

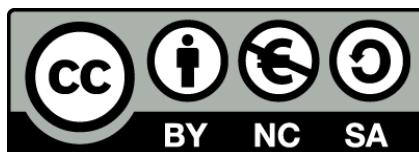


UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Estética de la proyección audiovisual

Asamblea, ficción y derecho a la ciudad
en Poble Sec, Barcelona

Aurelio Castro Varela



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – CompartirIgual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – CompartirIgual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**

A photograph of a weathered wall with graffiti and a wooden pallet leaning against it. The wall is light-colored with peeling paint and a horizontal band of damage. Graffiti in black, white, and green is visible on the right side. A wooden pallet is leaning against the wall in the lower center. The ground is dirt and grass.

Estética de la proyección audiovisual

Asamblea, ficción y derecho a la ciudad
en Poble Sec, Barcelona

Aurelio Castro Varela

Estética de la proyección audiovisual

Asamblea, ficción y derecho a la ciudad
en Poble Sec, Barcelona

Estética de la proyección audiovisual

Asamblea, ficción y derecho a la ciudad
en Poble Sec, Barcelona

Aurelio Castro Varela

Aida Sánchez de Serdio (dirs.)

Fernando Hernández

**Doctorat en Arts i Educació
Facultat de Belles Arts**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Aquest projecte va rebre l'Ajut Predoctoral de Formació en Docència i Recerca (ADR) de la Universitat de Barcelona entre novembre de 2015 i desembre de 2017.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència
Reconeixement - NoComercial - CompartirIgual 4.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia
Reconocimiento - NoComercial - CompartirIgual 4.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the
Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0. Spain License.

La imagen de cubierta y contracubierta es obra de Óscar Guillén.

Resumen

Esta investigación toma por casos de estudio a dos colectivos surgidos en el barrio de Poble Sec, en Barcelona, a raíz del Movimiento 15M: el Cinefòrum de la Assemblea de Veïns i Veïnes de Poble Sec y el Taller de Ficció. La práctica estética y pedagógica de ambos grupos se fundamenta en la proyección audiovisual a través de un dispositivo fluido y móvil, la producción de espacios y una lógica de cuidados. De este modo, el seguimiento etnográfico de sus actividades trata de esclarecer un modo de existencia *en común* a través del ensamblaje de elementos humanos y no humanos en que se sostiene y de la política socio-material que le da forma. Asimismo, una genealogía sobre usos alternativos y/o pedagógicos de la proyección fílmica atraviesa continuamente ese relato antropológico a fin de señalar proximidades, diferencias y problemáticas respecto a la actualidad de cada caso. Este cruce permanente entre el archivo y el devenir de la proyección se organiza a su vez en torno a tres cuestiones: las maneras de hacer y la atmósfera asamblearias, el trabajo de la ficción y el derecho a la ciudad.

Abstract

This research takes two 15M Movement collectives located in the area of Poble Sec, in Barcelona, as case studies: the Occupy Poble Sec Cinema Forum and the Fiction Workshop. The aesthetic and pedagogical practice of both groups is based on audiovisual screenings through a fluid mobile apparatus, the production of spaces and a logic of care. In this sense, the ethnography of their activities looks to understand a mode of existence *in common* by clarifying the more-than-human assemblage of entities on which it relies and the socio-material politics that shapes it. Also, a genealogy of alternative and/or pedagogical uses of the filmic screening runs through that anthropological account in order to point out proximities, differences and problematics with regard to the present of each case. This constant intertwining between the archive and the becoming of the screening is also organized around three issues: the assembly atmosphere and ways of doing, the work of fiction and the right to the city.

Índice

Agradecimientos	13
0. Introducción	19
Proyecciones en común	22
Traducir y sustraer	25
Condiciones de escritura	28
0.1 Theoretical and Methodological Background	31
The archive and the newness	33
Listening to the screenings	36
A precarious network	38
The screening as producer	39
‘Going researcher’ on the basis of a ‘contorted’ position	42
Translation of an on-going ‘we’	45
1. Asamblea	49
01	49
Dos medidas	50
02	52
La división	53
03	55
Los poderes de la óptica	56
04	58
Colonizar los teatros	63

05.	64
Sala en ruinas.	66
06.	69
Salir de la fábrica.	70
07.	74
Filmación productivista.	77
08.	79
La bisagra.	82
09.	85
Traducción (1).	95
La palabra silente.	105
10.	108
Cuerpos que hablan.	111
11.	113
Los tumultos del tiempo.	118
12.	122
Traducción (2).	128
2. Ficción.	135
17.VII.2012.	135
14.VI.2013.	137
Despertar.	140
03.III.2012.	142
El arte de saber ver.	145
14.VII.2012.	147
El sistema del cine-ojo.	156
28.II.2013 (1).	159
Mínimos materiales.	162
12.VI.2013.	164
28.II.2013 (2).	165
Un mal lugar.	169
01.	171
13.VII.2013.	173
17.VII.2013.	175
Duración.	177

Tomar el poder	178
29.II.2014	181
Traducción (3)	187
3. Derecho a la ciudad	195
22.II.2014	195
22.III.2014	200
Salir del cine	207
16.VI.2014	210
Sueño y espejo	211
5.VII.2014	215
Templos de distracción	219
17.VII.2014	222
Deslocalización	225
23.VII.14–28.X.16	227
30.VII.2014	235
El cuerpo del cine	239
16.IX.2014	241
19.X.2014	243
Traducción (4)	244
4. Epilogue	263
‘Horizontal relationships are chairs on the move’	265
Objectual precarity	267
A cinematic afterlife	269
Controversies about practical fiction	271
The neighbourhood as a place of learning	274
5. References	277

Agradecimientos

El mundo que da aliento a estas páginas se aviene con dificultad al *flash* de los reconocimientos. Entrañó en tiempos sombríos –tanto para la universidad pública como para la vida en la ciudad– una actividad colectiva opuesta de maneras diversas a las políticas de austeridad que asfixian aún el Sur de Europa. Es pues un mundo en el que obtuve cobijo frente a la intemperie de la crisis, la cual no fue sino el caballo de Troya de una ofensiva neoliberal que todavía perdura. A veces creo que me vi simplemente en la obligación de escribir una tesis doctoral a modo de agradecimiento, y que estas líneas son apenas una nota al pie de lo que viene a continuación.

Con todo, es evidente que no habría existido investigación alguna sin la red de afectos y apoyo mutuo tendida por las compañeras del Taller de Ficció (debo citarlas esta vez por sus verdaderos nombres, en orden alfabético: Ana, Aviv, Cris, Borja, Dani, Javier, Pablo y Pilar) y del Cinefòrum Poble Sec (ídem: Agnès, Alfredo, Blanca, Cris, Javier, June, Mar, Núria y Xavi). A todas y cada una de ellas les doy un abrazo enorme. He de extenderlo también a las que compusieron o componen aún, como un dique contra la usura, la Asamblea de Barri de Poble Sec, el Ateneu Cooperatiu La Base, el Ateneu d'Oficis, el Centro de Cultivos Contemporáneos del Barrio, el Cineclub de Compostela, el Laboratorio Reversible, Repensar Poble Sec y el cineclub Sombras en el Paraíso.

Aida Sánchez de Serdio ha acompañado el desarrollo y la escritura de esta tesis contra viento y marea. Que el punto y final coincida con su vuelta a la academia catalana, tras la infamia que supuso perderla como docente e investigadora de la Universitat de Barcelona en 2013, redobla la alegría por haberlo alcanzado juntas. Fernando Hernández, por su parte, me dio la oportunidad de dar clase por primera vez en 2012; también el ejemplo de una búsqueda teórica y pedagógica inagotable. Desde entonces he podido practicarla, en la medida de mis posibilidades, junto a las colegas de los grupos de investigación Esbrina e Indaga't y del doctorado en Artes y Educación de la Facultad de Bellas Artes.

A lo largo de estos años, los encuentros y las conversaciones con Brais Estévez, Isaac Marrero y Rachel Fendler han sedimentado un espacio de aprendizaje y fraternidad sin el cual no podría reconocerse a mí mismo. Suelo pensar en las tres como en la evidencia de que la medida de la amistad es una amistad sin medida.

Miguel García transcribió del francés, tan sólo un día después de pedírselo, el debate de *La charnière*. Steve Roberts revisó las partes escritas en inglés, enderezando a menudo circunloquios imposibles; y las fotografías que puntúan los capítulos 1, 2 y 3 fueron tomadas por Tomás Montes (Casa del Mar, Centre Cívic del Sortidor y Ateneu Rebel), Óscar Guillén y Santiago D. Risco (el Solar de la Puri), y Cristina Silva (Raons Públiques y cccbarri). El diseño del documento final es también obra de Cris, siendo Nacho Sanz quien llevó a buen término la mayor parte de la maquetación; debo a ambos el resultado gráfico de la tesis, y también el haber aguantado más de una vez –aunque en diferente grado– mis neuras.

Cris, nuevamente, sostuvo una vida en común junto a mí durante la mayor parte del proceso de investigación y escritura. Sin ella todo habría sido imposible y, en cualquier caso, habría sido un error. Bouzas, nuestra perra, me sacaba a pasear cuando me quedaba pegado a la pantalla más tiempo de la cuenta. Beizón para as dúas!

Á miña nai, Esther, e ao meu pai, Aurelio, agradézolles o seu amor incondicional, a vida que me deron, os coidados.

Poble Sec, noviembre de 2017

Objects are always looser than they appear. Objectness is only a semblance, a seeming, a projection effect of interest in a thing we are trying to stabilize. Thus, I am redefining “structure” here as that which organizes transformation and “infrastructure” as that which binds us to the world in movement and keeps the world practically bound to itself; and I am proposing that one task for makers of critical social form is to offer not just judgment about positions and practices in the world, but terms of transition that alter the harder and softer, tighter and looser infrastructures of sociality itself.

Lauren Berlant,
“The Commons: Infrastructures for Troubling Times”

Leni Peickert es hija de un artista que ha perdido la vida en el circo. Se imagina que funda un circo propio, un circo que valga por un muerto. Dice: quiero cambiar el circo porque me gusta. Porque le gusta no podrá cambiarlo. Porque el amor es una tendencia conservadora. Leni Peickert: eso no es cierto.

Alexander Kluge,
Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos

Hace muchos años que vivo en Poble Sec, pero nunca sentí que este fuera mi barrio hasta que apareció la Asamblea.

Matías



0 — Introducción

Estas páginas habitan una paradoja de la que yo mismo también formo parte. Al igual que la mayoría de personas de mi generación, mi vínculo con el cinematógrafo —esa criatura que habría envejecido de forma tan prematura— no se funda o establece en las sombras de la proyección. Aunque haya visitado con frecuencia las salas de cine, fueron la televisión y las cintas de VHS, al principio, y el ordenador, los DVD y los archivos digitales, más tarde, los que les han suministrado a mis retinas más planos y secuencias fílmicas. Sería en todo caso el reproductor de vídeo, y no la *pantalla grande*, el que me llevó a constituirme como espectador *cinéfilo*; es decir, casi siempre en espacios domésticos y a solas. No he conocido pues los años en que ver una película era —en mayor o menor grado, pero en exclusiva— un manera pública y colectiva de hacerlo.

Y sin embargo, las proyecciones siempre han supuesto para mí *algo más* que cine. Un paso a lo real, al contrario de lo que suele atribuírseles. De 2002 a 2004, mientras estudiaba Periodismo, participé junto a varios compañeros de la facultad en la organización del Cineclub de Compostela; el pase semanal de filmes en celuloide¹ consolidó un espacio de amistad, educación sentimental y búsqueda intelectual en el que se confundían los márgenes de la universidad y los de la exhibición cinematográfica. Se trataba, en suma, de un territorio existencial y pedagógico que habría de continuar por otros cauces.

1 Las obras de Aki Kaurismäki, Robert Bresson, Jean Renoir, Buster Keaton, Luis Buñuel o Robert Flaherty, entre muchos otros, nutrieron su programación en aquellos primeros años. La asociación cultural, todavía en activo, editó por su décimo aniversario el libro *Cartaces do Cineclub de Compostela 2001-2011*, el cual recopila en pequeño formato los carteles que anunciaban cada sesión. Tras su estancia en el auditorio de la Facultad de Periodismo de la Universidad de Santiago de Compostela, combinada durante el curso 2003-2004 con la sala de teatro Iago, en el casco histórico de la ciudad, el Cineclub abandonó el celuloide por la tecnología digital y se trasladó —hasta hoy— al centro social Gentalha do Pichel.

Años después, ya en Barcelona, tres amigas y yo llamamos a la puerta de varios centros sociales a fin de aproximar lugares, públicos y películas que parecían condenados a desconocerse: por una parte, el cine contemporáneo más reflexivo o estéticamente articulado, ubicado preferentemente en museos e instituciones culturales y atrapado, por ende, en sus lógicas de distinción; y por la otra, espacios activistas o de lucha política donde las miradas se ceñían, a nuestro juicio, a piezas documentales sin demasiado interés audiovisual. Además de un método artístico, la proyección devino nuevamente un modo de mover los marcos de lo existente, o al menos de intentarlo.

Si la pensamos en continuidad con la cinematográfica, la proyección audiovisual, a la que basta ahora un cañón de luz y poco más, pertenece también a esa contrariedad de tiempos. Al cruce entre un *pasado dorado* y presuntamente autárquico, cada vez más lejano pero que, con todo, no sería capaz de dejar del todo atrás, y un presente en el que parece obligada a pasar al acto, redefinirse, servir a otros fines y causas, inmiscuirse en zonas de precariedad. Aquella segunda tentativa, bautizada como «Sombras en el paraíso»², encontraría precisamente su primer domicilio en las clases de castellano para inmigrantes que se impartían en la Rosa Negra en otoño de 2010³. A fin de reforzar el aprendizaje lingüístico, pero también para ayudar a reelaborar el vínculo un tanto inestable entre las asistentes y el espacio, introdujimos a modo de actividad complementaria el visionado de algunos cortometrajes. El primero de ellos, *Universal Embassy* (Hito Steyerl, 2004), relata por boca de una de sus protagonistas –un trabajador sin papeles– la ocupación de la embajada somalí en Bruselas tras el colapso del estado africano, y su rearticulación simbólica como un lugar sin fronteras nacionales, abierto a cualquiera.

Pese a la sensación de trabajar a tuestas, sin una metodología bien definida, y a haber obtenido una respuesta desigual –cuando no indiferente– del alumnado, aquellas proyecciones sitúan el principal antecedente de esta tesis. En el plano académico me encontraba a punto de finalizar una tesina de máster sobre el cine de Pedro Costa, la cual me había instalado en una cierta impotencia hermenéutica: ¿valía la pena analizar una obra filmica, pormenorizando los desplazamientos estéticos y subjetivos que trataba de efectuar, si su circulación se restringía nuevamente a un mismo tipo de públicos y lugares? ¿Dicho análisis no se limitaba a funcionar, a fin de cuentas, como una nota al pie

2 Tomamos el nombre de un filme de Aki Kaurismäki de 1986, tratando de hacer referencia también, irónica y tangencialmente, al «modelo Barcelona».

3 Situada en el número 30 de la calle Roser, en el barrio de Poble Sec, la Rosa Negra fue un centro social dedicado fundamentalmente a defender los derechos de las personas migrantes y luchar contra los Centros de Internamiento de Extranjeros. Para asistir a las clases de castellano no había que efectuar ningún trámite burocrático; bastaba con acercarse en el horario que se indicaba en la puerta y sumarse al grupo. El problema estribaba –nos explicaron las profesoras– en que un proyecto que aspiraba a conformar un colectivo crítico e implicado en la situación de las «sin papeles» era percibido por el alumnado como «asistencialista». La mayoría de quienes acudían esporádica o regularmente a clase no sabían «de qué iba» la Rosa Negra.

de un proceso de reproducción?⁴ El paso por la Rosa Negra hizo que me preguntase si no se podía practicar la teoría fílmica de otra manera; por ejemplo, *desde* la proyección en espacios activistas, o pensando cómo sus usos podían escapar a una política de exhibición *de autor*. Al fin y al cabo, la tecnología que utilizábamos –una sábana blanca, un cañón de luz, un ordenador y un par de altavoces– era sencilla y muy fácil de armar en casi cualquier sitio. La actividad duró finalmente tanto como las clases: hasta comienzos de la primavera de 2011.

Sin embargo, el verdadero cambio –que no dependía tanto de mis intereses, como del escenario en el que tomaban posición– llegaría en mayo de ese mismo año. El vínculo con varias compañeras de la Rosa Negra, y con otras a las que aún no conocíamos, se intensificó a raíz de un acontecimiento que lo removió todo, o que más bien lo recompuso: el 15M. Saludado poco después por Marina Garcés (2011) como un «un proceso imprevisible por el que los incapacitados (jóvenes ni-ni, parados, víctimas de la crisis, ciudadanos impotentes, etcétera) hemos decidido salir de nuestros puestos», su relevancia no residió no obstante para muchas participantes en la acampada masiva de Plaça Catalunya, sino en cómo aquel encuentro subjetivo se acabaría trasladando a algunos barrios de Barcelona a través de asambleas vecinales. La primera proyección que se relata en esta tesis es justamente la inaugural del Cinefòrum de la Assemblea de Veïns i Veïnes de Poble Sec⁵, en cuya organización no llegué a participar desde el principio. Es aquí, por lo tanto, cuando la investigación –que aún no sabía que lo era– encuentra una alteridad que me excede e incluye al mismo tiempo.

4 El resumen de la tesina, titulada *La fábrica sensible de Fontainhas*, es el siguiente: «Tras el rodaje de *Ossos* (1997), emplazado en el barrio lisboeta de Fontainhas, el realizador Pedro Costa consagraba los dos años siguientes a registrar ese escenario urbano –en proceso de demolición– a partir de una videocámara digital. Lo haría desde la habitación de Vanda Duarte, vecina y actriz en la anterior película. Este encuentro entre el dispositivo del cineasta y lo real de la *banlieue* portuguesa instituiría para *No quarto da Vanda* (2000) y *Juventude em marcha* (2006) una instancia de producción estética que da título a este trabajo, toda vez que se la ha bautizado también en él como *La fábrica sensible de Fontainhas*. Se trata de examinar cómo esa fábrica mancomunada engendra una resistencia desde la luz, el espacio, el tiempo y el lenguaje, tanto al derrumbe del barrio –durante el primer largometraje– como al realojamiento de su comunidad en los edificios blancos de Casal de Boba –en el segundo» (Castro, 2011: 3). En el último capítulo se apuntaba no obstante, a través de una cita de Jacques Rancière (2009: 59), que el límite de esa investigación era en buena medida el mismo que el de la obra investigada: «O problema, infelizmente sabemos-lo, é que o próprio capitalismo já não é o que era: se Hollywood continua florescente, os cinemas de bairro já não existem, substituídos pelos multiplex que dão a cada público, sociologicamente determinado, o tipo de arte para ele formatado; e, como todas as obras que escapam a esta formatação, os filmes de Pedro Costa vêem-se imediatamente etiquetados como filmes de festival, reservados ao prazer exclusivo de uma elite de cinéfilos, e tendencialmente empurrados para o espaço do museu e dos apreciadores de arte. Disto, é claro, Pedro Costa acusa o estado do mundo, quer dizer, a dominação nua do poder do dinheiro que coloca na classe dos autores de “filmes para cinéfilos” aqueles que se esforçam por oferecer a todos a riqueza da experiência sensorial disponível nas vidas mais humildes. É o sistema que faz uma espécie de monge triste daquele que quer um cinema partilhável como a música do violinista cabo-verdiano ou como a carta comum ao poeta e ao iletrado».

