

2010-06-01

Ficción real: el metraje encontrado y las formas de lo real en el cine

Carlos Gustavo Román Echeverri
Universidad de La Salle, Bogotá, croman@unisalle.edu.co

Follow this and additional works at: <https://ciencia.lasalle.edu.co/lo>

Citación recomendada

Román Echeverri, Carlos Gustavo (2010) "Ficción real: el metraje encontrado y las formas de lo real en el cine," *Logos*: No. 17 , Article 11.

Disponible en:

This Artículo de investigación is brought to you for free and open access by Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Logos by an authorized editor of Ciencia Unisalle. For more information, please contact ciencia@lasalle.edu.co.

Ficción real: el metraje encontrado y las formas de lo real en el cine¹

Carlos Gustavo Román Echeverri*

Fecha de recepción: 5 de marzo de 2010
Fecha de aprobación: 18 de marzo de 2010

RESUMEN

En este artículo, en primera instancia, se plantean algunas consideraciones iniciales del cine en el formato de documental y sus relaciones con lo calificado como real o ficción en el lenguaje cinematográfico. En segundo lugar, se explica el género del metraje encontrado al señalar sus atributos técnico-estéticos más relevantes. Asimismo, se señala la trascendencia a lo largo del texto de la cámara de grabación en el documental y en el metraje encontrado no sólo como dispositivo técnico que objetiva los datos de manera estática, también como eje alrededor del cual se configura el dinamismo y la subjetividad de los filmes. Para ello, se analiza la película *Redacted* (2007) de Brian De Palma como epítome de las formas cinematográficas híbridadas entre la ficción y la realidad. Más que plantear un análisis clásico de la narrativa y los contenidos argumentales de las cintas, el texto hace énfasis en las formas que manejan, ya que es precisamente mediante éstas que se afectan y determinan las sustancias de los filmes.

Palabras clave: cine, realidad, documental, ficción, cámara.

REAL FICTION— FOUND FOOTAGE AND THE FORMS OF REALITY IN FILM

ABSTRACT

Some initial considerations on film in documentary form are discussed, along with its relationships with reality and fiction in cinema language. Found footage genre is explained, pointing its most important technical and aesthetical characteristics. The text points the importance of the movie camera in documentary and found footage, not only as a technical device that objectivizes the information in a static manner, but also as an axis that configures dynamism and subjectivity on films. *Redacted* (2007) by Brian De Palma is analyzed as an example of hybrid forms of fiction and reality in cinema. Beyond a traditional analysis of narrative of films, this text emphasizes the forms in which they are developed, which affect and determine the substance of films.

Keywords: film, reality, documentary, fiction, camera.

¹ Este artículo surge como una ampliación y profundización de un trabajo (ensayo) para el Diploma Superior en Educación, Imágenes y Medios en FLACSO, Buenos Aires.

* Ingeniero Electrónico. Opciones académicas en Historia de la Música y Técnicas de Grabación (2005). Especialista en Creación Multimedia (2009), Universidad de Los Andes. Conferencista en ciclos de divulgación musical en Universidad de Los Andes. Docente de la Facultad de Filosofía de la Universidad de La Salle en cursos de música, cine y diseño. Correo electrónico: croman@unisalle.edu.co

INTRODUCCIÓN. LA REALIDAD DE LA IMAGEN EN EL DOCUMENTAL

El cine nace en forma de documental. Desde los primeros ensayos de captación visual a finales del siglo XIX realizados por Thomas Alva Edison en Estados Unidos con el kinetoscopio o por los hermanos Lumière en Francia con el cinematógrafo, la finalidad del cine era elaborar un registro de la realidad, de mostrar un evento lo más cerca posible a la manera como ocurrió: un estornudo, la llegada de un tren a una estación, la salida de trabajadores de una fábrica, el baile de una niña. También desde sus inicios, el cine se empleó como herramienta y ayuda a la ciencia con los filmes de cirugías realizados por Eugène-Louis Doyen o los registros filmicos de pacientes del neurólogo Gheorge Marinescu, lo que dio mayor peso al documento cinematográfico como instancia de lo real bajo la mirada del método científico. Ya no se perseguía la idea de la fotografía de disminuir la temporalidad de la exposición al máximo para captar el instante, el momento en el que se congela el tiempo para capturar un fragmento de la realidad. Por el contrario, el cine ya no trata de inmovilizar sino de encapsular el tiempo: de certificar el movimiento dentro de un continuo temporal, el cambio que produce una acción, creando una secuencia visual animada que emula la experiencia real mediante la ilusión óptica y que, con los años, se convertiría de manera paradójica en una de las formas de representación más verosímiles. A pesar de la noción de realismo implícita en su método de representación, el cine se define como virtualidad y no como realidad, pues presenta imágenes de cosas, falsificaciones de lo real, conformando una serie de mimesis que distraen del objeto en cuestión (Nichols, 1997: 31).

Adicionalmente a esta figura de la *mimesis*, la imagen cinematográfica responde a las características de *representación e identidad* que puntualizan el análisis histórico tradicional de la imagen en Occidente.

