaba exactamente una muerte en el frente tal como tuvo lugar (y no la situación bélica -algo mucho más importante, sobre lo que la fotografía actuaba como símbolo) emerge la mala conciencia de una supuesta manipulación que nunca hubo: la manipulación aparece, pues, con la negación del valor de una ficción que había documentado positivamente a la sociedad desde la propia esencia del acontecimiento. Mucho habría que hablar de ello.

Recuerdos del futuro.

Observemos otra ejemplificación, mucho más radical en nuestros días: la de las cámaras de seguridad. Si recordamos 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. De la curiosidad en la barraca de feria al negocio de las multisalas actuales, pasando por los “palacios del cine”, el espacio físico al que ha accedido el público de cada época ha variado una y otra vez para mejor poder “rascar sus bolsillos”. Esta fruición mudable se ha visto acompañada por el tipo de espectáculo y por el contexto cultural de cada civilización (nunca fue lo mismo ver un film en París que en Calcuta, pongamos por caso). 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 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, y no digamos nada de la piratería en DivX que sacrifica la calidad de la imagen en aras de un “¡ya lo tengo!”). ¿Qué espectador se está configurando para un futuro inmediato?

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 solitaria (Augé, 2001: 98)

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 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, 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" (Augé, 2001: 84-85)

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 –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?

Desde hace un tiempo, miles de cámaras de vídeo filman y registran ininterrumpidamente una gran superficie del centro de las grandes ciudades. Como hemos dicho, antes había también vigilancia en los “no-lugares”, pero el fenómeno que se está produciendo tiene que ver con la saturación (obsérvese como, de nuevo, aparece el término); 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*.⁵

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

⁵ Plano de situación, en la jerga cinematográfica, que nos permite conocer el conjunto espacial sobre el que la acción se desarrolla.

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.

Las filmaciones de esas miles de cámaras 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.

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 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?

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 habrá 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, 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.

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.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc (2001). *Los “no lugares” espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Foucault, Michel (1998). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.
- Gauthier, Guy (1995). *Le documentaire un autre cinéma*, Paris : Nathan.
- Hight, Craig (2008). “El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico”, en Català, Josep María y Cerdán, Josetxo (Eds.), *Después de lo real. Archivos de la Filmoteca, núms. 57-58*. Valencia: IVAC-Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama. [*L'écran global*, Paris: Editions du Seuil, 2007]
- Ortega, Maria Luisa (2005). “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”, en Torreiro, Casimiro y Cerdan, Josetxo (Eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.