5 Convocada por primera vez en junio de 2011 en la calle Blai, la Assemblea de Veïns i Veïnes de Poble Sec se dotó rápidamente de varias comisiones de trabajo: economía, comunicación, trabajo en la calle, etc. El Cinefòrum Poble Sec se constituía en enero de 2012 como continuación de un ciclo de conferencias sobre economía crítica que se había celebrado en otoño en el Centre Cívic del Sortidor.

A través de esta apertura, continuada después por el Taller de Ficció, he tratado de efectuar un desplazamiento cuyo calado sería asimismo disciplinar. Quizá la principal aportación de la investigación al campo de los estudios fílmicos sea la de intentar convertir el análisis cinematográfico, limitado casi siempre al comentario crítico de películas, en una antropología de su proyección. La convicción de que el cine no es sólo un conjunto de formas audiovisuales, sino también una arquitectura urbana, un modo de sociabilidad y un lugar de aprendizaje, recorre esta tesis de parte a parte. A su vez, esa aproximación antropológica se topa con un dispositivo que sólo puede ser pensado en todo su alcance de un modo posthumanista, es decir, tomando en consideración las formas materiales que sostienen ese entramado de afectos y perceptos. Por último, estas páginas funcionan también como una memoria del encuentro situado entre un método artístico y una práctica política radical. En la medida en que la segunda suele pertenecer a quienes no tienen nunca suficiente tiempo para ejercerla, relatar sus vicisitudes viene a ser también una manera de rescatarla de una lógica presentista que se presta primero al olvido y más tarde a la mistificación.

El texto discurre asimismo, a lo largo de tres capítulos, entre dos estratos de tiempo cuyas orillas se aproximan y distancian sin cesar. El primero abarca toda una serie de cortes discursivos y prácticas que han ido modelando la proyección de imágenes, en su mayoría a contrapelo de las formas hegemónicas por las que acostumbra a ser conocida, y a veces con anterioridad a la aparición misma del cinematógrafo. Se han intentado rescatar o resituar fundamentalmente maneras de hacer y de pensar surgidas en torno a las «pedagogías fílmicas», pero que todavía tienen una inscripción subalterna en la historia del cine, centrada antes bien en los hallazgos autoriales que conciernen a las películas. El segundo estrato se extiende entre 2012 y 2014 a partir de dos casos de estudio cuya andadura tuvo lugar en un mismo barrio, y prácticamente a continuación el uno del otro: el Cinefòrum de la Assemblea de Poble Sec (CPS) y el Taller de Ficció (TdF). No obstante, antes de detallar el porqué de este cruce constante y fragmentario entre el archivo y una indagación etnográfica, junto al diseño teórico-epistemológico, metodológico y textual de la tesis, ofreceré un índice de lectura para divisar el relato que se despliega entre los capítulos 1 y 3.

Proyecciones en común

Aunque no sea desde luego la única persona capaz de hacerlo, mi disposición académica a contar estos avatares fílmicos, políticos y afectivos me emparenta lejanamente —como a tantas narradoras— con la voz anónima, enredada en el devenir de la trama y superviviente que se hacía llamar Ismael al principio de *Moby Dick*. Ahora bien, estas páginas no persiguen el horizonte de ninguna monomanía y sí vienen a dar cuenta, en cambio, de un tiempo en que la medida de la política no era aún el «asalto a las instituciones» o la independencia de Cataluña. Como en otros barrios de Barcelona, el 15M se tradujo en Poble Sec —donde vivo desde 2009— en un conjunto de formas sociomateriales destinadas

antes que nada a practicar la ciudad *en común*⁶. Esas formas involucran aquí la proyección de imágenes a través de dos casos de estudio cuya conjunción y desarrollo temporal han alentado también el paso de un capítulo a otro.

En el primero de ellos, «Asamblea», de mayor extensión que los dos siguientes, empieza y adquiere continuidad el Cinefòrum de la Assembla de Poble Sec. Se nutre de cuatro sesiones, en este orden: *Qui són els culpables de la crisi?* (Casa del Mar, 9.02.2012), *La Transició: un model de què?* (cocina del Centre Cívic del Sortidor, 23.02.2012), *Vaga [en] general* (cocina del C.C. del Sortidor, 27.03.2012) y *Mirades sobre la violència* (Ateneu Rebel, 10.05.2012). Si bien el epicentro descriptivo de cada una de ellas es la proyección de la película y el coloquio que propiciaba luego, también he rastreado los debates, decisiones y tareas organizativas que se dieron a propósito de la pieza proyectada, la espacio-temporalidad de los encuentros, su preparación técnica y relacional y la evolución del grupo motor de la comisión. Además, la conversación colectiva tras el pase de *Veinte años no es nada* (Joaquim Jordà, 2003), en la segunda sesión, se establece como una especie de ecuador del capítulo y presenta en estilo directo el tipo de esfera política que se estaba instaurando en el barrio a través de un modo de hacer asambleario⁷.

El relato etnográfico de lo sucedido en estas cuatro sesiones se parte y entrecruza con sucesivos fragmentos de la pesquisa de índole genealógica que se apuntaba antes, y que en este primer capítulo atiende a la condición intersticial de la proyección, surgida en el siglo XIX a rebufo de unas nuevas técnicas del observador (Crary, 2008); y a la reorganización de la dialéctica que mantiene con su afuera, sostenida por las prácticas —a menudo ambulantes— del «early cinema», el cine-tren de Alexander Medvedkin en los años 30, los grupos Medvedkin a fines de los 60 y principios de los 70, o el devenir proletario del cineclubismo, entre otras. Todas ellas impugnan los límites *sedentarios* de la exhibición fílmica tal y como se instituye y comercializa a partir de 1910. Se trata pues de tirar de esos hilos que atañen al uso dialógico de las películas, a la relación nómada del dispositivo con el lugar de proyección o a su articulación técnica y relacional con el espacio-tiempo de la fábrica, y de tejer con ellos una marco histórico alternativo, más apropiado para considerar el hacer también itinerante del CPS.

El segundo capítulo se titula «Ficción» y hospeda la transición del Cinefòrum Poble Sec al Taller de Ficció como caso de estudio. En cuanto al primero, se relata su última sesión, celebrada el 17 de julio en la Plaça de Santa Madrona. Consistió en un pase al aire libre de cine mudo, con música en directo, que se repetiría casi un año después —el 14 de junio de 2014— en el Forat de la Vergonya, esta vez a cargo del colectivo

6 Como trataré de explicar después, este apelativo no señala un marco de sociabilidad armónico, sino más bien un modo de existencia específico, precario y lleno de problemáticas. Dicho de otro modo, lo común «no es una abstracción, sino lo concreto que se descubre cuando nos dejamos afectar por el otro» (Gil, 2014: 198). *Vid.* también Berlant (2016).

7 El texto resultante fue transcrito y editado a partir del vídeo que habían registrado dos compañeras del CPS.

Sombras en el Paraíso⁸. Aunque esta segunda proyección no tuvo lugar en Poble Sec ni estuvo vinculada a la actividad de la Asamblea o el Cinefòrum, por entonces ya concluido, su incorporación al relato me pareció oportuna debido al carácter disruptivo que evidencia acerca del espacio público, la fragilidad del dispositivo fílmico y la presencia aquella noche de algunas espectadoras un tanto díscolas. Asimismo, establece con la sesión *original* un juego de espejos a fin de mostrar, precisamente, que todo reflejo entraña en primera instancia una difracción (*vid.* Barad, 2003).

El resto del capítulo aborda la activación del TdF en Poble Sec y su trabajo audiovisual en torno a la Plaça de les Navas, la más grande del barrio, cuya procelosa remodelación se alargó durante algo más de un lustro. Las proyecciones tienen lugar aquí a lo largo de año y medio: dos rutas populares durante la Festa Major (14.07.2012 y 13.07.2013); la exhibición de una de nuestras piezas –*Aquí es aparcamiento*– en el acto «Fem un cafè» del Pla Comunitari (28.02.2013); una sesión de cine al aire libre de nuevo por la Festa Major (17.07.2013); y finalmente, el pase en el local de Raons Públiques (29.02.2014) de los tres cortometrajes que llegamos a rodar y montar sobre Navas. La fecha de cada una de ellas se explicita al principio de cada parte, en negrita, a modo de asidero cronológico frente a los constantes saltos de tiempo y elipsis que parten el capítulo. Se incluye además una pequeña pincelada sobre la proyección cuasi-doméstica de *Autrement, la Molussie* (Nicolas Rey, 2012), el 12 de junio de 2013 en el Centro de Cultivos Contemporáneos del Barrio (cccbarri), a propósito de cómo la precariedad concierne también a *las cosas* que se ensamblan en torno al aparato de proyección.

En el apartado genealógico se revisan mientras tanto, en diagonal al «trabajo de ficción» que trata de poner en juego el caso de estudio, la cuestión de los poderes del cine y la redefinición histórica y pedagógica de la idea de *filmar para ver*. Establezco a este respecto dos cortes fundamentales. Por un lado, el de las Misiones Pedagógicas (1931-1936) y el cine-ojo de Dziga Vertov (1919-1934), cuyas experiencias resuenan en cuanto a la construcción de una mirada cualitativa y privilegiada sobre el mundo, la cual redime además –aparato fílmico mediante– de las rutinas visuales de la vida cotidiana o de la estrechez sensorial del córtex cerebral humano. Por el otro, el Grupo Dziga Vertov y el caso paradigmático de *Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard y Anne Marie Miéville, 1976), los cuales convierten aquella potencia de ver en una hermenéutica de sospecha acerca del sistema mundial de imágenes y los dispositivos que las producen y hacen proliferar y circular. Buena parte de lo que entendemos por «pedagogías fílmicas», esto es, el cruce entre formas de ver y de aprender que se instituye en torno a la proyección de películas, gravita alrededor de ambos momentos.

Finalmente «Derecho a la ciudad», el tercer y último capítulo que se apoya en el trabajo de campo, explora la actividad audiovisual del TdF en la calle Puríssima Concepció: un taller de memoria que contó con dos sesiones (22.02.2014 y 22.03.2014)

⁸ Es en efecto el mismo grupo que había proyectado cortometrajes en las clases de castellano para inmigrantes de la Rosa Negra. A principios de 2012 iniciamos un cineclub en la Associació de Veïns de Casc Antic, y una vez al año, coincidiendo con las fiestas de barrio, montábamos una sesión de cine *a la fresca*.

en el cccbarri; la ocupación de un solar abandonado –el que dejaron la expropiación y el derribo de dos edificios– a través de un cine de verano (16.06.2014); y el pase en él de *Alicia* (5.07.2014), *Los olvidados* (17.07.2014), *Mi vecino Totoro* (30.07.2014) y dos piezas del taller Diálogos Electro-Flamencos (16.09.2014). Es decir, seis jornadas de proyección y otra de trabajo manual, a partir de las cuales se describe cómo una infraestructura esencialmente fílmica –el Solar de la Puri– territorializa un pequeño rincón de la ciudad y acaba ejerciendo un derecho colectivo sobre la misma. Esta serie de eventos se completa con una larga discusión de las integrantes del Taller sobre el tipo de películas que había que exhibir en ese espacio. Se trata de una controversia irresuelta.

Atraviesan de nuevo este capítulo media docena de vetas históricas, provenientes de varios textos clave que han pensado el vínculo entre arquitectura, aparato fílmico y subjetividad espectral: «Kult der Zerstreuung» (Siegfried Kracauer, 1926), «En sortant du cinéma» (Roland Barthes, 1975), «Le film de fiction et son spectateur (étude métapsychologique)» (Christian Metz, 1975), «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité» (Jean-Louis Baudry, 1975), *Le corps du cinéma* (Raymond Bellour, 2009) y «Cinema Lost and Found: Trajectories of Relocation» (Francesco Casetti, 2011). Dicho recorrido textual antecede y alcanza el ocaso contemporáneo de la *caja negra* del cine –al menos como modo único y capital de verlo– en favor de otras formas arquitectónicas que la heredan y dividen a un tiempo. El cine de verano de El Solar de la Puri y su relación con las ruinas del lugar y la vida en la calle, la cual acostumbraba a colarse de improvisado en la oscuridad tenue de sus proyecciones, sería a este respecto una de ellas.

Así pues: «Asamblea», «Ficción» y «Derecho a la ciudad», a través y en torno a la proyección audiovisual, en el barrio de Poble Sec. Un epílogo refiere brevemente el devenir de El Solar de la Puri después del otoño de 2014 y revisa conceptualmente las páginas precedentes. Pero en cada capítulo ya se ha introducido, a mayores, un diferencial de sentido que se fundamenta en dos tipos de operaciones: traducir y sustraer.

Traducir y sustraer

El estilo en que están escritas las partes etnográficas y las genealógicas es fácilmente distinguible. En las primeras se adopta un tono ensayístico, a partir del cual se vuelven y revuelven, palpan e interrogan, examinan y atraviesan reflexivamente cosas y cuestiones que pertenecen al archivo. Se lleva a cabo de forma fragmentaria, justificada en que «el ensayo piensa discontinuamente» y sus objetos de indagación son siempre «un conflicto detenido», que hace que «la totalidad brille por un momento en un rasgo parcial escogido o alcanzado» (Adorno, 1962: 27-28). En cambio, las zonas del relato que se ocupan de los casos de estudio pasan por «rastrear una red» en la que «cada participante es tratado como un mediador» que no se limita a transportar un efecto (Latour, 2008: 187). En arreglo a

este propósito y mediante un «infralenguaje» de corte descriptivo⁹, se procura evitar la «idea de que en alguna parte existe un diccionario donde todas las diversas palabras de los actores pueden traducirse a las pocas palabras del vocabulario social» (*ibíd.*: 75).

Ahora bien, a mitad o al final de cada capítulo esa descripción se detiene para que el epígrafe «Traducción» sitúe al texto en un terreno de «equivocidad», la cual no debe ser tomada como «un error ni una falsedad, sino como el fundamento mismo de la relación» entre la práctica investigadora y los casos de estudio (Viveiros de Castro, 2010: 78). En vez de presumir una coincidencia entre *lo que son* los segundos y lo que la primera *dice de ellos*, estas partes de la tesis procuran preservar un *entre-dos* que señala una diferencia a la vez que funda e impulsa un vínculo. «Traducir es instalarse en el espacio del equívoco y habitarlo. No para deshacerlo, porque eso supondría que nunca ha existido, sino todo lo contrario, para destacarlo o potenciarlo, es decir, para abrir y ensanchar el espacio que imaginábamos que no existía entre los ‘lenguajes’ en contacto» (*ibíd.*: 76). Se trata de enfrentar el «infralenguaje» de partida con otro de llegada, a saber, el de toda una serie de referencias con las que continuar pensando la existencia del CPS y el TdF como «prácticas de sentido».

De tal suerte, la producción espacial (Law, 2002), los cuidados (Mol, 2008), la esfera pública o común (Kluge y Negt, 2001), la performatividad (Butler, 2012) y las formas de temporalidad política (Rancière, 2010b), en el primer capítulo; el principio de simetría generalizada (Callon y Latour, 1990; Latour, 2007, 2008), la resistencia material de las tecnologías mundanas (Michael, 2000) o una ontología de la precariedad (Butler, 2010; Gil, 2014; Lorey, 2015), en el segundo; y las infraestructuras (Larkin, 2013) o el derecho a la ciudad (Lefebvre, 1969; Corsín, 2014), en el tercero, componen un idioma de llegada «so that the *intentio* of the original language can be expressed within the new one» (Viveiros de Castro, 2004: 5). No se intenta en ningún caso «[to] explain, justify, generalize, interpret, contextualize, reveal the unconscious, say what goes without saying» (*ibídem*) en los modos de existencia de los casos de estudio. Al contrario, traducirlos implica forzar —y en ocasiones deformar— ese marco conceptual en lugar de reducir aquellos a un conjunto de ideas preestablecidas que los trascienden¹⁰.

9 «Los actores también tienen su propio metalenguaje elaborado y plenamente reflexivo. Si practican la sociología crítica, entonces hay un riesgo aún mayor de volver completamente mudos a los actores. La TAR [Teoría del Actor-Red] prefiere usar lo que podría llamarse un infralenguaje, que no tiene otro sentido más que permitir el desplazamiento de un marco de referencia al siguiente» (*ibíd.*: 51).

10 Frente al arte de fabricar conceptos con que Deleuze y Guattari (1993) identifican la filosofía, el cual habría sido adoptado también por ciertas investigaciones antropológicas contemporáneas a partir del «giro ontológico» (*vid.* Holbraad and Pedersen, 2017), mi tentativa se propone más bien trastocar un repertorio conceptual ya existente. En este sentido, se ajusta algo más a esa «especie de sodomía [...] o de inmaculada concepción» que el propio Deleuze (1995) localizaba en sus primeros trabajos sobre historia de la filosofía: «Me imaginaba acercándome a un autor por la espalda y dejándolo embarazado de una criatura que, siendo suya, sería sin embargo monstruosa. Era muy importante que el hijo fuera suyo, pues era preciso que el autor dijese efectivamente todo aquello que yo le hacía decir; pero era igualmente necesario que se tratase de una criatura monstruosa, pues había que pasar por toda clase de descentramientos, deslizamientos, quebrantamientos y emisiones secretas» (: 13-14).

Ambos métodos de traducción, infralingüístico el uno y equívoco el otro, se dan cita en estas páginas. También aparecen de vez en cuando secuencias de imágenes sobre las estancias y lugares en que se celebraron las proyecciones del CPS y el TdF: el auditorio de la Casa del Mar, la cocina y la sala de actos del Centro Cívico del Sortidor, el Ateneu Rebel, Raons Públiques, el cccbarri y el Solar de la Puri. Pero se limitan a presentar las líneas arquitectónicas, el mobiliario, el dispositivo filmico o algunos contenidos que se exhibieron en esos lugares, desprovistos ahora de toda presencia humana. Esta sustracción procura en primer lugar que lo escrito pueble y trabaje esa superficie visual con los pormenores de los eventos que se cuentan negro sobre blanco. La falta de correspondencia entre lo que se dice y lo que se ve remite así a una estética de la disyunción, propia del cine de Marguerite Duras o de Jean-Marie Straub y Danielle Huillet, entre otras, según la cual «las voces van por un lado, como una “historia” que ya no tiene lugar, y lo visible por otro, como un lugar vacío que ya no tiene historia» (Deleuze, 1987: 93).