La mimesis surge en el sentido en que se hace una imitación de la naturaleza –en sus inicios gracias a la fotoquímica del celuloide, hoy en día también mediante medios electromagnéticos y digitales– y la transpone con la ilusión del movimiento. La representación ocurre porque a partir de la cosa real, se crea una figura que eventualmente llega a remplazarla. La identidad se establece en la medida en que el cine funciona como espejo que refleja la naturaleza humana y sirve esencialmente como soporte de identificación en un marco narrativo, basándose en un ciclo de proyección y transferencia (Font, 1985: 46). El cine –desde su génesis como documental– queda aprisionado dentro de estas tres figuras, dando paso poco tiempo después de su invención a los relatos de ficción que se establecieron en principio como continuidad y extensión del teatro o de las narrativas literarias. En su forma de documental, el cine siguió consolidándose con cintas como *Nanook el esquimal* [*Nanook of the North* (1922), Robert Flaherty] en la que se retrataba la vida de un esquimal en el artículo canadiense y se convirtió en la cinta pionera del documental antropológico. Sin embargo, en este filme varias de las escenas tuvieron que ser escenificadas debido a inconvenientes técnicos de grabación en el ambiente real y a visiones particulares que el director quería plasmar en éste, estableciendo una subjetividad intrínseca al documental en la manera de presentar y representar las imágenes. Desde estos inicios del documental, como forma cinematográfica, se encuentra entonces esta contradicción entre la representación fidedigna de la realidad y la construcción artificial del relato visual filtrado por la mirada del documentalista.

El documental funciona entonces como un soporte de lo ‘real’ en la medida en que trata de registrar ‘objetivamente’ una situación concreta y específica, sin que haya actores en un escenario construido repitiendo líneas previamente establecidas o ejecutando acciones escritas en un guión. No obstante, ¿acaso el

documental como género no encierra de por sí una especie de ficción o artificio establecido mediante el montaje? Existe una apariencia de objetividad en la presentación de los hechos, testimonios y acciones de la realidad, pero de igual manera que en la ficción, el documental establece y responde a una serie de reglas discursivas que se moldean a través de los años a partir de técnicas específicas, pero sobre todo, a partir de la figura de la *cámara de cine*.

LUCES, CÁMARA, ¡ACCIÓN!

La cámara como artilugio del cine llega a superar la visión del ser humano, pues obtiene un primer plano de relativamente cualquier objeto a su alcance (Manovich, 2005: 23). La cámara, una vez móvil, imita los recorridos y miradas del hombre, actuando como memoria y registro del rayo visual del camarógrafo. La mirada de las cámaras es en apariencia objetiva, pero se puede afirmar que esta mirada artificial es ambigua y depende asimismo de la mirada propia para realizarse. La ilusión que la cámara no miente se rompe precisamente al considerar que la cámara funciona como intermediaria de la mirada; se contempla a través de ésta estableciendo una doble subjetividad en serie: una, la de la visión propia de la cámara, artificial, mecánica y falible; otra, la del sujeto que observa a través de ésta, visión natural y relativizada. Dice Nichols al respecto: “[...] la mirada de la cámara puede indicar la perspectiva ética, política e ideológica del realizador”. (1997: 119). De igual manera, la percepción está condicionada al punto de vista y marco de referencia que combina lo pasivo y lo activo: en el caso de las cámaras que crean los diversos relatos de cualquier película, se produce la pasividad del registro audiovisual que ejerce el aparato, con la actividad propia del espectador que observa a través de éste.

Como compendio y prontuario de ideas y ejemplos frente a los alcances de la cámara como dispositivo,

se encuentra *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov [*Chelovek s kino-apparatom* (1929)]. En este filme se plasma la nueva técnica de obtención y manipulación de imágenes como motivación y vía para decodificar el mundo (Manovich, 2005: 31) mediante secuencias disímiles que imponen diferentes ritmos, logrando que la cámara deje de ser una herramienta más en el proceso cinematográfico para convertirse en el punto de partida de disección de los objetos, las texturas y las tramas visuales. La idea de Vertov de captar la realidad y la vida subrepticamente, con el lente de la cámara haciendo las veces del ojo de un observador silencioso que no afecta los hechos y permanece ajeno a los mismos eventos que registra, se consolidaría posteriormente en la forma del *cinéma vérité*, en la que se cede el control a los acontecimientos en lo que Nichols llama (1997: 72) el documental en la modalidad de observación.

Docu-FICCIÓN

Con el tiempo, la mayoría de películas documentales adoptaron las estructuras y las estrategias de la narrativa (Nichols, 1997: 34), de tal manera que los mismos códigos que se configuraron en el cine de ficción (montaje y edición, tipos y secuencia de planos, ritmo de la historia, trama lineal, funcional y cerrada) influenciaron la creación y producción del cine documental. Por ejemplo, los mismos realizadores de documentales de observación reconocerían la influencia del neorrealismo italiano en sus trabajos de la década del sesenta (Nichols, 1997: 77). Pero una vez ordenado este lenguaje del documental a través de los años, ocurriría el proceso recíproco: algunos trabajos audiovisuales de ficción empezarían a nutrirse y contagiarse del formato del documental, creando formas híbridas que incluso hoy se resisten a ser clasificadas bajo alguna etiqueta. La ficción que hace referencias a lo real no es una idea surgida dentro del cine, ha sido un recurso ampliamente empleado en diversos géneros literarios a través del

tiempo y que funciona como apoyo para disponer un contrato de verosimilitud (Sibilia, 2005: 267). Al respecto, Metz (1971: 43) define lo verosímil en el cine como lo posible que se identifica con lo posible verdadero o lo posible real, bajo la tela de la opinión general. Sin embargo, en verdad lo verosímil responde a convenciones mediadas por las instituciones e industrias del cine, convirtiéndose entonces en la reiteración y repetición de discursos previos y predefinidos. Lo verosímil no corresponde necesariamente con lo real, como lo demuestran los extrañamente llamados *realities*, que pretenden arraigarse en la opinión pública con una supuesta cercanía al género del documental, creando en realidad farsas audiovisuales en las que se escriben guiones basados en el concepto televisivo de la telenovela, que sintetizan imágenes y las manipulan para satisfacer las necesidades mediáticas del *rating* y la audiencia. Así pues, los *realities* constituyen una deformación de la realidad que profesan emitir, resultando precisamente más engañosos en su pretensión de transcribir los supuestos hechos reales y convirtiéndose en verdaderas simulaciones que paulatinamente se van despojando de lo real: “[...] la realidad comienza a imponer sus propias exigencias: para ser percibida plenamente como *real*, deberá *ficcionalizarse*” (Sibilia, 2005: 276).

EL FALSO DOCUMENTAL Y EL METRAJE ENCONTRADO

En contraposición a este proceso de inversión de lo real, en la ficción surgió la categoría de falso documental (en inglés: *mockumentary*, portmanteau de las palabras *mock* y *documentary*), que siempre ha servido al género de la comedia como manera de parodiar los discursos de los géneros informativos. Directores como Woody Allen y Orson Welles se valdrían de este recurso para exponer la narrativa en modalidad de observación y no de argumentación (Villegas, 2009). Esta retroalimentación entre géneros ha desdibujado

las nociones concretas de lo real y lo ficticio, expandiéndose del cine a otros medios del audiovisual. En televisión, por ejemplo, el seriado británico *The Office* [Ricky Gervais y Stephen Merchant, 2001] y sus posteriores adaptaciones en otros países, recurre a la forma del *cinéma vérité* para mostrar la actividad de los individuos como personas públicas, omitiendo de los relatos la esfera privada de los personajes y consolidando así una forma de la descripción de lo cotidiano en los espacios públicos. Dentro de esta categoría del falso documental, hay un subgénero –que también se puede definir a partir de su forma– que ha surgido con relativa frecuencia en algunas películas de los últimos años: el del *metraje encontrado* (*found footage*) de ficción, que muestra una serie de eventos grabados de diversas fuentes –cintas caseras, vídeo aficionado, material cinematográfico sin editar– y se presentan al público como testimonio directo, verídico y real registrado por los propios protagonistas de la cinta. Así como el falso documental se acomodaría al esquema paródico, el metraje encontrado se convertiría en un vehículo ideal para los géneros del suspenso y el terror. Cintas como *El proyecto de la bruja de Blair* [*The Blair Witch Project* (1999), Daniel Myrick y Eduardo Sánchez], *[REC]* [(2007), Jaume Balagueró y Paco Plaza], *Cloverfield-Monstruo* [*Cloverfield* (2008), Matt Reeves], *El diario de los muertos* [*Diary of the Dead* (2007), George A. Romero] y *Actividad paranormal* [*Paranormal Activity* (2009), Oren Peli] emplean el modelo del metraje encontrado para plantear un nivel de realidad diferente dentro de los escenarios temáticos convencionales del cine de horror: los zombis, la brujería, la posesión diabólica, los monstruos, el cine de desastre. Tal vez la película pionera en este estilo fue *Holocausto caníbal* [*Cannibal Holocaust* (1980), Ruggero Deodato], perteneciente al género *exploitation*, cuya trama sobre las grabaciones hechas por unos documentalistas en el Amazonas y encontradas luego de su desaparición, causó controversia al creerse que las escenas violentas de mutilación y muerte eran reales, motivo por

el cual su director fue encarcelado luego de su estreno. Esta anécdota demuestra que más allá de ser un recurso de la industria para captar público o para justificar el bajo presupuesto y técnica descuidada de algunas de estas cintas, el formato del metraje encontrado presenta ciertas características técnicas que afectan la estética de éste, que hacen que se pacte otro tipo de contrato con el espectador en comparación con el que se establece en la ficción tradicional. Según Deleuze (1987), esta materia común que une al actor y al espectador –la materia noética– está en un nivel anterior a la lengua ya que sirve como vehículo primigenio que vincula dentro del mismo espacio y tiempo.