Que en las fotografías se haya sustraído *lo humano* tiene dos implicaciones complementarias. La primera obedece a la orientación postcualitativa de la investigación, que explicaré de manera detallada en el siguiente subapartado, y que toma en consideración a los objetos en el mismo plano ontológico que a las personas —es decir, todos ellos como «actantes» con capacidad para modificar una situación específica¹¹. El ensamblaje de elementos heterogéneos que concretó las proyecciones del CPS y el TdF se vuelve justamente visible a través de la clase de entidades —las *no humanas*— cuya agencia más se suele soslayar al «reemplazarla» por los deseos o intenciones de «los actores» (*vid.* Latour, 2008: 95-121). Sin embargo, a lo largo de esta tesis se demuestra hasta qué punto esa mirada comporta una ceguera epistemológica, y cómo las cosas que en apariencia —como en estas series de imágenes— se muestran inertes y dispuestas sin más al uso, en realidad posibilitan o trastornan continuamente la práctica de los dos casos de estudio.

La segunda implicación es de orden espacial. La disyunción entre lo decible y lo visible también se estaría haciendo cargo de cómo las sesiones de proyección conformaban —al igual que las partes textuales al connotar el sentido de las series fotográficas— los lugares en los que tomaron posición. Al decir de la geógrafa Doreen Massey (2006), el espacio no es un mero contenedor de lo existente, sino el resultado de una constelación de trayectorias humanas y no humanas, siempre en marcha: «[It is] a product of practices, relations, connections and disconnections. We *make* space in the conduct of our lives, and at all scales, from the intimate to the global» (: 89-90). Además, «space and multiplicity [...] are co-constitutive». Sustraer sería a este punto una forma de evidenciar ese dinamismo de lo múltiple que produce y se produce en el espacio, precisamente a través de la ausencia visual de las interacciones que entrelazan a los sujetos y a las cosas y que se desmenuzan, no obstante, por escrito.

11 «Actant: Whatever acts or shifts actions, action itself being defined by a list of performances through trials; from these performances are deduced a set of competences with which the actant is endowed; the fusion point of a metal is a trial through which the strength of an alloy is defined; the bankruptcy of a company is a trial through which the faithfulness of an ally may be defined; an actor is an actant endowed with a character (usually anthropomorphic)» (Akrich y Latour, 1992: 259).

Condiciones de escritura

Cabe aclarar que casi todas las sesiones del Cinefòrum Poble Sec —a excepción de la última, de cine mudo, en julio de 2012—, así como la primera del Taller de Ficció, tuvieron lugar cuando ni siquiera había redactado el proyecto de tesis. Por aquel entonces todavía estaba perfilando su encaje en la investigación como casos de estudio. Por lo tanto, la mayoría de notas de campo correspondientes se escribieron varias semanas o incluso meses *a posteriori*, aproximadamente entre junio y diciembre de ese mismo año. Más tarde serían contrastadas en sucesivas entrevistas, hechas a media docena de participantes entre la primavera de 2013 y el invierno de 2015.

El estar implicado, antes que nada, en la organización de los eventos, y el ponerme poco después a investigarlos, conllevó una dificultad añadida que repercutió sobre todo en mi disponibilidad inmediata para elaborar el diario de campo. Confío en que esa dificultad se haya subsanado en parte a través de un relato más cotejado con quienes trabajaron mano a mano conmigo en las sesiones, o simplemente acudieron a ellas como espectadoras. En la medida en que la tesis conecta —tal y como explicaré a continuación— un ámbito académico y otro político de base, atravesados cada uno por diferentes formas de precariedad y falta de tiempo, también he tenido que apoyarme en una cierta memoria compartida para construirla. Tales condiciones de vida, que se extendieron inevitablemente a las de investigación y escritura, me han obligado a hacer de la necesidad virtud. Como han hecho tan a menudo, por otra parte, el Cinefòrum y el Taller de Ficció.

Hay una solución orto-tipográfica que resulta significativa a este respecto. Las citas literales, esto es, las que están directamente extraídas de documentos, figuran entre comillas angulares o latinas [«...»]. Esos documentos pueden ser correos electrónicos, actas de reuniones, entrevistas posteriores a las sesiones o, como en el caso del coloquio que se celebró tras el pase de *Veinte años no es nada*, una grabación de vídeo. Por su parte, las comillas altas o inglesas [“...”] enmarcan comentarios sacados del diario de campo, con lo que su grado de precisión no sería tan elevado.

En una gran mayoría de casos, la identidad de quienes aparecen o toman la palabra en estas páginas ha sido anonimizada. Este cambio acarrea un extrañamiento tal vez necesario, pero de ningún modo menor. He tenido que *bautizar* con nuevos nombres y apellidos a personas que a menudo constituyen y sostienen mi propia esfera afectiva. Quizá haya sido una manera de convertirme yo mismo en Ismael. Pero si ese giro me borra también a mí, en parte, lo contrario también es cierto: la proyección de películas me ha vuelto a dar a lo largo de estos años mucho más que cine.

0.1 — Theoretical and Methodological Background

The title ‘Aesthetics of the audiovisual screening’ does not refer to the appreciation of artworks, but to a more complex intersection at which this approach to showing films—or any other kind of images—is positioned. ‘Aesthetics’ in this sense signifies a function rather than an object, a practice rather than a form, and a sensory experience that exceeds the scope of representational meaning.¹² Hence we are situated on a terrain that emerges at the crossroads of at least two paths:

1. One corresponding to the ‘aesthetics of politics’ in Poble Sec, Barcelona, in the shape of the popular assembly which formed there after the 15M Movement occupation of Plaça Catalunya, including all the various committees and other groups working in the area under its umbrella. According to Rancière (2004: 13), the ‘aesthetics of politics’ involves ‘a delimitation of spaces and times, of the visible and the invisible, of speech and noise, that simultaneously determines the place and the stakes of politics as a form of experience.’ Thus it is the way that politics revolves ‘around what is seen and what can be said about it, around who has the ability to see and the talent to speak, around the properties of spaces and the possibilities of time’ (ibid.).

¹² These shifts in meaning draw from a genealogy including, among many others, the ideas of Walter Benjamin (1998b), Siegfried Kracauer (2008), Peter Weiss (2005), Gilles Deleuze with Félix Guattari (1993) or alone (2005), Simon O’Sullivan (2001, 2006) and Jacques Rancière (2004, 2010, 2013). In this line, aesthetics is seen in terms of its capacity for opening up new worlds but, at the same time, with regard to the modes of production and circulation it employs in doing so.

Also, during this time this practice was connected with two specific modes of subjectification¹³ that left countless traces in the public sphere: that of the so-called *indignados*, and that of ‘the residents’ [*las vecinas*].

2. The second path has to do with the ‘politics of aesthetics:’ in Rancière’s words, ‘forms of visibility that disclose artistic practices, the place they occupy, what they “do” or “make” from the standpoint of what is common to the community’ (ibid.). Therefore, artistic practices ‘are “ways of doing and making” that intervene in the general distribution of ways of doing and making as well as in the relationships they maintain to modes of being and forms of visibility.’ The interventions of my two case studies—the Occupy Poble Sec Cinema Forum (OPSC) and the Fiction Workshop (FW)—put this aesthetic politics into practice through audiovisual screenings, to the extent that they engaged with the ‘aesthetic of politics’ outlined above.

The research question of this thesis locates itself in this chiasmus. It seeks to explore how a ‘politics of aesthetics’ was connected to an ‘aesthetics of politics’ through audiovisual screenings in the area of Poble Sec. This means, for example, developing an awareness of how images and discussions, things and feelings, time and space, words and bodies, were interwoven in the encounters of each case study. Thus the focus is on the assemblage of heterogeneous entities (Callon, 1987; Latour, 2005; DeLanda, 2006)—i.e. human and non-human, linguistic and material, corporeal and technological, etc.—that made up and gave support to this practice, and on the particular features that gave shape to its mode of being. How the film projections took part in the politics and aesthetics of a Barcelona neighbourhood led me, in short, to an ontological response.

In view of the above, this ethnographic inquiry required a non-linguistic semiotics. This would be, in Akrich and Latour’s formulation (1992: 92), ‘the study of how meaning is built, [although] the word “meaning” is taken in its original, non-textual [...] interpretation; how one privileged trajectory is built out of an indefinite number of possibilities:’ ‘in that sense, semiotics is the study of order-building or path-building and may be applied to settings, machines, bodies, and programming languages as well as texts; the word socio-semiotics is a pleonasm once it is clear that semiotics is not limited to signs; the key aspect of the semiotics of machines is its ability to move from signs to things and back.’ As a socio-material form, the audiovisual screening prompted many questions concerning its order-building and trajectory and the ways that the OPSC and FW practices related to the aesthetic and political context of the Poble Sec assembly.

My ethnographic approach to both case studies aimed to explore in depth the entanglement that the film screenings gave rise to. This meant firstly recognizing which actors—human and non-human—took part in them, and what agency—understood as

13 By ‘[political] subjectification’ Jacques Rancière (1999) means ‘the production through a series of actions of a body and a capacity for enunciation not previously identifiable within a given field of experience, whose identification is thus part of the reconfiguration of the field of experience’ (: 35). In that sense, ‘the subject it causes to exist has neither more nor less than the consistency of such a set of operations and such a field of experience’ (: 36).

the power to create or modify a given situation—each actor had in running them. Other questions arose on the heels of this general one: how ideas and discourses were related to the construction and existence of the OPSC and FW, and to what extent what they did can also be understood as ideas and modes of being in themselves; how the screenings provoked disagreements or discussions about the relationships constituting the daily life of the neighbourhood, and what relational politics the screenings in turn involved; what kind of space-temporalities enabled the production of and were produced by the OPSC and FW activities; what divergences, approaches or openings took place between the case studies, the context of the Poble Sec people's assembly and the whole area; and lastly, what traces were left by the novelty of this aesthetic-cum-political assemblage.

In line with a series of epistemological concerns from Actor-Network Theory (ANT), the new materialisms and other approaches, my responses to these questions set out to be a description going 'beyond interpretation,' within which 'analytic practices are quite other to the cutting and pasting of coding,' and new 'patterns of configurations' can unfold 'unexpected readings of and listenings to materials' (Lather, 2016: 127). My description is also designed to be 'thick,' in the sense that it pays attention to the details in assembling and deploying actors as networks of mediations (Latour, 2005: 136-140). Neither a naturalistic approach nor a set of sociological judgements, we could say that it tries to fulfil the ideal of a type of criticism called for by a 'masked philosopher' writing in *Le Monde* in April 1980:

I can't help but dream about a kind of criticism that would try not to judge but to bring an oeuvre, a book, a sentence, an idea to life; it would light fires, watch the grass grow, listen to the wind, and catch the sea foam in the breeze and scatter it. It would multiply not judgments but signs of existence [...]. It would bear the lightning of possible storms. (Foucault, 1997: 323)

The archive and the newness

The purpose of this research is to bring to life the main features of a mode of existence—that of the audiovisual screening in OPSC and FW practices. But this task, as Gilles Deleuze (1998) has remarked, is largely contrary to criticism seen as a doctrine of judgement:

What disturbed us was that in renouncing judgment we had the impression of depriving ourselves of any means of distinguishing between existing beings, between modes of existence, as if everything were now of equal value. But is it not rather judgment that presupposes preexisting criteria (higher values), criteria that preexist for all time (to the infinity of time), so that it can neither apprehend what is new in an existing being, nor even sense the creation of a mode of existence? [...] Herein, perhaps, lies the secret: to bring into existence and not to judge. If it is so disgusting to judge, it is not because everything is of equal value, but on the contrary because what has value can be made or distinguished only by defying judgment. (:134-5)

Instead of applying social or cultural explanations to interpreting and considering critically the actions and interactions of each case study, for instance in terms of capitals or power, I have tried to clarify the joints of their assemblages, the controversies they went through and the sensible and material frame in which the screenings were carried out.¹⁴ In addition, this conjunction of things and people, places and practices, images and bodies, words and feelings, usually involved three important layers of organization: the preparation of the technology required for the projection, often bringing together normally dispersed pieces of equipment belonging to different people and institutions; the relational politics involved in taking care of the screenings and steering them—in the case of the OPSC and many FW sessions—towards group debate; and the production of a common space in different neighbourhood venues.

What is the newness of this mode of existence? The entanglement of these three dimensions was traced through a range of different methodological strategies and from the standpoint of specific spectator situations, all of which will be explained later. But the inquiry did not limit itself to the ethnographic tracking of the assemblage needed for the screenings. It also moved constantly from the present to the archive in order to shed light on a becoming that is always stepping away from the past, as Deleuze (1992: 164) explains, recalling Michel Foucault's works:

We belong to social apparatuses [*dispositifs*] and act within them. The newness of an apparatus in relation to those which have gone before is what we call its actuality, our actuality. The new is the current. The current is not what we are but rather what we are in the process of becoming—that is the Other, our becoming-other. In each apparatus [*dispositifs*] it is necessary to distinguish what we are (what we are already no longer), and what we are in the process of becoming: the historical part and the current part. History is the archive, the drawing of what we are and what we are ceasing to be, whilst the current is the sketch of what we are becoming. In the same way, history or the archive is what still separates us from ourselves, whilst the current is the Other with which we are already coinciding.

'Grey, meticulous, and patiently documentary,' in Foucault's words (1977), genealogy 'operates on a field of entangled and confused parchments, on documents that have been scratched over and recopied many times' (: 139). In my research, applying this approach produced an account of alternative and/or pedagogical ways of using screenings, which

14 Bruno Latour (2005) has discussed at length 'social explanations' that confuse the *explanans* with the *explanandum*—i.e., the result with the causes—and entail an '*acceleration* in the description:' 'When sociologists of the social pronounce the words "society," "power," "structure," and "context," they often jump straight ahead to connect vast arrays of life and history, to mobilize gigantic forces, to detect dramatic patterns emerging out of confusing interactions, to see everywhere in the cases at hand yet more examples of well-known types, to reveal behind the scenes some dark powers pulling the strings' (: 22). In contrast, by taking a closer look at the type of aggregates assembled and at the ways they are connected to one another, in and around the screenings, this research assumes that 'society is the consequence of associations and not their cause' (: 238).

run through Alexander Medvedkin's film-train, the Medvedkine Group, the Pedagogical Missions of the Second Spanish Republic, Dziga Vertov's Cine-Eye, Jean-Luc Godard and the Dziga Vertov Group, etc. This genealogy traces the history of a tradition that often turned the cinema's black box into a school, bringing the real closer and enabling the audience to rethink it in more depth (Daney, 2004). All these episodes are examined and narrated alongside an analysis of the discourses that guided and framed their filmic experiences, and this also entailed exploring the external conditions of the appearance and possibility of such discursive formations (Foucault, 1999: 44-5).

The spaces where the screenings took place, the kind of access they provided, the relational politics and conditions of production that they involved, how the devices were arranged technically, the reception of the movies and the intersection of this with the public and private spheres, the transition from projection to debate, and the skills and abilities connecting the figure of the spectator with the sensory interlude represented by the screenings, were all general issues helping to focus this genealogical quest. With this I sought, on the one hand, both to challenge and to 'laugh at the solemnities of the origin' (Foucault, 1977: 143) of cinema, normally located in the Lumière brothers' invention of it and their first works, following which a range of artistic findings are said to have been developed by successive film-makers. Revising this 'always recent, avaricious, and measured truth' (ibid.) meant zooming out to a wider angle and rethinking this history not as a collection of motion pictures but as a technical, pedagogical, architectural, sensory and—of course—visual array of practices.

On the other hand, locating the dissertation at the crossroads of past and present, or in Deleuze and Foucault's terms, between *the archive* ('the depiction of what we are and what we are ceasing to be') and *the current* ('the newness of an apparatus in relation to those which have gone before'), was a way of grasping better how the OPSC and FW assemblages¹⁵ produced such novelty—which is, in other words and in a pedagogical sense, a way of going 'beyond the parameters of reproduction, packaged knowledge, traditional skills and the pragmatic and predictable application of knowledge' (Atkinson, 2012: 7).

The question then was how I could approach, in an ethnographic sense, this leap of becoming.

15 The foucauldian concept of *dispositif*—translated in Deleuze's text as 'social apparatus'—was reviewed genealogically by Giorgio Agamben (2009) and constitutes, in his words, 'a heterogeneous set that includes virtually anything, linguistic and nonlinguistic, under the same heading: discourses, institutions, buildings, laws, police measures, philosophical propositions, and so on' (: 2-3); what is more, 'the apparatus itself is the network that is established between these elements.' In addition, the Italian philosopher calls a subject 'that which results from the relation and, so to speak, from the relentless fight between living beings and apparatuses' (ibid.: 14). As the whole notion is intimately related to, and even inspires (at least ontologically), that of the 'assemblage' found in ANT (see Callon, 1987; Latour, 2005), I move from one to the other as a way of putting them together on the same theoretical page.

Listening to the screenings

This chapter does not include a literature review on screenings, since this is genealogically spread throughout the dissertation. At the same time, my ethnographic inquiry did not only pay attention, as I have explained before, to the temporal aspect of the projections. Relational, technical and spatial politics ran through, made up, deployed and provided support to the screenings, and so these aspects were also carefully followed during the fieldwork. But accounting for what happened while a movie was shown—bearing in mind that these instances constituted the meeting-point of these politics—was undoubtedly crucial. Moreover, approaching these spectator situations entailed a methodological challenge which stemmed essentially from the limits of classical participant observation, a challenge which I met by means of a sensorial turn: listening, rather than watching, became my main method of studying them.

As Sara Pink (2009) remarks, if we see ethnographic research as empathic—and therefore multisensorial—understanding of a specific practice of meaning, then we should not necessarily privilege the ethnographer's gaze as a form of investigation. In my case, this decentring of the gaze was caused by the sensory nature of the film sessions, which took place most of the time in the dark in front of a screen. How could I really see what was happening beneath the brilliant and perfectly visible mantle of the movie, sometimes punctuated by talk and sometimes silent, but always in the shadows? It was not as if I was unable to observe anything, but the visible became less relevant in a space where I needed to rely on other senses for deciphering what was going on around me. In short, how could I reveal the screening as a spectatorship situation which inevitably exceeded the contents of what was projected?

In Raymond Bellour's words (2013: 18), the screening room is a 'virtual place' where two bodies come together: 'The body of films, of all the films which, one by one, shot by shot, compose and decompose it,' and 'the viewer's body, which is affected by the viewing of each film as the trace of a grandiose theatre of memory, through each film and as a mirror to all films.' Also, in contrast to 1970s psychoanalytical film theory,¹⁶ Bellour does not associate this form of viewing with dreaming but with hypnosis: 'Between cinema and hypnosis there is a true correspondence in apparatuses [...] [which] is also the effect of a history. It thus involves complex, progressive and step-by-step articulations between three orders of apparatuses: combinations of machines, psychic situations (therapeutic, experiential), and types of spectacles instigated by forms of art' (: 94-5).