ATRIBUTOS TÉCNICO-ESTÉTICOS DEL METRAJE ENCONTRADO

- *La cámara como dispositivo de grabación se convierte en eje alrededor del cual gira la narración, protagonista silenciosa de las películas.* En estas cintas, la cámara subjetiva no está representando el campo visual de un personaje, sino que traslada al espectador directamente a la cámara que registra los hechos en el lugar de la acción. Ya no se observa por medio de los ojos del personaje, sino a través de la cámara, que se convierte en la intermediaria entre las personas como espectadores y el cine como universo: la cámara no es invisible, como en la ficción cinematográfica convencional. Por el contrario, es centro de atención de los personajes y construcción de los argumentos escénicos: el dispositivo de grabación se convierte en el protagonista. Mientras que en los filmes se tiene por regla ocultar la cámara, es decir, que sea invisible y no se revele por ningún medio, en este tipo de cintas generalmente se ejecuta un plano prohibido en la ficción e incluso en muchos documentales: un enfoque de frente a un espejo, que hace revelar la fuente misma de grabación de las escenas que estamos observando, la certificación de que las escenas que el espectador observa no son fruto del proceso cinematográfico de montaje con cámaras. Así pues, tradicionalmente en los filmes se busca la transparencia del soporte, es decir, que en el contrato que establece el espectador con la película no se note o se note al mínimo la presencia de las máquinas intermediarias que capturan las imágenes. El espectador no se debe percatar que está viendo escenas grabadas mediante algún aparato, sino que debe ignorar la lente de la cámara trastocada en la ventana de la pantalla, para atravesarla y sumergirse directamente en la historia. El rol del director, por el contrario, tiende a hacerse invisible, ya que su visión particular y planteamiento estético son reemplazados por la naturalidad con que se desenvuelven las acciones en pantalla. Estas cintas del falso metraje encontrado desde sus primeras escenas rompen ese contrato clásico y establecen uno diferente, tomando como premisa la presencia visible de las cámaras y de los diversos soportes de grabación.
- *El filme se presenta como una sucesión o cadena de plano-secuencias de relativamente larga duración.* Códigos específicos de la narrativa cinematográfica dentro del engranaje del montaje como el campo-contracampo o los diversos *raccords* (Font, 1985: 45) ya no son necesarios: la continuidad espacial se establece y redefine en cada plano-secuencia y la continuidad temporal está supeditada a la duración de éste. Los cambios entre plano y plano pueden ser más abruptos sin que esto afecte el hilo secuencial de la historia, proponiendo así un sistema de orientación continuo en el que el papel del observador esté de-

terminado. El encuadre como sistema cerrado de datos (Deleuze, 1983: 27) se configura ahora mediante una sola visión, una única subjetividad, una limitación dinámica que, sin embargo, permite una inmersión más profunda en la imagen. La información presentada a través de esta ventana equivale a una saturación del momento espacio-temporal, creando percepciones instantáneas, que como dice Eisenstein (1968: 62), son las más valiosas debido a su frescura y carácter vivaz.

- *El encuadre de los planos siempre corresponde a la visión subjetiva del camarógrafo.* La cámara subjetiva y el plano-secuencia sirven como recurso para involucrar al espectador directamente en la trama, ponerlo en la piel –pero sobre todo en la visión– del personaje y hacerlo contemplar los acontecimientos en primera persona. Esta posición voyeurista del espectador, quien contempla las acciones desde una ventana personal con vista al universo de la película, hace que su relación con la historia sea mayor y se rompa la barrera de la ficción convencional. El desenfoque en algunas escenas y el movimiento inestable del encuadre, hacen que la escena siempre parezca natural y regular, remitiéndose en las ocasiones de confusión visual a lo que Deleuze se refiere como otra dimensión de la imagen, donde ésta tiene “[...] una función legible más allá de su función visible” (1983: 32). Este recurso de la cámara como reemplazo directo del ojo humano ha sido empleado en numerosas ocasiones; la confrontación final en *El silencio de los inocentes* [*The Silence of the Lambs* (1991), Jonathan Demme], por ejemplo, ocurre en un sótano completamente oscuro y muestra algunos planos desde el punto de vista del antagonista a través de unas gafas de visión nocturna. Esta visión

subjetiva pone al espectador en los pies del asesino, que observa sigilosamente a la protagonista, quien se ve imposibilitada para actuar debido a la ausencia de luz; este poder que otorga la visión mediada tecnológicamente, de la mirada vigilante unilateral ante la impotencia visual de los personajes también es una temática presente de manera subyacente en estos filmes.

- *No hay banda ni edición sonora explícita.* Las cámaras no realizan un registro visual únicamente; el sonido se registra en el mismo momento en que se hace la grabación de observación, incluyendo la música *in situ*. Las cámaras funcionan como oído que registra la insustancialidad del sonido y su carácter efímero que desaparece en el momento de producirse. A pesar del despliegue vasto de información visual del cine, lo verbal sigue afectando primordialmente los mecanismos psíquicos del espectador (Cohen-Séat y Fougeyrollas, 1980: 33). Por tanto, el plano sonoro en el metraje encontrado, incluidos los defectos mismos de la grabación como el ruido de instalación de los micrófonos o el siseo producido al hablar cerca a la cámara, resulta más crudo y natural que la impecabilidad en la edición tradicional del sonido. Estas características técnicas sonoras –también adoptadas por el movimiento cinematográfico danés *Dogma 95*– conciben un realismo que va en contra del romanticismo de la banda sonora musical creando en algunas ocasiones una sensación de mayor cercanía a los personajes y acciones.
- *No hay realización de un montaje posterior y externo.* La mayoría de estas películas confinan la visión al lente de una sola cámara, quedando todo el montaje supeditado al hilo

conductor de la misma cámara durante la duración del plano-secuencia. Esto hace que la narración sea esencialmente lineal, salvo algunas excepciones. En *Cloverfield-Monstruo* se explota la capacidad de las cintas magnéticas de escribir y sobre-escribir: mediante la inclusión de escenas previamente grabadas la cámara también funciona como almacenamiento de información y las imágenes presentadas se convierten en un palimpsesto que permite mostrar la acción presente a la vez que mediante analepsis se muestran cotidianidades del pasado de los personajes, rompiendo de esta manera la linealidad del relato. En *El diario de los muertos* se hace un ejercicio de montaje básico mediante la combinación de la mirada de dos cámaras diferentes que comparten el mismo espacio, técnica que dicho sea de paso, le resta a la película la sensación del espectador de *estar ahí*.

- *No hay construcción de un fuera de campo bien definido.* El fuera de campo “remite a lo que no se oye ni ve, y sin embargo está perfectamente presente” (Deleuze, 1984: 32). El espectador desconoce durante toda la cinta lo que hay más allá del campo visual de la cámara, no existen dos visiones subjetivas contrapuestas de dos construcciones espaciales diferentes en la misma secuencia temporal. Esto causa la sensación de confinamiento y desorientación en espacios físicos definidos que definen la esencia de cada filme: el bosque a manera de laberinto sin muros de *El proyecto de la Bruja de Blair*; el antiguo edificio en cuarentena que acarrea una proyección claustrofóbica en *[REC]*; la Nueva York nocturna como escenario vasto en constante movimiento en *Cloverfield-Monstruo*. Si en estas películas el desconocimiento geográfico de lo que viene es una fuente básica de

tensión y suspenso, en películas como *Actividad paranormal* se realiza el ejercicio contrario: mediante la repetición de los mismos escenarios básicos dentro de la misma casa, incluyendo la reiteración hasta el punto de la saturación de un plano de la habitación de los protagonistas con el mismo ángulo de encuadre, se conforman una serie de *variaciones* situacionales que progresivamente incluyen más elementos visuales y sonoros hasta llegar a una especie de clímax. Sin embargo, en todo momento se advierte una presencia invisible manipulada y enfatizada por medio de la imprecisión del fuera de campo.

- *La dimensión temporal de los filmes se presenta como inmediatez y autenticidad.* Para Pasolini (1971: 63), la realidad vista desde un solo ángulo visual siempre equivale al tiempo presente, mientras que el montaje –mediante la multiplicación de presentes– construye un relato que siempre remonta al pasado. Este tipo de películas, mediante la casi total ausencia de montaje, ejecutan entonces una reproducción del presente, creando una impresión de temporalidad auténtica (Nichols, 1997: 72). Se incluyen momentos significativos de este tiempo auténtico –en contraposición al tiempo de ficción–, donde la narrativa no avanza pero da lugar a que se adapten los ritmos de la cotidianidad (Nichols, 1997: 74). Este tiempo muerto forma parte de los segmentos introductorios de películas como *[REC]*, *Actividad Paranormal* o *El proyecto de la bruja de Blair*, en las que precisamente lo cotidiano, valiéndose de la espontaneidad del guión y la naturalidad de los actores, crea una sensación de familiaridad en la que se pierde la causalidad y continuidad dinámica de los relatos de ficción.