This means that exploring the process of a screening must consist firstly in narrating the sensory details of the circuit set up between the body of the film, in constant movement on the screen, and the audience as a group, responding to each new twist and turn. In ethnographic terms this approach involved various particularities. The first was that it was more auditory than visual: in a darkened room, and because the ethnographer did not wish to disturb the viewers with her/his presence, it was easier to listen

16 See Metz (1975), Baudry (1978). This controversy is explored in more depth throughout chapter 3.

than to watch. Seen in this way, the projection space was in some respects close to R. Murray Schaefer's idea of the 'soundscape' (Schaefer, 1993: 7-8): an 'acoustic environment' isolated as 'a field of study' and consisting of 'events heard not objects seen.' Thus it was also necessary to capture the interaction between this 'soundtrack' of more or less individualized parts, depending on the reactions composing it, and the material flowing across the blank surface in view of everyone.

Thus as Sara Pink (2009) has written, in line with Etienne Wenger's notion of 'knowing in practice' (Wenger, 1998) and Tim Ingold's understanding of the acquisition of skills through 'attentive engagement' (Ingold, 2000), the very idea of participant observation in ethnography should be recast to go beyond the gaze: 'Participation might be understood as producing multisensorial and emplaced ways of knowing whereby visual observation is not necessarily privileged' (: 63). This also involves the ethnographer becoming in a certain way a co-participant in the practices s/he investigates: 'The sensory ethnographer would not only observe and document other people's sensory categories and behaviours, but seek routes through which to develop experience-based empathetic understandings of what others might be experiencing and knowing' (: 65). In my case this sensorial turn consisted in sitting at the back of the room, after helping set up the equipment and sometimes presenting the session, to listen to and note down the embodied dialogue between the spectators and the film.

How then could this listening be narrated in written form, from the field notes to the research report? To what extent might the ethnographer be tempted to give often ambivalent reactions, for example a laugh or a sigh, too obvious, unequivocal and scarcely verified (or verifiable) meanings? For this type of representation, Bellour refers us to an 'affective attunement,' which is difficult to translate into discrete feelings such as rage, happiness or annoyance. It is in contrast 'vitality affects' (which psychologist Daniel Stern (1985) opposes to 'category affects') that in Bellour's view are mobilized in the encounter between spectators' bodies and that of the cinema. While with category affects, 'for some time and especially since Darwin, we have wished to give human emotions a recognizable meaning,' vitality affects involve instead 'the expressive translation of an interior feeling' and are aroused by 'changes in state, appetites and motivational tensions'¹⁷ (Bellour, 2013: 171-2).

These qualities of experience, perceived much more vividly and exclusively by children than adults, are restored more powerfully for the latter when they come into contact with the body of a film. But to apprehend them or speak of them it is necessary to make use of 'dynamic' or 'kinetic' terms such as *agitation*, *fleeting*, *explosive*, *crescendo*, *outburst*, and so on. Following this pattern, the parts of the report that give an account of the screenings limit themselves to *dynamically* unveiling the play of actions and reactions between screen and audience.

¹⁷ Stern (1985: 80), cited by Bellour (ibid.: 172), defines them as follows: 'There are a thousand smiles, a thousand getting-out-of-chairs, a thousand variations of performance of any and all movements, and each one presents a different vitality affect.'

A precarious network

In this research, the space-time of the screenings is consistently intertwined with the set of mediations required to make it happen and the human and non-human actors assembled in and around the apparatus. It is a heterogeneous network of entities and practices distributed in a certain way. To arrive at an explanation of such a distribution is one of the aims of this dissertation:

I would define a good account as one that *traces a network*. I mean by this word a string of actions where each participant is treated as a full-blown mediator. To put it very simply: a good ANT account is a narrative or a description or a proposition where all the actors *do something* and don't just sit there. Instead of simply transporting effects without transforming them, each of the points in the text may become a bifurcation, an event, or the origin of a new translation. As soon as actors are treated not as intermediaries but as mediators, they render the movement of the social visible to the reader. (Latour, 2005: 128)

Film projection has always relied on 'a room and a stage, whatever form these may take, as long as there is an audience, thereby ensuring the transformation of the theatre through the power of optics;' and on the fact that 'these devices involve the point of view of a spectator who is at the same time individual and collective' (Bellour, 2013: 48). Since the 19th century, however, the way in which all these elements and the pieces composing them are set up has changed considerably. If we think of the apparatuses used by Auguste and Louis Lumière, the nickelodeons, Louis Delluc's film society, the Pedagogical Missions, Alexander Medvedkin's film-train, the Cinémathèque Française, or the Argentinian group Liberation Cinema's mobile units, the variations are significant and involve different movements, locations, positions, energies and goals. In each case, the form of the screening is designed to produce a specific mode of being—and becoming—in the world.

The equipment for the OPSC and FW screenings had none of the conventional cinema's stability. Most of the items (a projector, the screen, the DVD or film file, speakers, leads and cables, a laptop, etc.) needed to be assembled almost from scratch for each session. The equipment demanded constant care and attention, and its main virtue—adaptability—also brought with it greater fragility. The connections and the sound or quality of the image habitually gave technical problems. But this material lightness also enabled us to combine the arrangement of the audience for the screening (in rows facing the screen) with the circle debate that very often followed. This same layout could also be reproduced in a variety of venues, and as a result the activity acquired a nomadism which enabled it to take in different points of the neighbourhood. These conditions, then, privileged a certain decentring, opposed to a logic of accumulation, with the relative exception of 'El Solar de la Puri,' the urban plot of land occupied by a makeshift outdoor cinema discussed in chapter 3.

Because of this, tracing this type of network did not mean showing only how the mediators ‘transform, translate, distort, and modify the meaning or the elements they are supposed to carry’ (Latour, 2005: 39), but also the care tasks that helped maintain the network, and the socio-material disruptions that had to be dealt with. Far from a harmonious or unproblematic mode of being together, the in-common existence associated with Occupy Poble Sec, described here through the optic of the screenings, was mostly precarious, and encountered a source of tensions—as well as a paradigmatic way of doing—in its own sustainability. Discussing the disorders and instabilities of the film sessions, especially in chapters 1 and 2, is therefore a way of focusing on one of their main features—i.e., a constant strain between fluidity and vulnerability, appropriation and maintenance, collective arrangements and endeavours that were constantly starting anew.

In the case of the OPSC and FW, the term ‘screening’ covers more than simply people seated (or otherwise) watching images in movement on a white surface, along with the physical steps required to set this space-temporality in motion (unloading materials, testing, setting up equipment, arranging furniture, etc.). It also embraces a political atmosphere stemming from the assembly procedures of the 15M movement, and which arose after the projections, in the debates which took part through or even aside from the movie. While the relational politics that gave rise to this atmosphere sought broadly to support and care for the debate, this ‘use-value’ of the movies was invested in the production of new meanings and spaces in the neighbourhood. Thus it is not by chance that this dissertation and its individual chapters are subtitled *assembly*, *fiction* and *the right to the city*.

The screening as producer

Organised through assembly techniques, the film screenings of the OPSC and FW became a pedagogical practice and a type of producer at two different levels. Firstly the movies were used as mediators for adding reality to reality and opening up an aesthetic difference within a world that is said to be *only as it is*. Secondly, since the sessions were held at different venues in Poble Sec, they worked as a way of creating and propagating new collective neighbourhood spaces.

To deal with the first issue, the OPSC presented some differences from the FW. At the beginning of 2012 Occupy Poble Sec started to run a monthly cinema forum to discuss current political issues and to consider its own presence in the terrain of the city. From the second session onwards each screening was followed by a public debate, open to all and arranged in a circle, during which the images and sounds previously projected were situated in the local context. For instance, *Twenty Years is Nothing* (Joaquim Jordà, 2005) led viewers to think through how political struggles had been damped down during the Spanish transition to democracy and subsequently ignored in

official accounts; and *Videograms of a Revolution* (Andrej Ujica and Harun Farocki, 1992) was chosen in order to discuss the production of symbolic violence in the 2012 general strike, the largest in Spain during the recent economic crisis. Thus the forum worked as a learning space connecting the sphere of the assembly with the neighbourhood and using the filmic apparatus to achieve this end.

In most OPSC sessions the movie was followed by two or three people invited by the organizing group speaking briefly to launch the debate. Their relationship with the subject under discussion—the Spanish transition, the current social relevance of strikes, the relationships between protest, violence and the media, etc.—came from a personal, biographical involvement, and never from an expert position; all the speakers were ‘common people.’ This entailed a shift from the dark space-time of the projection to the brightness of the debate, during which questions and ideas, personal experiences and political thoughts, food and drink and active listening all came together. My approach to these situations was not only to take notes on what was said, but also to record the spatial distribution of furniture and people, the ways of talking and listening, the interaction procedures and the whole atmosphere enveloping the forum.

Thus the film projection produced a ‘surplus,’ both in the sensory realm and in that of meaning, that needed to be rooted in contextualised debate immediately afterwards. The screenings therefore set in motion a learning process that came from this dialogic, embodied audiovisual assemblage; that is, not from the movie or the words and ideas exchanged straight afterwards, but from the relationships established between the two phases. Moreover, in the case of the FW, some of the pieces shown were self-produced in line with the idea of ‘the work of fiction,’ which Rancière (2009b) conceptualized in *The Emancipated Spectator* as neither opposed to reality nor consisting in ‘telling stories,’ but ‘establishing new relationships between words and visible forms, speech and writing, a here and an elsewhere, a then and a now’ (: 102).¹⁸ Moreover, this version of constructivism brought two controversial Poble Sec locales (Navas square and Puríssima Concepció street) into the debate by means of short movies and other materials usually designed for collective discussions or encounters.

In addition to these translations of meanings and/or fictions¹⁹ in a dialogical atmosphere, the screenings in both case studies also produced common space. But in order to understand this we should firstly note that in this study I did not conceive space as a surface. In Doreen Massey’s words (2005), multiplicity—rather than extension²⁰—is the property that defines space ontologically, and this demands an entire existential reconceptualization:

18 This notion is also connected to the cinema of the Pedro Costa and other contemporary filmmakers or artists, whose works have gone beyond the representational fiction-documentary dichotomy.

19 ‘Translation’ means here an equivocal transposition as I have explained in pp. 25–27.

20 ‘In casual talk and writing (and indeed in much writing in the non-geographical social sciences) space is assumed to be equivalent to the landscape “out there,” the surface of earth and sea that stretches out around us. There is doubtless here a connection back to the philosophical understanding of space as the dimension of extension (whereas in this lecture what is being stressed is space as the dimension of multiplicity)’ (Massey, 2006: 91).

First, that we recognise space as the product of interrelations; as constituted through interactions. [...] *Second*, that we understand space as the sphere of the possibility of the existence of multiplicity in the sense of contemporaneous plurality; as the sphere in which distinct trajectories coexist; as the sphere therefore of coexisting heterogeneity. Without space, no multiplicity; without multiplicity, no space. If space is indeed the product of interrelations, then it must be predicated upon the existence of plurality. Multiplicity and space as co-constitutive. *Third*, that we recognise space as always under construction. Precisely because space on this reading is a product of relations-between, relations which are necessarily embedded material practices which have to be carried out, it is always in the process of being made. It is never finished; never closed. Perhaps we could imagine space as a simultaneity of stories-so-far. (: 9)

Neither the Occupy Poble Sec Cinema Forum nor the Fiction Workshop activities restricted themselves to filling each space as if it was a mere container, but rather modulated it through a shared existence based on looking, talking and being together. If, as Massey (2006: 89) claims, space is the result ‘of practices, relations, connections and disconnections,’ then the fact of inhabiting different venues in the neighbourhood—depending on their availability and on the needs of each meeting—involved a collective form of *producing* space, and thus by extension the city. My ethnographic research sought to show how this constellation of ongoing human and nonhuman trajectories called a ‘screening’ came into play in different rooms, buildings and public places: the auditorium of the Casa del Mar, the auditorium and the kitchen of the Poble Sec Civic Centre, the second floor of the Ateneu Rebel social centre, Santa Madrona and Sortidor squares, the ‘Furat de la Vergonya’ garden, the Center for Contemporary Cultivations in the Neighbourhood, and finally ‘El Solar de la Puri’.

Indeed, as we see in chapter 3, this spatial production gave rise to a new site whose creation was intimately connected with exercising a ‘right to the city’ (Lefebvre, 1969; Harvey: 2008, 2013; Mathivet & Sugranyes, 2010; Brenner, Marcuse & Margin Mayer, 2011). This was ‘El Solar de la Puri’, in Puríssima Concepció, an old pedestrian street in Poble Sec. In 2012 several buildings in the street were demolished and dozens of residents evicted from their homes due to a city council plan passed in 2000, designed to renovate the area and build a residence for international students of the nearby Theater Institute. The plan was not completed however, partly due to the crisis, and finally the demolitions left an empty, fenced-off plot. As a result of this botched intervention the FW initiated a participatory process to produce a dissenting memory of the site, involving numerous interviews with residents and ex-residents, and subsequently decided to occupy the vacant lot and built an outdoor cinema amid the ruins.

However, Henri Lefebvre’s idea of ‘the right to the city’ does not by itself explain this process. Rather, it is the idea which needs to be explained through the process—i.e. how the filmic infrastructure brought this right to life. Understood as a ‘right to the *oeuvre*, to participation and *appropriation*’ in a collective sense (Lefebvre, 1996: 173), the right to the city only exists inasmuch as there is a practice that gives it an immanent form.

In this sense, it can be seen as an ‘empty signifier’ that may be used by anyone (and not necessarily readers of Lefebvre) (Harvey, 2013: 13); or, further, as a specific sociotechnical intervention aimed at changing the ecology of everyday urban life. My research makes a particular attempt to reveal how the screenings took part in or promoted the latter exercise; and this involved being aware not only of Massey’s spatial propositions but also John Law’s (2002) crucial concern: ‘Enact[ing] objects is also [...] enact[ing] *spatial conditions of im/possibility*’ (: 92).

‘Going researcher’ on the basis of a ‘contorted’ position

The epistemological design of this study cannot be truly understood, however, without paying attention to my own problematic status as researcher. I originally became involved with the Poble Sec assembly as a local resident rather than as an ethnographer, subsequently joining the OPSC coordinating group in February 2012 and taking part in organizing the sessions until they ended in July of that year. During that time I was also writing a PhD thesis project on the aesthetics of audiovisual screenings, so I began to consider—and finally decided on—the inclusion of the cinema forum as a case study.²¹

Thus I was involved in the organising group of the Occupy Poble Sec Cinema Forum before ‘going researcher.’ Something similar occurred with the second case study—a film activists’ collective formed in 2012 thanks to a grant from the Sala d’Art Jove²²—, although in this case I already knew, along with my colleagues from the Fiction Workshop, that my PhD research would study our practice. Therefore I needed to adopt a ‘contorted’ position in both cases. On the one hand, I was already a ‘native;’ and so unfettered access to, and participation in, the actors’ dynamics and relationships were easily achieved. On the other hand, this put my research in a state of perpetual precariousness, since the fieldwork often had to deal with a constant lack of time that, in combination with the sensory conditions of the screenings, mostly only allowed me to co-organise the event and then to take the part of a normal viewer during the movie.²³

21 Due to this situation, I had to write many field notes some time after helping to run the film sessions. With the first screenings this was several weeks later, approximately in June. Also, after autumn 2012 I started to revise and complete my field diary by interviewing six different people: three of them also members of the organizing group, and three spectators. I also informed the committee of my intention to turn the OPSC activities into a case study for my thesis, to which they kindly agreed.

22 ‘Sala d’Art Jove is a Government of Catalonia facility which runs a series of experimental processes intended to interrelate artistic practice, work with young people, arts education and cultural production. It is also based on a networking model which enables joint projects with a range of cultural and educational organizations and institutions while at the same time helping to disseminate work processes in the social environment.’ Retrieved from <http://oriolfontdevila.net/sala-dart-jove/>

23 Paradoxically, this position of immersion came after having re-imagined the classic scene of the field encounter—based on a previous clear distinction between researcher and natives—although not in terms of the ‘epistemic partnership’ suggested by Holmes and Marcus (2008). Cf. Marcus (2010).

As a result, setting a research schedule, in addition to this demanding involvement, was one of the main challenges I had to face.

‘If, as Fine (1994) suggests, we often attempt to “walk the margins” that separate ourselves as researchers from those whom we research,’ Valli Kanuha (2000) remarks, ‘the native researcher is the margin:’ (: 441) between two heterogeneous worlds, ‘grounded implicitly and situated at all moments in the dual and mutual status of subject-object’ (ibid.). Because of this, rather than going native, the inquiry was conceptualized as a kind of ‘going researcher,’ i.e. constantly shuttling back and forth between two positions: sometimes sharing coordination tasks and concerns for each event or session, and at other times viewing the OPSC and FW activities as an otherness whose functioning transcended my own participation. Thus the usual ethnographic tension between the roles of observer and participant (see Adler and Adler, 1994) required on my part a situated understanding rather than a distanced gaze. Even if I needed a reflexive space of my own, how could I account for what was going on in the film sessions as though I was apart from the ‘we’ of the participants and the practices that were taking shape? My position, in contrast, was always related to and outstripped by this entanglement of colleagues and materials.

A situated understanding demanded firstly that I immerse myself in the screening environment and listen to it. As I did not want to disturb the audience with my presence, the sensorial turn outlined above allowed me to adopt a low profile during the film projections. I always tried to place myself at a point—usually in the background or near to the entrance—from which I could perceive what was happening in the rest of the room. However, this perception is never presented as unrestricted or all-consuming, but as embodied and partial. According to Donna Haraway (1988: 582-3), ‘not so perversely, objectivity turns out to be about particular and specific embodiment and definitely not about the false vision promising transcendence of all limits and responsibility:’ ‘the moral is simple: only partial perspective promises objective vision.’ Thus the scope of my (multisensorial) approach, and its limits, are fully detailed in the final report.

Although the aesthetic nature of the screenings displaced the leading role of visual inquiry and therefore of my own gaze, my research also advocates ‘politics and epistemologies of location, positioning, and situating’ (ibid: 589), and for a situated ‘vulnerability’ that resists the ‘politics of closure’ (ibid: 590). While ‘going researcher’ was made possible by occupying a regular, organizing position in the film practices taking place in—and making sense of—a neighbourhood, it also stood against ‘allegories of infinite mobility and interchangeability’ and committed itself to ‘elaborate specificity and difference’ (ibid: 583). The very activities of the OCPS and FW were in fact attempts to produce knowledges ‘ruled by partial sight and limited voice – not partially for its own sake, but rather, for the sake of the connections and unexpected openings situated knowledges make possible’ (ibid.). So clearly it was impossible to truly study ‘situated knowledges’—which are in addition ‘about communities’ instead of ‘isolated individuals’ (ibid.)—without enacting the situation through which these knowledges emerged.