REDACTED (REDACTADO): GRABACIÓN, SELECCIÓN, EDICIÓN Y MONTAJE DE LO REAL

La película del director Brian De Palma, *Redacted* (2007), hace un despliegue de los atributos mencionados del metraje encontrado, pero complementándolos con otras formas de la no ficción. Desde su mismo inicio, el filme advierte que los hechos presentados –la historia de unos soldados norteamericanos en Irak– no son reales, sino inspirados en eventos reales. Al mismo tiempo, en esta presentación se presenta una censura de esta misma advertencia, al empezar cada palabra a ser eliminada en la manera como se omiten nombres o datos en los documentos oficiales. Estos dos aspectos (lo que se considera como real en lo cinematográfico y la censura de esto mismo) constituyen la organización formal del filme y alrededor de la cual se configura la historia narrada. Villegas (2009) menciona algunos géneros en los que *Redacted* incursiona, sin encasillarse definitivamente en ninguno: el docu-drama, que consiste en una reinterpretación o re-escenificación de hechos reales; el falso documental, mediante convenciones del documental tradicional para superar la narrativa de ficción; el metraje encontrado, punto de partida de la narración a partir del videodiario del protagonista. *Redacted* narra la misma historia contada desde diversas perspectivas, cada una considerada una ‘realidad’ concreta en el lenguaje cinematográfico: el vídeo casero, el documental, la transmisión con *webcam*, el noticiario, el videoblog, el *chat*, la imagen de circuito cerrado de vigilancia, que se muestran como géneros audiovisuales ‘reales’ o de no ficción en contraposición a los géneros narrativos tradicionales de ficción. Precisamente, en la película los límites entre la ficción y la no ficción no están claramente definidos, por lo que el espectador penetra en un territorio desconocido y no cartografiado frente a las formas tradicionales. Estas diversas miradas de lo real se complementan, aunque siempre condicionadas por –una vez más– la cámara.

CÁMARA REDACTADA

“La cámara nunca miente”, dice Salazar, el soldado-reportero al inicio de la película, tratando de demostrar la veracidad y verosimilitud de la grabación, que actúa ahora como documento que representa fielmente la realidad. Antes de analizar las diversas cámaras empleadas en la narración, vale la pena recordar que el director Brian De Palma emplea con frecuencia en sus filmes la cámara subjetiva, donde el lente actúa como ojo del ser humano y las situaciones y acciones de la historia las vemos a través de los ojos del personaje. Ejemplos de esto son escenas de las películas *Los intocables* [*The Untouchables* (1987)], *Misión imposible* [*Mission: Impossible* (1996)], *Snake Eyes* [(1998)], en las que se presentan planos-secuencia de cámara subjetiva en puntos cruciales de la trama. Para Pasolini (1971) precisamente el plano-secuencia expone los problemas de la captación de la realidad, ya que se trata de una toma subjetiva que requiere de la coordinación de múltiples visiones, no de simplemente la multiplicación de éstas, para llegar a una concepción de la realidad. En el caso de *Redacted*, se expone una secuencia de miradas mediadas por los dispositivos tecnológicos:

En primer lugar están las imágenes de la cámara de vídeo de Ángel Salazar, el protagonista de la primera mitad del filme y su deseo de “contar las cosas como son” [min. 3]. La intención de Salazar es darle un carácter duradero y documental a los testimonios orales –tratando de emular lo periodístico: informar y dejar constancia–, para alcanzar lo que él llama “la verdad a 24 cuadros por segundo”. La expresión verbal en la película sigue siendo fundamental: lo verbal complementa la imagen, la explica y expande más allá de un simple efecto estético inmediato que apela exclusivamente a la visión. Esta conjugación de lo visual y lo sonoro conforman una exposición de eventos que ponen en debate lo visible, lo que se muestra, lo que se *redacta*. El lenguaje del vídeo

casero del primer momento de la cinta se ve contrastado técnicamente por el segmento subsiguiente, en el que unos nuevos créditos de inicio anuncian el título de un documental francés sobre los eventos alrededor de la película [min. 4]. Este ejercicio de crear un falso documental dentro de un falso documental plantea un nivel de representación diferente en el que el discurso sobre lo real se establece acompañado de técnicas particulares: diversos tipos de plano contrapuestos, voz en *off* que narra diversos eventos y explica el contexto del supuesto documental, cambio de velocidades en la cinta e imponiéndose por encima de lo visual, la Zarabanda (de la suite para teclado en re menor HWV 437) de Georg Friedrich Händel como banda sonora cuyas notas de articulación *grave* y tempo lento acentúan el dramatismo de la secuencia de planos.

Así sucesivamente, cada segmento presenta un lenguaje particular que configura la ‘realidad’ de la escena, así como las mismas situaciones y acciones que se derivan de ésta. Estos mismos formatos definen características estéticas de la escena, como el color, granulado o enfoque (que sobresalen especialmente en las escenas que emplean cámara de visión nocturna) y, a la vez, afectan las cualidades sustanciales del relato. La cámara de seguridad, por ejemplo, trata de darnos una vista general de la escena, una especie de imparcialidad sin movimiento ni acercamientos que captura lo esencial del espacio y las acciones que acontecen en éste. El uso de las cámaras de seguridad constituye un ejemplo de lo que Bauman (2002: 16) llama la sociedad *pospanóptica*: si en el panóptico importaba una mirada directa que ejerce control sobre un espacio y despliega su poder sobre un grupo de personas, en el pospanóptico el circuito de las cámaras hace prescindible la figura del carcelero, del vigilante que hace omnipresencia mediante su disposición espacial estratégica. Frente a las grabaciones de las cámaras de vigilancia como hecho estético, cabe mencionar el vídeo *I think it would be*

better if I could weep, de la base de datos del Atlas Group dirigido por Walid Raad. En éste, a una cámara de seguridad libanesa dedicada a la vigilancia de un espacio específico, le era modificado radicalmente su sentido con el simple hecho de girar su encuadre: “Todos los días, al caer la tarde, el operador del número 17 desviaba la cámara de su foco habitual y la dirigía hacia el atardecer”. (Brasil, 2005: 214). El resultado del vídeo son el conjunto de ocasos con los que, al desvirtuar el uso del objeto, se cambia por completo la relación de poder mediada por el dispositivo. Esta subversión del mecanismo de control y vigilancia también se establece en *Redacted*, en las que las cámaras de vigilancia funcionan como engranajes que mueven la narración ignorando una presencia vigilante y controladora [min. 45, 47 y 53]. El espectador asume el rol de mirón, sin que por ello interprete el papel del carcelero ni se le ubique en una jerarquía mayor frente a las relaciones de poder planteadas.

ESPECTÁCULO, EXCESOS Y CENSURA

A partir de este punto de la película, más allá de ser exclusivamente un documento, la grabación se convierte en espectáculo, valiéndose del cinismo para perpetuar la degradación propia del estado de guerra y del conflicto armado. Esto se muestra tanto en la escena de la violación [min. 51] como en la ejecución de Salazar [min. 62], que alcanzan los extremos opuestos de la banalización o de la dramatización. En este punto se debe también pensar el soporte tecnológico en el cual se representan estas escenas de la película. La violación, corresponde a una grabación con cámara oculta, que muestra la banalización por parte de los soldados de actos violentos justificándose en usos y abusos de poder. La ejecución del soldado, por otro lado, corresponde a una dramatización, una puesta en escena, un juicio-*performance*, y si se piensa en el soporte de divulgación (un *blog* que permite la múltiple reproducción del vídeo) también

llegamos a un caso en el que la misma forma define la sustancia y propósito del contenido. En resumen, lo que De Palma plantea en el filme mediante el uso serial de diversos tipos de dispositivos de grabación es, como afirma Restrepo en su análisis de Vertov, “[...] la posibilidad de que la cámara se desprenda del ojo humano y, por tanto, que se desprenda de un principio antropocéntrico de la mirada” (2005: 229), pero a la vez demostrando el absurdo de tratar de alcanzar la objetividad en la visualización del conflicto, así sea mediante múltiples miradas que parten de los dispositivos de lo real.

La película en el manejo de las múltiples formas mediadas a través de las diferentes cámaras, plantea el dilema de lo visible y lo invisible, lo que se ve y lo que no, lo que se muestra y lo que se oculta, empleados como dispositivos de poder y filtrados por medio de lo tecnológico, aunque esta vez sin presentar un etnocentrismo específico: se aprecian las escenas audiovisuales no sólo desde la perspectiva norteamericana, sino también desde la iraquí [min. 21 y 55]. La expansión de los nuevos medios ha permitido de alguna manera, aunque no democratizar, sí exponer contenidos de información en redes sin jerarquizarlos, como ocurría con los medios masivos tradicionales. Prueba de esto son la coexistencia y simultaneidad de documentales totalmente diferentes como *Fahrenheit 9/11* [(2004), Michael Moore] y *Control Room* [(2004), Jehane Noujaim], la perspectiva norteamericana y la perspectiva iraquí respectivamente sobre el mismo conflicto. *Redacted* juega con todas estas visiones, pero haciendo énfasis en la mirada norteamericana del salvaje árabe, como si la alteridad justificara las acciones violentas y la sevicia que acontecen en la mitad del filme. Estas múltiples realidades en *Redacted* vistas como crítica, equivalen a algunas categorías de lo que Baudrillard (2002: 39) llama los fenómenos extremos. Éxtasis de información: las múltiples visiones del relato de los soldados que conllevan a una simulación de éste; éxtasis

de la violencia: los mecanismos de terror empleados por las partes del conflicto y que son visibilizados por medio de dispositivos tecnológicos; éxtasis de tiempo: la instantaneidad de los eventos y su difusión en redes; éxtasis de lo real: el hiperrealismo de representar eventos de la vida real mediante formas reconocidas como reales.

Este planteamiento ideológico en la película lleva también a analizar el manejo de la censura. La censura fílmica para Metz se produce en diferentes niveles –políticos, económicos, ideológicos– permeada por las instituciones. La censura ideológica es, tal vez, la más preocupante, ya que por un lado coarta los espacios de difusión, producción e invención cinematográfica y, por otro, desemboca en una desaparición de temáticas, pero sobre todo en una desaparición de las formas de tratar esas temáticas. *Redacted* rescata estas formas de tratamiento de las historias mediante el empleo de los múltiples recursos que se han comentado en este texto. El soporte tecnológico permite romper con el convencionalismo y de esta manera liberarse de una autocensura narrativa. Un hecho extra-fílmico que cabe mencionar lo constituye la misma censura que fue aplicada en la película antes de su estreno, según constató su director Brian De Palma (Kearney, 2007). La película finaliza [min. 80] con la exposición de fotografías reales tomadas durante el conflicto en Irak y muestra cuerpos mutilados y heridos víctimas de la invasión y cadáveres en descomposición fruto de la violencia perpetrada allí. La intención de De Palma era mostrar las fotos sin censura alguna, pero en el corte final de la cinta se les agregaron fragmentos negros (sin el permiso del director) que ocultaban parte de los rostros de las personas en las fotografías. Así pues, *Redacted* fue finalmente redactada, la misma censura de la que se había librado mediante el manejo de las formas fue impuesta por el aparato ideológico de la industria: es políticamente correcto tratar un tema de la vida real a modo de ficción,

pero es políticamente incorrecto mostrar imágenes del conflicto real. Más allá de un afán amarillista, la intención de la exhibición de las fotografías es precisamente enfocar dentro de un marco de realidad las ficciones exhibidas en la cinta y darles una identidad específica a los personajes de ficción.