Starting with the screenings and continuing with the preparations for the sessions or debates that followed, I was empirically positioned in the same place as both native and researcher. Or rather, the latter remained embedded in the former. Nevertheless, the issues that the two roles involved were different. If the native was worried—together with his fellows—about which movie to show, who to invite to the debate, the availability of a specific public building or the technical arrangements needed for a public square, the researcher followed the means and connections through which these actions were carried out and the mode of existence that sustained this practice. If the OCPS and FW experienced disagreements I clearly had to take a stand in them, since I was a member of both groups; but as an ethnographer I simply sought to trace the terms in which they arose and developed.²⁴

However, after the sessions, I also had to inhabit a ‘room of my own’ in order to arrive at an understanding of how the screenings had been assembled. Reviewing the dozens of emails sent in organizing each event helped me to grasp more clearly what concerns had guided the preparation of the encounters and to which joints attention should be paid. It was not about seeing everything, but rather about seeing better, especially the connections. And in fact going back to the meeting minutes and virtual exchanges through which OCPS and FW activities were arranged made me perceive them as a sort of ‘oligoptica:’

Oligoptica are just those sites, since they do exactly the opposite of panoptica: they see much too little to feed the megalomania of the inspector or the paranoia of the inspected, but what they see, they see well—hence the use of this Greek word to designate an ingredient at once indispensable and that comes in tiny amounts (as in the ‘oligo-elements’ at your local health store). From oligoptica, sturdy but extremely narrow views of the (connected) whole are made possible—as long as connections hold. Nothing it seems can threaten the absolutist gaze of panoptica, and this is why they are loved so much by those sociologists who dream to occupy the center of Bentham’s prison; the tiniest bug can blind oligoptica. (Latour, 2005: 181)

Thus ‘going researcher’ in the OPSC and FW consisted of combining two approaches. On the one hand, a situated inquiry took advantage of my native position—at the constant risk of not being able to emerge sufficiently, or of not having enough time and space to be carried out properly—during the screenings. This means that both case studies were tackled as alterities in which I was included while at the same time they went far beyond me.²⁵ On the other hand, looking over the documents and emails through which sessions were prepared gave me a better understanding of the

24 There were indeed some controversies in which a consensus was not reached among the case study participants, and which this research does not try to close, merely to expose. See for instance pp. 227-235.

25 Also, as Eduardo Viveiros de Castro (2013) remarks, ‘no one is native all the time;’ he quotes Lambek (1998: 113) ‘in a comment on the notion of *habitus* and its analogs: “[e]mbodied practices are carried out by agents who can still think contemplatively; nothing ‘goes without saying’ forever”’ (: 476).

main features and procedures of these assemblages, whose organization was focused on film technology, relational politics and the production of common spaces.

The two sides between which I had to swing continuously for more than two years of fieldwork belonged to distinct areas: the academy and the so called ‘social movements.’ It is not that these have no contact—in fact they are often in touch through numerous researchers, projects and forms of mediation—but learning and knowledge are produced and validated in each of them according to different patterns. In any case, if the epistemological-cum-methodological design of this dissertation has tried to inhabit that gap, it is first of all because there was (and still is) a common thread that passed through myself and many other people connecting both worlds. This can be called precariousness.

Translation of an on-going ‘we’

The fieldwork of this research is divided into three sequences: from February to July of 2012, following the screenings of the Occupy Poble Sec Cinema Forum; from March of the same year to February of 2014, doing the same with the encounters organized by the Fiction Workshop about Navas square; and from February to October of 2014, exploring the FW’s move to Puríssima Concepció street and the building of the outdoor cinema in the Solar de la Puri. During this time, I was at first unemployed, then a scholarship assistant in the Mobility Office of the University of Barcelona’s International Programs, and finally a lecturer at the UB Faculty of Fine Arts, for several months combining both jobs. My involvement in the 15M Poble Sec assembly and in the two case studies was part of a collective, political attempt to respond to a situation of crisis. It quickly absorbed my non-academic life, and my PhD research simply attached it to my precarious graduate position as a source of knowledge production. This intertwining became, in a way, the only thing I was materially able to do.

In addition, the non-legislative role that ANT assigns to the social researcher led me to move away from critical approaches based on suspicion and to think about my position as *one step behind* the ‘on-going we’ that, including myself, was at work in the neighbourhood:

Group delineation is not only one of the occupations of social scientists, but also the constant task of the actors themselves. Actors do the sociology for the sociologists and sociologists learn from the actors what makes up their set of associations. While this should seem obvious, such a result is actually in opposition to the basic wisdom of critical sociologists. For them, actors do not see the whole picture but remain only ‘informants’. This is why they have to be taught what is the context ‘in which’ they are situated and ‘of which’ they see only a tiny part, while the social scientist, floating above, sees the ‘whole thing’. The excuse for occupying such a bird’s eye view is usually that scientists are doing ‘reflexively’ what the informants are doing ‘unwittingly.’ But even this is doubtful. The little awareness that social scientists may gather is exacted out of the reflexive group formation of those they simply, at this point of their enquiry, use like a

parasite. In general, what passes for reflexivity in most social sciences is the sheer irrelevancy of questions raised by the analyst about some actors' serious concerns. As a rule, it's much better to set up as the default position that the inquirer is always one reflexive loop behind those they study. (Latour, 2005: 32-33).

It would have been a bit odd, if not unethical, if I had treated my own comrades as 'informants,' and our relations and activities as material for social judgement. Moreover, taking into consideration the 'critique of the critique' (Haraway, 1988; Barad, 2003; Latour, 2004, 2005; Rancière, 2010c; Lather and St. Pierre, 2013; Lather, 2016) encouraged my inquiry to 'refuse the epistemological advantage of the anthropologist's discourse over that of the native' (Viveiros de Castro, 2013: 489), even while I was in charge of the former and participating in the latter. By contrast, what would happen 'if the native's discourse were to operate within the discourse of the anthropologist in a way that produced reciprocal knowledge effects upon it' (ibid: 475)? In this sense, the modes of existence of the OPSC and FW around the film screenings are not taken as raw materials to which the inquiry should give a form, but as meaning practices in themselves:

What might occur if the form intrinsic to the matter of native discourse were to be allowed to modify the matter implicit in the form of anthropological knowledge? It is said that to translate is to betray. But what happens when the translator decides to betray his own tongue? What happens if, unsatisfied with a mere passive or de facto equality between discursive subjects, we claim an active or de jure equality between their respective discourses? What if, rather than being neutralized by this equivalence, the disparity between the meanings produced on either side, by anthropologists and natives, is introduced into both discourses, thus releasing its full potential? What if instead of complacently admitting that we are all native, we take the opposite wager as far as it can go, namely, that we are all 'anthropologists' (Wagner 1981: 36)—and, to boot, not some a little more than others, but just each in their own way, which is to say, very differently? In short, what changes when anthropology is taken to be a meaning practice that is epistemically continuous with the practices that it discusses, and equivalent to them? (ibid: 475-6).

It has been therefore an issue of translating rather than explaining, interpreting, justifying or contextualizing in terms of meaning. Thus at the end or half-way point of each chapter a section titled 'translation' seeks to host the discourses, ideas and ways of doing of both case studies, attempting to expand them as *thoughts* through a second 'language' formed by a range of conceptual references, all of which are liable to being modulated or actualized, in turn, by the first.²⁶ Two ways of thinking, one of which is the expressive acting 'of a possible world' (ibid: 478), while the other works as a skin

26 See for example the discussion in chapter 2 of the link between a social ontology of precariousness and the principle of generalized symmetry, or in chapter 3 on the notion of the prototype.

where that ‘image of thought’ finds resonances and new folds. In other words, there is a knowledge relation between them in which an onto-theoretical framework—composed of John Law, Judith Butler, Alexander Kluge, Mike Michaels, Henri Lefebvre and some others—learns and obtains an existential difference from a practice that itself incarnates a reason, and even a sort of epistemology.²⁷ Thus my dissertation has tried to preserve this *tense reciprocity* through a design that does not aim to erase, but instead to extend, the area of contact between both layers.

The use of translation as this kind of *betrayal*, as well as the constant movement between the archive and the new that I outlined previously, are related in the end to the will to produce differences. These pages also contain, after all, an assemblage of heterogeneous pieces—descriptions, discussions, voices, historical notes, quotations, images, etc.—that wishes to go beyond a representational logic. While ‘representation serves the “dogmatic image of thought” as that which categorises and judges the world through the administration of good sense and common sense, dispensed by the autonomous, rational and well-intentioned individual, according to principles of truth and error,’ then this research, by contrast, does not seek to draw a picture based on the “feters” of identity, similarity, analogy and opposition’ (Maclure, 2013: 659-60). It sees itself as belonging to, and productive of, a world becoming other to what it is said to be.

It is my hope that this epistemological intent fits with the prime purpose of this dissertation, which is to trace an account of a collective, aesthetic journey in a particular neighbourhood of Barcelona.

27 ‘Horizontality,’ for the Occupy Poble Sec Cinema Forum, for example, prompts a specific use of furniture and film technology, and a form of thinking on space and its use as a pedagogical site. This echoes the concept of ‘fluid technology’ inspired by Zimbabwean bush pumps (see Laet and Mol, 2000; Law, 2002).



1 — ASAMBLEA

El frío y un cielo en penumbra —son casi las 18.30 h.— envuelven la tarde. Es jueves, 9 de febrero. En la calle, al respirar, las bocas expulsan ráfagas de humo blanco. Nada que ver con los días largos y templados que en mayo del año pasado veían crecer las acampadas de indignadas en diversas plazas del Estado. A lo largo de estos nueve meses, casi diez, y tal como se decidió mayoritariamente por entonces¹, aquel encuentro asambleario de personas y cosas se ha desplazado a algunos barrios de la ciudad. De Plaça Catalunya a Poble Sec, también. Hoy, dentro de una hora, se celebrará aquí la primera sesión del Cinefòrum de la Assembla de Barri.

En general, pese a las asambleas que se han sucedido en la calle Blai, la Plaça del Sortidor o frente al Institut Cartogràfic de Catalunya, interrumpidas sólo durante agosto, y a la media docena de comisiones de trabajo que se han establecido desde junio, en general apenas nos conocemos. Las otras no saben, por ejemplo, que Silvia y yo, junto a otros dos amigos, pasábamos películas en el centro social La Rosa Negra, en el número 30 de la calle Roser, durante las clases de español para inmigrantes «sin papeles». Ni, por lo demás, mi interés político y académico por el cine. A su vez, nosotras hemos asistido poco o nada al ciclo de conferencias sobre economía crítica² en el Centre Cívic del Sortidor y el Ateneu Rebel, que a los ojos de la muchas constituye, con razón, el precedente de esta primera proyección. Como si la fraternidad, ese afecto que nos mantiene a la vista y nos aproxima cada semana en el barrio, a partir y después del 15M, tuviese por contraplano la persistencia de un cierto semianonimato.

1 «La tendencia es la disgregación del movimiento y su traslado a las asambleas de barrios y municipios. A partir de ahora, serán los barrios los que canalicen los esfuerzos y organicen las protestas como la acampada organizada para el miércoles, frente al Parlament de Catalunya para impedir la aprobación de los presupuestos catalanes de 2011, y la manifestación del 19 de junio». En <http://www.publico.es/espana/381399/la-mayoria-de-indignados-acuerdan-no-acampar-por-la-noche-en-plaza-catalunya>

2 *Vid.* <https://assembleapoblesec.wordpress.com/2011/11/06/xerrada-darcadi-oliveres-indignacio-i-respostes-davant-la-crisi/#more-2427>

«Os paso esta info que seguro que os interesa y podéis aportar mucho :-), me avisaba Pau Soler el 28 de enero, por correo electrónico. A Pau lo conozco precisamente por La Rosa Negra, donde llevaba una asesoría legal para inmigrantes. El centro social cerró en junio, y ambos estamos ahora más o menos metidos en la Asamblea de Barri. La información reenviada era una invitación a crear y formar parte de un Cinefòrum en Poble Sec, el cual se presentaba del siguiente modo:

La idea es organizar un ciclo de CineForum (formato de proyección de Documental + Debate con ponentes expertos en la temática tratada en el documental/peli), para mantener vivo el proceso de formación y participación que ha funcionado muy bien gracias a las charradas, durante el otoño caliente.

Aunque hay un grupo de compañeras que, derivado de quienes montaron las jornadas de economía crítica, ya ha comenzado a montarlo, la participación está abierta a cualquiera. Por ahora sólo se ha fijado la primera sesión: el lugar, el día y la hora, y la película. Mi incorporación al Cinefòrum, un par de días después mediante un correo electrónico, daría paso antes que nada a tener que forrar de carteles –habiéndonos repartido las calles entre varias– buena parte del barrio. Obviamente, la noticia de la proyección también ha circulado por las redes sociales y el blog de la Asamblea. Es decir, que tanto el papel como las pantallas de móviles y ordenadores serían requeridas a fin de expresar ese nuevo agrupamiento en Poble Sec, que emplea esta vez un foro de cine documental para «mantener vivo el proceso de formación».

Hemos quedado una hora antes –pero no todas: somos más de diez– para «probar». La sesión se celebrará a las 19.30 h. –y seguramente con algo de retraso–, en la Casa del Mar. La entrada al espacio, tanto o más que esta tarde de febrero, también es fría. Gélida, incluso. A empezar por los símbolos oficiales que lo identifican por doquier. Se trata de un inmueble público, incluido en la Xarxa d'Equipaments Cívics de Catalunya, que depende del Departament de Benestar Social i Família de la Generalitat. Es la primera vez que muchas penetramos su coraza institucional, a través de un umbral acristalado que refleja y parece detener, al mismo tiempo, la vida cotidiana del Poble Sec. En la calle Albareda, más cerca de Drassanes que de la Plaça del Sortidor, el edificio queda –lo comentamos Silvia y yo en la puerta– irremediamente a desmano.

«Qui són els culpables de la crisi?», se preguntaba, a un cuerpo de letra considerable, el cartel de la sesión. La respuesta –se sugería más abajo, mediante la imagen de una entrada de cine– cabía encontrarla en el filme que íbamos a proyectar aquella tarde: *Interferències*.

Dos medidas

A 301 kilómetros y casi tres años de distancia, dos proyecciones parecen puntuar la *medianoche* del siglo xx.

La primera de ellas ocurre al principio de *Hangmen Also Die! (Los verdugos también mueren)*, Fritz Lang, 1943). Es decir, en Praga en 1942. Un agente de la resistencia checa

acaba de herir de muerte a Reinhard Heydrich, protector nazi de Bohemia y Moravia³; para evitar el cerco de las SS, entra en unos cines, pero la noticia del atentado comienza a extenderse también, de boca en boca, por la oscuridad de la sala. Entonces los espectadores se echan a aplaudir, con júbilo y timidez a partes iguales, justo cuando la pantalla muestra —en primer plano— unos arbustos en flor. (Son pues las imágenes las que *siguen* aquí a los aplausos, y no al revés).

Acto seguido un comisario nazi, cuyo perfil invade ahora la pantalla, manda detener la sesión de inmediato: «¿Quién ha empezado los aplausos?». Parte del público se levanta y lo mira en silencio, desafiante. Sólo un hombre mayor, amparándose en el anonimato sombrío de la sala, responde: «Nadie ha aplaudido».

La segunda proyección, a decir verdad, no llegó a producirse. Después del ataque aéreo a la ciudad alemana de Halberstadt, el 8 de abril de 1945, la señora Schrader, gerente y cajera del cine Capitol, revisa «que la sala y los aseos [estén] completamente vacíos de espectadores luego de la alarma general». Afuera, «tras el muro cortafuegos de la casa vecina llameaba entrecortado el fuego entre oleadas de humo». En su relato de 1977, Alexander Kluge (2014: 13-16) enfatiza además que «la devastación de la parte derecha del teatro no guardaba relación alguna, lógica o dramática, con la película proyectada [*Heimkehr* (*Vuelta a casa*, Gustav Ucicky, 1941)]. Schrader, sin embargo, «iba a meterle mano a aquella escombrera y dejarlo todo recogido antes de la sesión de las dos, con una pala de defensa antiaérea». Más tarde se reprochará el «haber dejado [...] a su Capitol en ascuas, en el peor momento»: «Quiso volverse corriendo pero aquellos hombres se lo impidieron, pues se daba por hecho que las fachadas se iban a derrumbar en Spiegel. Las casas ‘ardían como teas’».

«La capacidad del ser humano para olvidar lo que no quiere saber, para no ver lo que tiene delante pocas veces se ha puesto a prueba mejor que en Alemania en aquella época», nos recuerda W.G. Sebald (2003: 50) a propósito de los *raid* que calcinaron varias ciudades germanas al término de la Segunda Guerra Mundial; «se decide al principio, por simple pánico, seguir adelante como si no hubiera pasado nada» (*ibidem*). Por su parte, «el carácter casi humorístico» del episodio del cine Capitol «resulta de la extrema discrepancia entre los campos de acción activo y pasivo de la catástrofe, o mejor dicho de las relaciones reflejas de la señora Schrader» (*ibid.*: 71). Además, ¿qué mejor forma de soslayar el campo de piedras y cascotes en que se había convertido Halberstadt, que la proyección de aquel «retorno al hogar»?⁴

3 El Protectorado de Bohemia y Moravia (*Reichsprotektorat Böhmen und Mähren*, en alemán, y *Protektorát Čechy a Morava* en checo) fue establecido por Adolf Hitler el 15 de marzo de 1939, desde el Castillo de Praga, tras la ocupación alemana de Checoslovaquia. Estaba prácticamente compuesto por los territorios de la actual República Checa, a excepción de los Sudetes.

4 Si bien tal tentativa de evasión sería, al fin y al cabo, el correlato de lo que dice Jean-Luc Godard en *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998): «Durante casi cincuenta años el pueblo de las salas oscuras quemó lo imaginario para recalentar lo real, éste se venga y quiere verdaderas lágrimas y verdadera sangre».

Estas dos proyecciones son asimismo dos medidas. Dos maneras de querer aproximar o alejar lo que sucede en una pantalla, y por añadidura en una sala de cine, de lo que las circunda. En la película de Lang, coguionizada por Bertolt Brecht, la actualidad política irrumpe dentro y desencadena un «experimento sociológico»⁵ en medio de la oscuridad, sometida ahora a sus fines. La señora Schrader, bien al contrario, empleando sin duda la rutina contra la catástrofe, se dispone a despejar los escombros de la entrada del Capitol y restituir, de tal suerte, el umbral que señala una separación de poderes entre la vida en curso y el curso de las imágenes. Ahora bien, ¿y si la medida de estas dos medidas, que expresan de manera opuesta el vínculo del cinematógrafo con lo real, fuese a fin de cuentas la misma? Pongamos por caso, la relación constante, tensa y equívoca –hasta el punto de su intercambiabilidad– entre un adentro y un afuera.

Cuando entramos en la Casa del Mar, un par de compañeras están disponiendo ya sobre una mesa, junto a la puerta del auditorio, materiales de la asamblea (como un manifiesto sobre consultas populares del 15M) y de la película (el tríptico «Actuem», en el que figuran una serie de demandas y acciones económicas «posibles» a propuesta del Observatorio de Deuda en la Globalización (ODG), impulsor asimismo de *Interferències*). Esta especie de tenderete *agitprop* recuerda más bien a una bandera clavada en tierras extrañas. Al fondo a la derecha, en la sala donde se proyectará el filme, un letrero enorme dice «Generalitat de Catalunya».

El auditorio consta de tres amplias zonas de butacas, dos pasillos que las dividen, y en la pared del fondo, a izquierda y a derecha, dos superficies posibles de proyección. La estancia desciende levemente hasta una tarima y una mesa larga con micrófonos, semejantes a las de una sala de actos universitaria. Carme Picanyol, una compañera del Cineforum, ha traído su ordenador portátil por si el equipo del edificio presenta algún problema; pero no hará falta: las pruebas funcionan a la primera. Lo que falla sin duda, a primera vista, es la sensación de jerarquía y distanciamiento que domina el espacio, y que no se ajusta en absoluto a la «atmósfera» conforme a la que la Asamblea se ha estado juntando en el barrio. No hay manera de formar un círculo aquí.

Minutos antes de que empiece la sesión, junto a la mesa que hemos plantado antes del auditorio, me confronto con una señora –o ella conmigo– a raíz del evento y del 15M. Unos sesenta años, el pelo ondulado y rubio, gafas anchas de metal, expresión un tanto resabiada. “Total, de qué sirve protestar, si no nos hacen ningún caso”, me dice en un tono más condescendiente que resignado. “Mira lo que pasó con lo de Iraq, mucha

5 «Hablábamos de un ‘experimento sociológico’ cuando, mediante medidas apropiadas (procedimiento adecuado), se provocan y se ponen de manifiesto las contradicciones inmanentes de la sociedad. [...] La materia se presenta aquí viva, en funcionamiento, no es solamente objeto de contemplación. El mismo espectador vive también, por cierto, dentro de la escena, no fuera de ella. [...] El experimento sociológico es un procedimiento que permite mostrar la ‘situación pública’ en su desarrollo» (Brecht, 1984: 148).

manifestación y después nada”, añade. Le contesto que las protestas alentaron al menos un cambio de gobierno y, poco después, la retirada de las tropas. “¿Pero no decíais que eran todos iguales? Porque para mí sí que lo son...”, replica, apropiándose a su manera de la consigna «no nos representan». Me quedo sin palabras, o casi, incapaz de enfrentarme a ese estribillo ambiguo que asimila el descrédito de la democracia representativa a la condición moral de sus representantes. Se trata, de hecho, de la misma ambigüedad que ha utilizado a menudo el movimiento con el que me identifico, y con el que ahora se me identifica en segunda persona del plural. Que «no nos representan», ¿adónde nos lleva?

A su vez, alrededor de la proyección ha emergido una cuestión capital, de la que también se hará cargo —aunque quizá de un modo un tanto naïf— *Interferències*: ¿De qué sirve protestar? El adentro y el afuera se enmarañan de nuevo aquí, a un par de metros de la sala de actos. Aunque la señora no se quedará, por cierto, a ver la película. Después de nuestra discusión, que dura muy poco, da un par de vueltas por el edificio y, finalmente, se marcha.

La división

Sobre la topografía sensorial y cognitiva del cine, Jean-Louis Comolli (2007: 44-45) constata lo siguiente: «Tal es la experiencia singular que [...] propuso a sus espectadores. Creer en la realidad del mundo a través de sus representaciones filmadas, significaba afectarlo con una duda. Creer, no creer, ya no creer, creer pese a todo cuanto desmiente la creencia: esas son las cuestiones del cine. Para nosotros, jóvenes espectadores de los años cincuenta y sesenta, las salas cinematográficas eran nuestras aulas, la Cinemateca nuestra universidad. El cine que allí podíamos conocer no era más que el aprendizaje de un aprendizaje, el de un *entre-dos* siempre poniendo nuevamente en equilibrio el cine y el mundo (el teatro y la vida, el escenario y el vasto universo), creencia y duda con valor de ambos lados, en el *entre* de cada uno de los dos. Para ser espectador es preciso aceptar creer en aquello que se ve; y para serlo aún más sería necesario comenzar a dudar —sin dejar de creer—. De tal modo, estábamos sometidos a la división».

Pero esta división, que en los años 60 adquiere un pulso pedagógico y reflexivo, «aprendizaje de un aprendizaje», es antes que nada el resultado de un dispositivo. Es una manera de ver y de enunciar que obedece a relaciones de fuerzas, y acaso también un modo de subjetivación⁶: «Pertenece a ciertos dispositivos y obramos en ellos»

6 «Los dispositivos tienen [...] como componentes: líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerzas, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta de mutaciones de disposición», señala Gilles Deleuze (1990: 157-158) a propósito del concepto de Michel Foucault. Giorgio Agamben (2011), por su parte, incide en su función estratégica: «Está claro que el término, tanto en el uso común como en aquel que propone Foucault, parece remitir a un conjunto de prácticas y mecanismos (invariablemente, discursivos y no discursivos, jurídicos, técnicos y militares) que tienen por objetivo enfrentar una urgencia para obtener un efecto más o menos inmediato» (: 254).

(Deleuze, 1990: 159). Habría que retroceder entonces, en primer lugar, a los que antecedieron los marcos del cinematógrafo, para empezar a localizar la aparición de ese lugar intersticial a la luz, asimismo, de unas técnicas del observador que no serían exclusivamente fílmicas⁷.

«A partir de mediados de 1820, el estudio experimental de las postimágenes condujo a la invención de varios dispositivos y técnicas ópticos. Al principio, estos estaban destinados a la investigación científica, pero rápidamente se convirtieron en formas de entretenimiento popular», explica Jonathan Crary (2008: 141-142). Además, «todos ellos se basaban en dos nociones: la de que la percepción no era instantánea y la de que existía una disyunción entre ojo y objeto. Las investigaciones sobre las postimágenes habían sugerido que alguna forma de mezcla o fusión tenía lugar cuando las sensaciones eran percibidas en sucesión rápida, y la duración que implicaba el verlas permitía, por tanto, su modificación y control» (*ibídem*). El fenaquitiscopio o el diorama, por ejemplo, entrañaron un isomorfismo entre el consumo de imágenes «ilusorias» y la acumulación de conocimientos sobre el observador, y confundieron «tres modos: un cuerpo individual que es a la vez espectador, sujeto de la investigación y observación empíricas y el elemento de una producción mecanizada» (*ibíd.*: 150). En esta mesa de operaciones, común a la ciencia y al entretenimiento, se investigan y regulan las capacidades del ojo y los entresijos de una «visión subjetiva».

Con posterioridad, el caleidoscopio, y más aún el estereoscopio, apurarían el desarraigo de la mirada, cada vez más abstraída del lugar en que físicamente está ocurriendo. El segundo dispositivo quebrantaría «la ‘asistencia recíproca’ entre la vista y el tacto que Diderot mostraba en la *Carta sobre los ciegos*» al precio de «una aparente *tangibilidad* inmediata [...] que ha sido transformada en experiencia puramente visual» (*ibíd.*: 162). En suma, «ningún otro modo de representación había fusionado hasta ese punto lo óptico con lo real en el siglo XIX», añade Crary (*ibíd.*: 164), y ello a partir de una lectura de las imágenes que «supone una acumulación de diferencias en el grado de convergencia óptica, produciendo [...] el efecto perceptivo de un *patchwork* de diferentes intensidades de relieve dentro de la misma imagen[;] nuestros ojos siguen un sendero entrecortado y errático hacia su profundidad: es una agenciamiento de zonas tridimensionales locales, zonas imbuidas de una claridad alucinatoria, pero que cuando se toman juntos nunca llegan a confundirse en un campo homogéneo» (*ibíd.*: 166).

7 Los detalles y el contexto de tales dispositivos habrían sido bien estudiados por la historia del cine, imprimiéndoles no obstante un fuerte sentido teleológico: «Aparecen como los primeros balbuceos de un desarrollo tecnológico evolutivo que conduciría a la aparición de una forma dominante única hacia la final de la centuria. Su característica fundamental sería que aún no son el cine, y por tanto constituyen formas incipientes e imperfectamente diseñadas. Existen obviamente conexiones entre el cine y estas máquinas de los años 30 del XIX, pero con frecuencia se trata de una relación dialéctica de inversión u oposición, en la que las características de estos dispositivos anteriores son negadas u ocultadas» (Crary, 2008: 147-148).

Paradójicamente, el declive del estereoscopio se debió en buena medida a que no alcanzaba unos efectos lo suficientemente «fantasmagóricos», es decir, porque «el ‘ocultamiento del proceso de producción’ [señalado por Adorno] no se cumplió totalmente»; la ilusión referencial decaía bajo «un compromiso físico con el aparato que empezó a ser cada vez más inaceptable», de tal modo que «la naturaleza sintética y compuesta de la imagen estereoscópica no pudo nunca ocultarse del todo» (*ibíd.*: 175). Fantasmagoría, por lo demás, era un «tipo específico de espectáculo de linterna mágica de la década de 1970 y principios de la de 1800, en el que se utilizaban proyecciones traseras para hacer que el público no reparara en las linternas» (*ibíd.*: 174).

Todo apunta a que este plus de la proyección, en el caso del cine, avalaría su inserción en ese territorio subjetivo en el que, ciertamente, «la visión deja de subordinarse a una imagen exterior de lo verdadero o lo correcto» y «el ojo ya no es el que predica un ‘mundo real’» (*ibíd.*: 179-180), pero donde también se deben escamotear las pulsaciones y fantasmas del cuerpo y los engranajes del espectáculo. Más que el aprendizaje de un aprendizaje, la división testimoniada por Comolli empezaría siendo, al contrario, la ocultación de una ocultación.

Entran personas a las que nunca he visto, y a las que quizá no volveré a ver. Las caras de otras, poco o mucho, sí me suenan. De la Asamblea, o simplemente por haberme cruzado con ellas alguna vez en el barrio. Somos en total unas doscientas. El auditorio de la Casa del Mar se llena en diez minutos. Pese al frío y la noche prematura de febrero, y como burlándolos, buena parte del júbilo de mayo parece haberse colado en este espacio interior y proseguir en él. La lógica del encuentro y las ganas de encontrarse se imponen a todo lo demás. Incluso a un edificio cuyo uso se ha planteado, por parte del grupo inicial del Cinefòrum, como una reapropiación de equipamientos públicos, pero cuyo mobiliario esclerotiza —se verá luego— el vínculo asambleario.

Llega entre tanto el equipo de la película —Jesús Carrión, supervisor de contenidos; Albert Tola, guionista; el actor Rodrigo Garcia y las actrices Maria Ribera, Anna Casas y Cecilia Ligorja; a esta última la conozco de vista porque trabaja de camarera en un bar del Sortidor—. Se sientan en las primeras filas. Yo lo hago mucho más atrás, hacia el centro, junto a otras amigas. Aunque aquí todas parecemos lejos de todas. Carme y Julia se acercan al estrado y se sientan sobre él, con las piernas colgándoles a dos palmos del suelo; micrófono en mano —las dimensiones de la sala «obligan»—, presentan brevemente *Interferències* y remiten al coloquio posterior, que tratará tanto del filme como de «temes del deute i la crisi». A continuación las luces se apagan.

Carlos Montero, a quien tenía muy cerca aquella tarde, dudaba dos años después de haber estado en la sesión: «Si me dices de qué va la peli, me acuerdo; es que tengo un recuerdo muy borroso, perdona». Dirigida por Pablo Zarecenasky, coguionista también junto a Albert Tola, *Interferències* desgrana los vaivenes existenciales de una compañía

de teatro que se pregunta «qué hacer» frente a la depredación capitalista: «Preparan su próximo estreno, una obra de denuncia sobre cómo la sociedad de consumo acepta lo inaceptable. Una sociedad que no cuestiona un sistema político y económico que impone deudas y empobrecimiento sobre los más débiles»⁸. Finalmente el 15M estalla en las plazas y *pone en escena* «alternativas a lo inaceptable» que la obra de teatro, tomándolo como punto de inflexión, incorpora ideológica y escenográficamente.

Interferències se pasa por duplicado. Esto es, al fondo del auditorio, en la pared de la derecha y en la de la izquierda, a la vez. Se supone que para favorecer la perspectiva de todos los asientos. La proyección avanza sin deserciones, pero también sin mucho entusiasmo; o al menos ninguno que resulte demasiado audible en la sala. Algunas risas aparecen durante una escena de teléfonos entre «les empreses», «el govern», «el govern del Sud» y el «Banc Mundial» —se trata de una pieza que está ensayando la compañía de teatro. Lo hacen fundamentalmente a raíz del timbre del teléfono empresarial, que reproduce los graznidos de un buitre.

«Te'n recordes d'aquella paròdia de les trucades? I també l'escena de una noia que feia un discurs sobre l'explotació, mentres pedalejava en una bicicleta, com aguantant la producció d'energia... jo la pel·lícula ja l'havia visionat abans, perquè hi havia col·laborat amb el *crowdfunding*. Penso que té escenes i paròdies molt bones, molt ben resoltes, sobre crisi i conflictes o temes de deute, però que la continuïtat era com un experiment, mig ficció mig documental, i no vaig acabar d'entrar massa en la història aquesta dels personatges, com se sentien o que els passava», recuerda Carme. Sentado a mi lado aquel día, la memoria de Tomás Lucero es más rotunda: «*Interferències* como película, o como documental, o como lo que sea que es ese experimento, para mi gusto es bastante mala. No me gustó nada. Me pareció vacía, fácil incluso. No me has explicado nada, y lo que me has explicado, no me gusta cómo lo has hecho. El proyecto en sí era interesante. Pero a nivel formal, de planos o iluminación, no la disfruté visualmente. Y luego son mensajes de, ya sabes, 'la globalización es mala', 'la crisis es culpa de los bancos'... cosas que no te iluminan, o que por lo menos a mí no me mueven, ni me remueven».

Una vez empiezan a discurrir los títulos de crédito, un aplauso general y amplio cruza el auditorio. A partir de los avatares y ensayos de la compañía de teatro, a lo largo de 74 minutos, la película ha servido para transmitir, sobre todo, multitud de datos e ideas económicas suministradas por el Observatori del Deute en la Globalització (ODG). Ahora viene el coloquio.

Los poderes de la óptica

«Mientras que antes la muerte se eternizaba, ahora no se ve nada, puesto que la cuchilla se desliza con excesiva rapidez entre los carriles del aparato para que pueda captarse su efecto de otro modo que no sea el de la pura sustracción: en el tragaluz, pequeña pantalla circular

8 En <http://www.interferencies.cc/proyecto/sinopsis>

contra la que se fascina la mirada, hay primero una cabeza y, al instante, una ausencia, un agujero negro», detalla Raymond Bellour (2013: 31) sobre la guillotina. El verdugo, además, «liberado de la antigua lógica de los suplicios, se convierte en mero ejecutor, casi en una especie de proyccionista» (*ibídem*). Al igual que las fantasmagorías, la máquina de muerte ideada por la Revolución francesa sustrae por un lado lo que ofrece por el otro⁹. «El cadalso es una visión», sostiene Víctor Hugo.

Conforme a este «hacer ver» cuyos mecanismos desafían, en tanto que tales, el entendimiento del ojo humano, los espectáculos fantasmagóricos suelen conjurar esqueletos, fantasmas o difuntos y señalan —como la guillotina o la mirada clínica¹⁰— una proximidad de la vida con la muerte. Pero para ello, la relación entre lo visible y lo invisible ha debido girar sobre sí misma, camino de un siglo que, como el XIX, «asoció continuamente, en un sincretismo impregnado de religiosidades mezcladas, las nuevas visiones de la psicología y las transformaciones de la técnica» (Bellour, 2013: 39). Se trata asimismo del «sentido interior» humano que, al decir de Franz-Anton Mesmer (1971: 306; *cit.* en Bellour, 2013: 34) a propósito del magnetismo animal¹¹, «está en relación con el conjunto del universo» y «podría ser considerado como una *extensión* de la vista». El mesmerismo, al fin y al cabo, estaría rondando ya el territorio subjetivo que emerge *circa* 1820, donde la visión encarna los otros sentidos y se somete —como ya se había señalado— a unas técnicas que concretan y configuran, al mismo tiempo, sus capacidades.

La aparición de un nuevo inconsciente maquínico se suma a la capacidad de la propia máquina para «producir efectos comparables a los inducidos por verdaderos cuerpos en el magnetismo, el sonambulismo o la hipnosis» (Bellour, 2013: 38). La visión no sólo se reorganiza —como ha podido rastrear Jonathan Crary— a partir de emplazamientos de saber y poder que miden y regulan la experiencia sensorial y los fenómenos del mundo *en* un mismo cuerpo, el del observador, sino que también abraza a menudo formas de

9 No acaba aquí su similitud con los dispositivos visuales. Los instantes que el aparato fotográfico, capaz de capturar todo lo visible, arranca a la vida, conllevan también un corte de tiempo y un principio de invisibilidad afín. No por acaso «[Daniel Arasse] recuerda, como lo hace Frizot, que uno de los obturadores propios de la instantánea se llama ‘de guillotina’; pero también que ‘al ejecutor situado frente al chasis y encargado de colocar con toda exactitud la cabeza del condenado en el “agujero pequeño de la lente” se le llamó “el fotógrafo”» (*ibídem*: 41)

10 «La medicina del siglo XIX ha estado obsesionada por este ojo absoluto que da carácter de cadáver a la vida, y vuelve a encontrar en el cadáver la endeble nervadura rota de la vida» (Foucault, 2001: 236). Empleará por ello «una mirada que toca, oye y, además, no por esencia o por necesidad, ve» (*ibídem*: 233).

11 El mesmerismo o doctrina del «magnetismo animal» es un método terapéutico que precede y prefigura, a finales del siglo XVIII, la hipnosis moderna. En una de sus dos prácticas habituales, goza de una dimensión espectacular ya que «supone un espacio público, colectivo: [...] la famosa cubeta, con sus ritos y sus sesiones», cuya forma circular anuncia «a su manera [...] las del panorama y el Panóptico, uniendo aquí tanto las miradas como los cuerpos alrededor de un punto central elíptico que es igualmente el ojo del magnetizador» (*ibídem*: 36-37). Tiene lugar en ella, en definitiva, «una especie de fantasmagoría: [...] la puesta en escena del magnetismo, indiscutiblemente teatral, con la ropa de seda y las pantuflas doradas del magnetizador, la penumbra de las sesiones, la música emotiva y apasionada, los grandes espejos, reflejo de la luz magnética, los signos astrológicos del decorado, la mirada fija del terapeuta, dirigida sobre el paciente con intención de provocar una profunda fascinación» (*ibídem*).

espectralidad cuyo desenlace finisecular será doble: «A través de las muchas transformaciones de la fotografía y de la hipnosis, así como bajo el efecto de muchos dispositivos de espectáculo y de transporte, se impondrán dos realidades insospechadas, [...]: una teoría del psiquismo humano, el psicoanálisis; un dispositivo de proyección de imágenes en movimiento, el cine» (*ibíd.*: 40).