CONCLUSIÓN

La trascendencia de las cintas analizadas radica en el manejo que le dan a los formatos y las múltiples relaciones con lo considerado real en el cine, por encima de los parámetros convencionales del audiovisual –espacios, tiempos, personajes y acciones– ya que es de las maneras de decir de dónde precisamente emana el sentido. Lo real está desapareciendo, dice Baudrillard, no por ausencia sino por exceso (2002: 57). Las cintas que recurren al mecanismo de metraje encontrado precisamente acuden a un exceso de rea-

lidad –tanto técnica como ideológica– modificando la noción de lo real. En *Redacted*, la simultaneidad de los relatos y la variabilidad de las técnicas permite la no exclusión de las formas y la combinación de estas formas es la que precisamente crea una visión múltiple que no se autocensura, sino que –por el contrario– va más allá del relato convencional de ficción o de no ficción. *Redacted* rescata y aplica la máxima mcluhaniana: el medio o soporte hace parte del mensaje; lo configura y le da forma. Pero más allá de ser un soporte panfletario para una especie de crítica política frente a un conflicto en particular, lo que nos muestra *Redacted* es el uso de un formato cinematográfico específico –y de las múltiples formas que se derivan de él– para crear reflexiones en torno a la imagen audiovisual y sus múltiples significantes y significados en las relaciones con la construcción social de lo real.

REFERENCIAS

- Baudrillard, J. (2002) *La ilusión vital*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Bauman, Z. (2002) *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Brasil, A. (2005) Girar la cámara, estremecer la imagen. En: Hernández, Iliana (comp.) *Estética, ciencia y tecnología. Creaciones electrónicas y numéricas*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 213-222.
- Cohen-Séat, G. y Fougeyrollas, P. (1980) *La influencia del cine y la televisión*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1984) *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Eisenstein, S. (1968) *The Film Sense*. London: Faber and Faber Limited.
- Font, D. (1985) *El poder de la imagen*. Barcelona: Salvat Editores.
- Kearney, Ch. (2007) Director De Palma disturbed over Iraq film edit. Reuters [en línea]. Oct. 19. [consulta: noviembre de 2009] Disponible en: <http://www.reuters.com/article/newsOne/idUSN1846489220071019>
- Manovich, L. (2005) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Metz, Ch. (1971) El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil? En: Della Volpe, Galvano *et ál. Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 42-60.
- Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Pasolini, P.P. (1971) Discurso sobre el plano secuencial o el cine como semiología de la realidad. En: Della Volpe, Galvano *et ál. Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 62-76.
- Restrepo, J.A. (2005) Summa Technologiae: La obra de arte en la época de su reproductividad electrónica. En: Hernández, Iliana (comp.) *Estética, ciencia y tecnología. Creaciones electrónicas y numéricas*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 225-233.
- Sibilia, P. (2005) Blogs, fotologs y webcams; el show del Yo vía Internet. En: Hernández, Iliana (comp.) *Estética, ciencia y tecnología. Creaciones electrónicas y numéricas*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 261-285.
- Villegas, P.C. (2009) Aproximación al territorio de la no ficción. En: VI Foro Académico de Diseño, Festival Internacional de la Imagen, Manizales, Colombia, abril, memorias.

FILMOGRAFÍA

- Balagueró, J. y Plaza, P. (2007) *REC*.
- De Palma, B. (2007) *Redacted*.
- De Palma, B. (1998) *Snake Eyes*.
- De Palma, B. (1996) *Misión imposible* [*Mission: Impossible*].
- De Palma, B. (1987) *Los intocables* [*The Untouchables*].
- Flaherty, R. (1922) *Nanook, el esquimal* [*Nanook of the North*].
- Gervais, R. y Merchant, S. (2001) *The Office*.
- Moore, M. (2004) *Fahrenheit 9/11*.
- Myrick, D y Sánchez, E. (1999) *El proyecto de la bruja de Blair* [*The Blair Witch Project*].
- Noujaim, J. (2004) *Control Room*.
- Peli, O. (2009) *Actividad paranormal* [*Paranormal Activity*].
- Reeves, M. (2008) *Cloverfield-Monstruo* [*Cloverfield*].
- Romero, G. (2007) *El diario de los muertos* [*Diary of the Dead*].
- Vertov, Z. (1929) *El hombre de la cámara* [*Chelovek s kino-apparatom*].