Pero antes de hurgar en los vínculos entre el psicoanálisis y el cinematógrafo, a raíz de la hipnosis, cabe entender la «invención» del segundo como debida «al encuentro, al cruce, a la aleación, en un dispositivo casi al momento reconocido como único, de dispositivos anteriores o concomitantes, que suponen otras tantas posturas físicas y psíquicas, de las que el cine permite, más que una síntesis, *una especie de cristalización*» (*ibíd.*: 48; las cursivas son mías). Lo cual atañe a toda una primera serie de cosas:

Está formada por el conjunto de las técnicas de proyección frontales, que suponen una sala y un escenario, por variados que sean, siempre que haya un público, *que garantizan así por los poderes de la óptica una transformación del teatro* [...]. Todos estos dispositivos suponen el punto de vista de un espectador a la vez individual y colectivo, cautivado por las ilusiones variadas de un movimiento que permanece siempre más acá de la expresión «real» de la vida, induciendo de ese modo posiciones intermedias entre una animación de la imagen y su inmovilidad (otras máquinas diseminan este efecto de visión, de acuerdo con ópticas individuales, como el estereoscopio, prefiguración del kinetoscopio Edison). (*ibíd.*: 48; las cursivas son mías).

Ahora bien, los espacios que la proyección fílmica habría «transformado» mediante los poderes de la óptica —unos poderes que atraviesan, a lo largo de siglo, multitud de bifurcaciones y dispositivos— no han sido necesariamente teatros; ni siquiera salas de cine. A empezar por la primera exhibición pública y comercial, celebrada el 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien —es decir, los sótanos— del Grand Café de París.

Las luces —en su mayoría cenitales— se encienden e iluminan el auditorio de parte a parte. El cine *despierta* como lo que era hace aproximadamente una hora: una sala de congresos más bien solemne. El equipo de *Interferències* se acerca a la tarima y, como Carme y Julia, se limita a sentarse sobre ella; Jesús Carrión, supervisor de contenidos del ODG, lo hace en el centro. A sus espaldas, pegados con celo a la mesa que preside el estrado, figuran tres carteles de la sesión; se diría que se han puesto allí para paliar un poco el rótulo enorme de la Generalitat de Catalunya, que sigue clavado más arriba, en la pared, como un Cristo. Empieza el coloquio.

Un espectador, el primero que toma el micrófono y la palabra, felicita a los “autores” y celebra algo así como su factura: “Normalmente este tipo de películas no cuidan cuestiones técnicas como la iluminación, las actuaciones... y esta sí que lo hace”. Me pregunto entonces cuáles son las que no; ¿documentales de cámara en mano, tal vez? Carrión agradece el cumplido, pero añade que sería más adecuado hablar no tanto del filme, como de

los temas que desmenuzan en él con datos y cifras: la crisis, la deuda externa, el cambio climático, la banca ética, etc. Sucede que esta carga de información difícilmente puede ser aprovechada por un auditorio que no se ha articulado en ningún momento como asamblea; los aplausos, por ejemplo, *han sonado*. *Interferències*, además, antes que una herramienta de discusión, resulta una mimesis —y a su manera, un festejo— del tránsito que gran parte del público ya ha recorrido: la compañía de teatro, como quienes acaban de ver sus peripecias escénicas, *termina* en el 15M. Aquí y ahora, la película tiene mucho de efeméride.

A la postre, seguramente haya que entender esta sesión como una solución de continuidad entre la acampada masiva de Plaça Catalunya y una asamblea que todavía se está desplegando en el barrio. Es ese tránsito el que aún está por hacer. Mientras, el hilo conductor de un verdadero debate está siendo reemplazado por las preguntas de rigor al equipo del filme: “¿Cuánto ha costado hacerlo?”, “¿cómo surgió la idea?”, etc. «*Interferències* es la culminación del trabajo de más de 10 años investigando y denunciando distintos mecanismos de anticooperación. Un trabajo realizado desde la ODG en red con múltiples organizaciones, redes y campañas»¹². Finalmente, una campaña de financiación colectiva, iniciada el 18 de noviembre, y la colaboración «altruista» de «150 profesionales del cine, empresas audiovisuales, entidades sociales e instituciones públicas locales», permitieron producir el DVD y asegurar la distribución de esta «película de calidad» (*ibídem*).

A punto de finalizar el coloquio y la sesión, a tres asientos de mí, Tomás Lucero levanta el brazo y el micrófono circula por el auditorio, de mano en mano, hasta que llega a las suyas. “Os felicito por el proyecto y por todo el esfuerzo, está muy bien”, dice en primer lugar. “Pero en la película, el director de la compañía de teatro, el que corta el bacalao, un hombre, ordena y manda todo el tiempo, y las actrices se ajustan a ese esquema sin más. ¿No os parece que el argumento puede ser bastante problemático por esas relaciones de género?”, concluye. Albert Tola le da la razón, en parte; lo achaca a los “sacrificios que tuvimos que hacer” por adaptar en el guión toda una serie de contenidos económicos previos; “eso nos ha obligado a ser más tradicionales o clásicos de lo que hubiésemos querido”. Queda claro otra vez que parecen más interesados, él y el resto del equipo, en que se hable de «alternativas» a partir de *Interferències*, y no sobre ella. Como si la «política de la estética» que pone en juego el filme, esto es, «la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular» (Rancièrre, 2005: 19), fuese una cuestión secundaria.

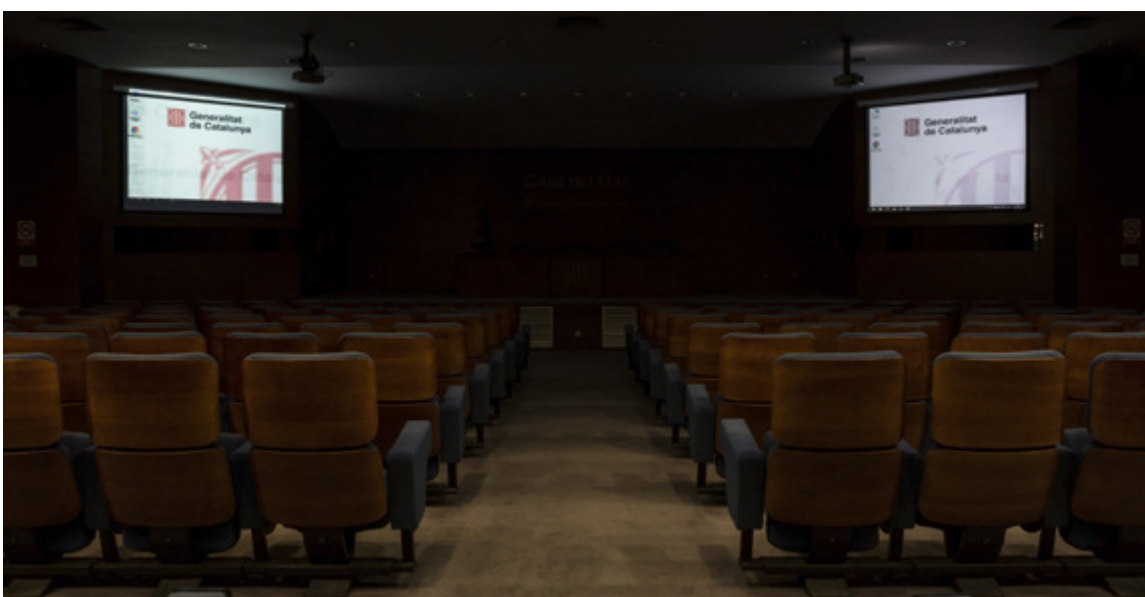
¿Se puede charlar, no obstante, con unos «autores» sin hacer referencia a su obra como tal? Un aplauso final los despide. El auditorio empieza a vaciarse de a poco. El suelo de madera cruje ligeramente bajo nuestros pasos. Indiferente a ellos, la Casa del Mar regresa a su vacío perfectamente institucional. Tras haber ayudado a recoger el *tenderete*,

12 En <http://www.interferencies.cc/proyecto>

Estética de la proyección audiovisual

Jordi Latorre me pregunta, ya en la calle, qué me ha parecido. “No gran cosa”, le digo. “Ya. A ver, los datos están muy bien fundamentados, se nota que hay mucho trabajo detrás”, responde. Me encojo de hombros; luego me despido de todas y me marcho. Algunas compañeras del Cineforum van a tomarse unas cervezas con el equipo de *Interferències*. Son casi las 22 h. Afuera sigue haciendo frío; cada vez más.







Colonizar los teatros

Lleva tiempo forjar el porvenir de un invento que no lo tiene. En torno a 1894, en las urbes del este de los Estados Unidos, la irrupción de la imagen fílmica encuentra alojamiento en los *penny arcades*¹³, donde se alimentará «el deseo acumulado de peatones que se sentían perdidos en Nueva York y podían gastar más de un centavo»: «Su deseo de apartarse, aunque fuera por instantes, de la vida real, de echar una mirada a un mundo extraño a través de una mirilla, favoreció el surgimiento de una serie de máquinas automáticas en las que se pasaban cintas cinematográficas» (Kluge, 2010: 41).

Tales aparatos, que habían sido una gran atracción en Coney Island, se instalaron por un tiempo en Manhattan, «en el camino que las personas recorrían del trabajo a casa». Su éxito comercial acabará propiciando la aparición de «pequeños espacios, parecidos a los talleres en los callejones y a las tiendas de ropa que se apretaban en los edificios: cines en los que entraban doce o dieciséis personas de pie» (*ibidem*). Lo cual entrañaba el paso del kinetoscopio de Edison a tecnología proyectiva, y por ende, de un público individual a otro colectivo.

Casi en paralelo, el vodevil, la principal forma de entretenimiento popular en los Estados Unidos entre finales del siglo XIX y principios del XX (Snyder, 1970; McLean, 1965; *cit.* en Allen, 1980: 4), incorporaba la proyección de filmes como un nuevo eslabón en su cadena de variedades —si bien tras 1897 con una importancia decreciente¹⁴—: «The importance of the service vaudeville rendered the infant film industry in providing it with an almost instant national audience is seen clearly when the rapid national diffusion of the motion picture in America is compared with the relatively slow spread of cinema in European countries (France in particular) where vaudeville was less well established and where film producers had to rely upon itinerant showmen as their primary exhibition outlets for several years» (Allen, 1980: 5; *cf.* Deslandes y Richard, 1968: 137-143). A partir de los años 10, sin embargo, son los nickelodeon —teatros dedicados de manera preferente al pase de películas— los que rápidamente van tomando el relevo y, entre 1912 y 1913, se convierten en la forma predominante de exhibición fílmica (*ibid.*: 195).

Ahora bien, el relato de esta progresiva y triunfante colonización de los teatros por parte del cine, que cuenta con New York como principal referencia geográfica, puede soslayar otros modos de exhibición también relevantes:

Concentration on early movie-going as an urban phenomenon has obscured the fact that during the first decade of the movies' commercial growth, 71 per cent of the population

13 Eran barracones recreativos que contaban con aparatos mecánicos para probar la fuerza, horóscopos luminosos, fonógrafos con auriculares, etc.

14 Incluso Rober C. Allen (1980), que ha discutido con ahínco la asunción de la *chaser era* por parte de la mayoría de historiadores —es decir, la de un período entre 1897 y 1901 en que la popularidad del cine en los vodeviles habría decaído drásticamente, haciendo las veces de *señal* de que el espectáculo había concluido— reconoce que «obviously, the motion picture, constantly exposed to vaudeville audiences, could maintain its status as the primary 'drawing card' or chief attraction of vaudeville bills only for so many weeks, even with a regular change of individual films» (: 125).

of the USA lived in rural areas or small towns. The first audiences for the movies in these areas were not to be found in vaudeville theatres (the towns were too small to support them) or store-front movie theatres (which, if they came at all, came later), but in tents, amusement parks, the local opera house, YMCA hall, public library basement – wherever an itinerant showman could set up his (or her? – were there any female itinerant exhibitors?) projector» (Allen, 1998: 15).

Hay constancia incluso de que en la comunidad montañosa de Ashville (North Carolina), en el verano de 1902, las películas se proyectaban «on a screen erected on an island in the middle of the lake»: «Many Ashevilleians saw their first movie from the stern of a canoe» (*ibíd.*: 16). Aunque un sistema de exhibición permanente se empieza a implantar con éxito desde 1910, hasta 1947 todavía se puede encontrar en EE.UU. proyeccionistas itinerantes, a quienes las audiencias atribuyen, por cierto, más importancia que a los productores de la película que se iba a pasar (*ibíd.*: 15).

Así pues, a la sombra del sedentarismo espacial de los nickelodeon, las proyecciones nómadas aún recorren la primera mitad del siglo xx y buena parte de la segunda. Esta posibilidad se vinculará a menudo, más allá de los Estados Unidos y de una manera muy variopinta, a formas alternativas y políticas de exhibición: de los «trenes de agitación» del ejército rojo (1917) al grupo argentino Cine Liberación (1969-1973). Y lo hace porque sus poderes ópticos le permiten colonizar casi cualquier espacio –cualquiera que no desmienta su oscuridad y la luz que fija sobre una superficie plana– para transformarlo en su sala de operaciones.

El plato, todavía caliente, ha empezado a humedecerse en mis manos. Por encima sólo le he puesto una servilleta desdoblada, pues el camino desde mi casa es corto: poco más de 200 metros. Entro al fin por la puerta del Centre Cívic del Sortidor con dos tortillas de patata recién hechas, y también con algo de retraso –pasan tres minutos de las 19 h. Pero al salir del ascensor del edificio y dirigirme a la cocina, en la cuarta planta, la cosa aún no está lista. *La cosa* es la proyección misma. Y esta vez nos toca presentarla, además, a Carme y a mí.

La sesión de *Interferències* había despertado algunas dudas. Sobre todo de cara a la siguiente, que se quería dedicar –a cuento del aniversario del 23F– a la Transición. «La particularidad del 23F y nuestro cine histórico para ese día hace imprescindible y protagonista la gente mayor, que NO HE VISTO en la Casa del Mar. No sé si es que viven más arriba del Poble Sec... o lo que sea. Pero habría que probar a cambiarlo de sitio», sugería Clara el 10 de febrero por correo electrónico. Ese otro sitio sería el CC. del Sortidor, «un punto más significativo para la Asamblea».

Àngels, no obstante, consideraba que «vist l'èxit d'ahir, hauríem de plantejar-nos realment fer la propera sessió també a la Casa del Mar»: «S'ha de valorar la comoditat i el veure una peli-docu en bones condicions és molt important per l'inici del que estem

font. Ocupar les institucions em sembla una molt bona manera de reivindicar el que és nostre». Pero Jordi, un día después, parecía concordar más con Clara: «La sala [de la Casa del Mar] està molt bé per passar pel·lícules, però per afavorir després un debat, les cadires rígides dificulten l'espai»; además, «tan apartat del barri (no cèntric), pot dificultar l'accés de la gent gran». Quienes nos pronunciamos a continuación –Carme, Ricard, Carlos y yo mismo–, lo hacemos «a favor» del Centre Cívic, con la posibilidad de irlo rotando con la Casa del Mar en función de la película que proyectemos.

Mala suerte. La sala de actos del CC. del Sortidor, en la planta baja, no está libre el 23 de febrero, jueves. «Què us sembla la cuina? Caben 60 persones, i ja té projector i pantalla. Crec que estareu benne», nos propuso a cambio Hèctor Iburo, director del centro. Tras la decepción inicial, la alternativa nos acaba convenciendo a todas; Carlos conoce el espacio y comenta que es agradable, no sólo para proyectar, sino también para poner algo de comer y beber después, si el debate se alarga y se nos hace tarde. De hecho, a la pegada de carteles en el barrio, para la cual nos echará una mano el resto de la Asamblea, y a la difusión del acto por las redes sociales, cabe añadir otra tarea: preparar unos pinchos y comprar bebidas entre todas. Será además una manera de ingresar un poco de dinero –hasta ahora se utilizaba una caja de donativos– a *precios populares*.

La Asamblea no tiene aún *domicilio*, de modo que, cuando no se establece en el espacio público, echa mano de locales más o menos afines en el barrio: la cooperativa de consumo Germinal, en la calle Radas, 27; la Associació de Veïns i Veïnes del Poble Sec, en Margarit, 23; el CC. del Sortidor, en el 12 de la plaza homónima; o el Ateneu Rebel, en Font Honrada, 32-34. Quienes integramos el Comando Cinefòrum –así se llama el grupo de correo electrónico– nos reunimos en este último, el día 14 a las 20 h., para decidir la película. La primera propuesta, que ha circulado por mail porque Carme conoce a una de las directoras, es *Monarquía o República*. Se trata de un documental destinado al programa Sense Ficció, pero cuyo estreno se ha demorado por «un profundo desacuerdo en su enfoque por parte de TV3»¹⁵. Pero finalmente –nos informa Carme– no es posible por una cuestión de derechos y porque sí se acabará emitiendo, algún día, en la televisión pública catalana.

Durante la reunión en el Ateneu, dado que Àngels había repartido un dossier con «documentales a ver», y que en él se incluía *Veinte años no es nada* (2004), de Joaquim Jordà, aproveché para proponerlo como una manera de abrir un debate sobre aquello que el 23F, justamente, había cerrado en falso, y que ahora, con la crisis, se ponía otra vez en cuestión: el relato de la Transición. En términos cinematográficos, además, me parecía de lejos la mejor referencia de la lista (en la que figuraban también las manidas *Inside Job* [2010] y *La doctrina del shock* [2009]). La idea cundió, respaldada por los elogios de Àngels hacia Jordà: “Es muy bueno”. El único problema era que el

15 En <http://www.lavanguardia.com/television/20120213/54253669305/tv3-emite-polemico-documental-monarquia-republica.html>

metraje de la película, de casi dos horas, dejaba muy poco tiempo para el coloquio —el CC. del Sortidor suele vaciarse a las 21.30 h. Sobre esto, dos días más tarde, el propio centro nos ofreció una solución: podíamos prolongar la sesión una hora y pico si se la pagábamos a la trabajadora de seguridad. Unos 20 euros. Trato hecho, se acordó —con alivio— por correo electrónico.

Salvada toda esta cadena de dificultades, debidas primero al espacio, y luego a cómo se ajustaban su horario y la duración del filme, nada más entrar por la puerta me topo con un nuevo escollo, en azul, sobre la pantalla de proyección. Es el interfaz del cañón de luz, que indica en la parte superior, en mayúsculas, «no signal». Si no la detecta, la cocina continuará siendo apenas eso: una cocina. Del otro lado, por lo demás, la sala está repleta de gente. Gente que quiere ver una película.

Sala en ruinas

«The question posed by the famous film theoretician Andre Bazin, ‘*Qu’est-ce que le cinéma?*’ [what is cinema?] now seems less relevant than the question ‘*Où est le cinéma?*’ [where is cinema?]», apuntaba Chris Dercon (2003), exdirector de la Tate Modern, a principios de siglo. Porque a su juicio, claro, el cine estaba ahora en muchas partes: «The answer is everywhere, including, of course, the art museums and galleries. Perhaps the art gallery reveals the way to bring cinema through to its next phase, in relation both to what and to how things can be shown: that is to say film as a live experience, with multiple projectors, TV screens, computer monitors, cameras, editing units, communication networks, all set in highly diversified spaces, obliging the users to restructure the conventional space of the movie theatre» (*ibidem*).

En efecto, tras la celebración de su centenario, numerosas intervenciones y referencias comenzaron a abundar en «el (relativo) final de un cierto modo de consumir películas en un entorno tradicional» (Weinrichter, 2010: 15), y en lo que Serge Daney (1991: 147-150) había avanzado en 1988, en las páginas de *Libération*, como una «crisis demográfica» del cine¹⁶. En 1996, en *The New York Times Magazine*, Susan Sontag (2007) ahondaba en las razones de este ocaso:

No hay duelo suficiente que recupere los rituales desaparecidos —eróticos, meditativos— de la sala a oscuras. La reducción del cine a una serie de imágenes agresivas, y su manipulación sin escrúpulos (secuencias de planos cada vez más rápidas) a fin de acaparar más atención, ha producido un cine descarnado, superficial, que no exige la atención íntegra de nadie. Las imágenes actuales aparecen en cualquier tamaño y en toda superficie: en la pantalla de una sala cinematográfica, en pantallas domésticas tan pequeñas como la palma de la mano o tan grandes como una pared, o incluso en pantallas gigantes

16 «L’âge d’or du cinéma tient en une formule: *beaucoup de monde voyait dans beaucoup de salles des films où il y avait beaucoup de monde*. Cecil B. De Mille a un rêve: qu’il y ait autant de monde à l’image que dans la salle. Qu’entrer dans la salle (obscur) ou dans le champ (éclairé) de la caméra soit une seule et même chose. On parlait aujourd’hui (avec effroi) d’une *désertification* du parc de salles» (*ibid.*: 147).

instaladas en estadios deportivos o en el exterior de los grandes edificios públicos. La absoluta ubicuidad de las imágenes en movimiento ha minado paulatinamente los criterios que antaño la gente tuvo del cine en cuanto arte de suma seriedad y del cine en cuanto entretenimiento popular. (:139)

En adelante se hablará por doquier, como en la exposición *No cinema*¹⁷, «das ruínas do cinema enquanto espaço físico e dos vestígios materiais dessa experiência, presentes na memória do espectador» (Rodrigues, 2009). La instalación *It's a dream* (2007) de Tsai Ming-Liang, incluida en la muestra, reconstruye ese viejo teatro de imágenes en movimiento, desahuciado de gente y ya sólo poblado por recuerdos y fantasmas, y condensa en buena medida la impresión de pérdida en torno a él: «Reproduce el patio de butacas de una antigua y ya abandonada sala de cine de Malasia: el visitante debe sentarse en una de esas butacas y ver proyectada en la pantalla una pieza ambientada especularmente *en esa misma sala*, habitada por sólo tres espectadores (uno de ellos el niño que fue el cineasta) que a su vez miran la pantalla de ese cine y que en un formidable plano fijo final se van desvaneciendo ante nuestros ojos» (Weinrichter, 2010: 12).

Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence, la película colectiva que el Festival de Cannes encargó en 2007 a 33 cineastas de 25 países diferentes, sobre la idea del cine proyectado en sala, también se hacía eco de la decadencia de un espacio que había reinado, al menos hasta los años 60, como forma de entretenimiento popular. Las aportaciones de Takeshi Kitano, David Cronenberg, Hou Hsiao Hsien o Raoul Ruiz, subrayaron —entre otras— su caída en la indiferencia o el abandono. Tan irónico como de costumbre, Aki Kaurismäki hizo entrar a un grupo de trabajadores en una sala de cine, nada más acabar la jornada laboral, para ver *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*: «Este efecto especular (obreros que acuden a ver su propia imagen, tantas veces negada por el cine) evoca un vacío —el espacio que hay entre una imagen y su reflejo— que tiene su correlato en el vacío físico de las salas que hemos estado viendo y aumenta el carácter profundamente melancólico, epigónico y fantasmal de esta serie de viñetas sobre lo que queda de la venerable tradición de ver cine proyectado en salas llenas de público que aquí aparecen vacías o, directamente, abandonadas» (Weinrichter, 2010: 14).

La musealización del cine, que sucede casi a la vez que este duelo, no es sino la constatación de su sala en ruinas. Lo sería además, según Dominique Paini (2002: 67), literalmente, mediante un cierto retorno del *flâneur*: «Si le cinéma n'est pas toujours qu'un simple champ de ruines accommodables ou un prétexte pour représenter une mémoire sociale, il s'agit, dans le meilleur des cas, de le visiter hors de la captivité du spectateur cinématographique traditionnel». Pero tal arruinamiento habría comenzado con las cintas de vídeo, primero, y con los DVD después, toda vez que emprenden un «passage de la

17 Fue concebida en 2009 por las programadoras de Curtas, el festival de cortometrajes del pueblo costero portugués Vila do Conde, que cuenta en cada edición con un espacio de exhibición museística llamado Solar, Galería de Arte Cinemática. El título *No cinema* juega con el doble sentido de «en el cine», en portugués, y «no [hay] cine», en inglés.

projection à la consultation illimitée entraîne des variations interprétatives (on ne voit pas le même film selon qu'il est projeté ou consulté: arrêts sur image, ralenti...)» y comportan que «le spectateur passe de l'hypnose à l'accessibilité» (*ibid.*: 30). Las proyecciones prosiguen no obstante en las instalaciones museísticas, despojadas de la unicidad espacio-temporal de las salas, «pour exposer *le cinéma comme forme symbolique* [...] [et] la visibilité de la structure de fonctionnement machinique» (*ibid.*: 54).

Cabe entender que los museos no son los únicos espacios que se benefician de este cine que está ahora en muchas partes, y que continúa desde luego, aunque con una intensidad reducida, en salas de exhibición convencionales. La misma tecnología que permite su proyección en aquellos —un cañón de luz y un reproductor de DVD u ordenador— es común, por ejemplo, a casi cualquier centro cívico o social. Sin embargo, esta deslocalización tampoco puede pasar por alto las veces que el cinematógrafo, antes de su centenario, intentó *salir* de la sala. Cuando Hito Steyerl (2009b) se pregunta si el museo es una fábrica¹⁸, lo hace a raíz de que se exhiban en él filmes políticos que, como *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando E. Solanas, 1968), eran proyectados originariamente en factorías. Y ello porque ambos lugares —el cine y la fábrica— se han mirado siempre de reojo, hasta tal punto que su destino parece haber ido también de la mano:

First of all, the traditional Fordist factory is, for the most part, gone (at least in Western countries). It's been emptied out, machines packed up and shipped off to China. Former workers have been retrained for further retraining, or become software programmers and started working from home. Secondly, the cinema has been transformed almost as dramatically as the factory. It's been multiplexed, digitized, and sequelized, as well as rapidly commercialized as neoliberalism became hegemonic in its reach and influence. Before cinema's recent demise, political films sought refuge elsewhere. Their return to cinematic space is rather recent, and the cinema was never the space for formally more experimental works. Now, political and experimental films alike are shown in black boxes set within white cubes—in fortresses, bunkers, docks, and former churches. The sound is almost always awful. (Steyerl, 2009b)

Así pues, la reciente desterritorialización del cine, y sus respectivas reterritorializaciones, entre ellas la museística, difícilmente se prestan a comprensión si no atendemos a devenires previos que lo han pensado o practicado al margen del sedentarismo de las salas. La pregunta «où est le cinéma?» no se acaba de responder sin haber rastreado además, a lo largo del siglo xx, dónde ha estado y en relación a qué. ¿Y si esta sala en ruinas fuese, en parte, el reverso institucional de un afuera que han maquinado juntos el cine y la fábrica, y cuya conexión Kaurismäki vuelve a escenificar a contrapelo de su desvanecimiento?

18 «A factory, so to speak, but a different one. It is still a space for production, still a space of exploitation and even of political screenings. It is a space of physical meeting and sometimes even common discussion. At the same time, it has changed almost beyond recognition. So what sort of factory is this?» (*ibidem*).

Dos días antes, Silvia y yo fuimos a *probar* al centro cívico. Es una práctica que nuestro grupo se ha impuesto como ineludible, ya que proyectar supone apropiarnos de un espacio que no está necesariamente destinado —o al menos no por entero— a la proyección. Hemos de *cuidar* de un dispositivo que en cada sesión empieza de cero, esto es, se debe establecer con eficacia un circuito de elementos dispersos y pertenecientes, a menudo, a diferentes instituciones y personas: DVD o archivo informático, reproductor u ordenador, cañón de luz, altavoces, pantalla, cables, etc. En esta ocasión además, aprovechando que la sesión se celebrará en una cocina y que durará en total más de tres horas, los cuidados se extienden también al debate mismo: todas estamos de acuerdo en que se habla mejor, o al menos con más tranquilidad, si los estómagos no rugen. Así que nos repartimos entre un «comando cinefórum» y un «comando pica-pica», participando a veces en ambos.

El martes, sin embargo, las pruebas no se llevaron a cabo en la misma sala en que nos encontramos ahora —en aquel momento estaba ocupada con otra actividad. Apenas pudimos testear el ordenador que se nos iba a facilitar esta tarde. Eso fue todo. Y lo que parece fallar aquí, ahora, es precisamente la conexión con el cañón de luz. Dejo de inmediato las tortillas al fondo, tras una barra que separa la estancia de lo que propiamente sería la cocina, y donde cuatro personas están disponiendo la comida y la bebida para después, y me acerco al lío. Tres compañeras —Àngels, Silvia y Gabriel— dan vueltas alrededor, sin llegar a resolverlo. No aciertan a saber si es un problema del ordenador o del cañón o del cable que los conecta en la pared. Pero el azul del interfaz persiste en la pantalla. Carme, justo al lado, me mira con cara de «¿qué hacemos?». Han avisado a Santi, uno de los conserjes del centro, que tardará no obstante “una eternidad” —acostumbra a hacerlo por su trabajo *multitarea*, y quizá también como mecanismo de autodefensa para que no lo atosiguen más de la cuenta.

Me quedo tieso, en medio del lío, sin saber qué hacer ni cómo ayudar. Aunque hace tiempo que no se ven sillas vacías, sigue llegando gente. Algunas personas se quedan de pie, cerca de la entrada, y acaban ocupando algún sitio alternativo —dos mesas junto a la puerta, en las que se han esparcido los papeles de la Asamblea, o el propio suelo. Otras se marchan nada más haber venido, al ver tan completo el aforo. A nuestras espaldas, los cuerpos parecen empezar a tensarse por el retraso: un par de brazos en cruz, unos cuantos suspiros. El rumor de la espera —ese hilo de murmullos que suele anteceder el silencio de la proyección, y que se apaga de golpe con la llegada de sus sonidos e imágenes— se intensifica, como franqueando por impaciencia el que acostumbra a ser su umbral.

A fin de que la sesión no se retrase más de lo debido, ya que el filme dura dos horas, y a la espera de que Santi venga y nos saque las castañas del fuego, Carme y yo decidimos empezar la presentación. Ella se encarga en primer lugar de explicar el acto y su vinculación con la Asamblea y, no menos importante, de animar a quien pueda y quiera a “nodrir la nostra caixa de resistència”, depositada en una de las mesas de

la entrada. A mí me tocará introducir, a continuación, *Veinte años no es nada*. Y me ha tocado hacerlo porque Clara descubrió, por casualidad, que hace unos años me habían concedido un premio de ensayo breve por un trabajo sobre la incorporación de la obra de Joaquim Jordà a dos instituciones artísticas (MACBA y Arteleku)¹⁹. El tener que tomar la palabra ahora, para presentar la película, vino de la mano.

Con la voz pequeña, pido disculpas por el retraso y los problemas técnicos, e intento explicar la relación entre este filme y el que lo precede: *Numax presenta*. Me limito a repetir algunas ideas del texto que ayudé a escribir —no fui el único en hacerlo— para el blog del Cinefòrum. Que *Veinte años no es nada* es un ensayo que explora la trayectoria vital de quienes ocuparon y autogestionaron durante varios meses una fábrica de ventiladores en el Eixample barcelonés, cerca de la Sagrada Familia; que *Numax presenta*, financiada con la caja de resistencia de aquella asamblea, reconstruye el devenir de esa ocupación, la cual desiste en mayo de 1979 porque, según algunas trabajadoras, se estaban «autoexplotando» y anhelaban una vida fuera de la fábrica; y que ambas películas, en su correspondencia, constituyen un relato alternativo al *modélico* de la Transición.

A saber si he dicho todo eso: las palabras me salen mecánicamente por la boca, como si mi mente, que sigue puesta en el «no signal» del interfaz azul, no las estuviera procesando. Pero al finalizar me giro y compruebo que, como por abracadabra, la señal del ordenador ha llegado al cañón, y que la luz de éste proyecta en la pantalla, por fin, el menú de inicio del DVD. Probablemente alguien a mis espaldas, a fuerza de insistir con los cables, ha dado con la solución. Tras media hora de rebelión material y unos quince minutos de retraso, *Veinte años no es nada* está lista para comenzar. La cocina sigue llena de gente, alguna de ella de pie, apoyada en las mesas de la entrada. Poco antes de que se apaguen las luces, Santi, el conserje, aparece por la puerta: “¿Ya está arreglado?”.

Salir de la fábrica

La que pasa por ser la primera película de la historia del cine discurre, visual y simbólicamente, de espaldas a la fábrica. «Femmes, hommes, enfants se presentent pour aller déjeuner: les unes à pied, les autres à bicyclette. Quand les ouvriers ont disparu, les patrons sortent aussi en voiture por aller pendhpfgrfffaaffre leur repas», acreditaba el *Bulletin de la Société Française de Photographie* n° 16 (cit. Borgé y Chardère, 1985: 73). Louis y Auguste proyectaron en dicha sociedad, el 11 de junio de 1895, la primera versión de *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* —la cual se rodó con toda probabilidad tres meses antes, pese a que Louis sostuvo siempre que la había realizado en verano de 1894 (*ibid.*: 70). «À

19 «Buscando información de 20 años no es nada... He dado con este link! Así que Aurelio, ya me estás pasando info del director o de la peli para el blog! ;)», informaba por mail al grupo de correo del Cinefòrum, días después de que se hubiera decidido el filme. Más tarde, en persona, bromearía conmigo: «¿Y tú qué, no ibas a decirnos nada? Qué calladito te lo tenías, ¿no? Colándonos a Jordà como si nada, y resulta que eras un experto». No es que yo lo sea, además de que el papel de «los expertos» en las sesiones será discutido más adelante por el grupo. Por ahora, lo que está claro es que el Cinefòrum no avanza en base a ellos, sino a personas que son *una más*.

la fois le premier documentaire et le premier film industriel publicitaire», en palabras de Georges Sadoul (1964: 20), aquella sucesión de fotogramas silentes mostraba asimismo –añadía el boletín– «la vie intense prise sur le fait». Era la vida, cuya puesta en escena hacía salir a los obreros a pie, y a los patronos en coche de caballos; y era una puesta en escena que, como la vida que se suele tener por verdadera, sucede en el espacio público y se desmarca del trabajo asalariado.

La tercera y más conocida versión de *La sortie*, que fue presentada en público el 11 de julio de 1895 en los salones de la *Revue générale de sciences*, y filmada entre el 13 de junio y el 9 de julio, en domingo, concluye con el cierre de puertas de la fábrica tras una salida bastante más fluida. No hay esta vez, a su término, patronos *en voiture*; quizá porque el verdadero dueño de la producción estaba y se sabía ahora, tras varios ensayos de la escena, *detrás de la cámara*. «El cineasta se nutre de sus propias imágenes, las analiza y vuelve, vuelve al mismo lugar, corrige la distancia, la angulación, establece pautas a los obreros que salen. Hoy sabemos incluso que Lumière llegó a supervisar personalmente el vestuario de alguno de esos obreros. Y que, además, fijaos, ya en esa película les pidió que no miraran a cámara en la toma que él dio como buena, la final» (Guerín, 2005: 15).

La fábrica que es dejada atrás, propiedad de la familia Lumière, había empleado en 1894 a 300 obreras –que tenían que vestir uniforme a diario– y producido, mediante esa fuerza de trabajo, 15 millones de placas fotográficas (Borgé y Chardère, 1985: 42). No contamos con el registro fílmico –sino apenas algunas fotografías– de dicha actividad ni de la «anatomopolítica»²⁰ que cabe asociársele. En las películas de Auguste y Louis Lumière, patronos antes que cineastas, tampoco aparecen los gestos, la repeticiones y la instrucción de los cuerpos puestos a trabajar, ni el funcionamiento de las máquinas y engranajes que los automatizan. Bien al contrario «c'est en sortant de l'usine Lumière que les ouvrières se livrent au cinéma, qu'elles accèdent tout à la fois au statut d'actrices et à celui de prochaines spectatrices. S'éloignant du travail, elles entrent dans le monde enchanté du divertissement. Car le monde du travail n'est, lui, que faiblement enchanté (enchanteur), et peu susceptible d'être en retour enchanté par le cinéma, sino sous la forme du cauchemar (*Metropolis, Les Temps modernes*)» (Comolli, 1996: 39).

Un cuarto de siglo separa aquella salida de la fábrica del camino inverso que recorre y describe Dziga Vertov en su diario, el 22 de junio de 1930, y cuyas imágenes ya no tomarán, adentro, la forma de pesadilla:

Acabamos de filmar la fábrica Dzerjinski. Cubiertos de polvillo rojo, desapareciendo bajo las hojuelas de fundición, agotados y empapados, nos familiarizamos con los altos hornos y los hornos Bessmer, el metal fundido, los ríos de fuego, los raíles que corren al rojo

20 «El cuerpo como máquina: su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos» (Foucault, 1984: 168). Constituye uno de los polos del «biopoder»; el otro sería el de una «biopolítica», centrada «en el cuerpo-especie, en el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos» (*ibídem*).

vivo, las ruedas incandescentes que giran, el alambre chisporroteante que se yergue como un ser vivo, se tuerce, se desenrolla, desgarrar el aire como un relámpago y para acabar enrolla dócilmente sus espirales en unos rollos muy regulares. [...]

En mi reloj son las cuatro. Arriba, en la tierra, debe comenzar a brotar el día. Las casi veinticuatro horas pasadas bajo tierra se hacen sentir. Estamos muy cansados, extenuados. Algunos tienen fiebre. El rodaje se desarrolla cerca de la *boca*, bajo una ducha fría constante. [...] No me atrevo a utilizar la palabra *enamorado* para hablar de mis relaciones con esta fábrica. Pero siento verdaderos deseos de abrazarla y de acariciar sus tubos gigantes y sus gasómetros negros... (Vertov, 2011: 59).

Pero entre la *sortie* dirigida por los hermanos Lumière y este enamoramiento vertoviano, de índole materialista, podemos encontrar lo que no estaría ni del todo afuera, ni completamente adentro. Se trata de la proyección de las imágenes que han accedido a la cotidianidad productiva de la fábrica, y que nos la habrán de mostrar en otro espacio, a oscuras²¹, así como de los pasos que *continuamente* están tomando distancia de ella, hacia algún lugar en el que se ve y se habla conforme a otra política del cuerpo –ese lugar, en ocasiones, ha sido también una proyección. Como señala Jacques Derrida (2003: 46) a propósito de las relaciones entre escritura y habla: «El exterior mantiene con el interior una relación que, como siempre, no es de mera exterioridad. El sentido del afuera siempre estuvo en el adentro, prisionero fuera del afuera, y recíprocamente». La cadena de montaje y la sala de cine han tramado asimismo diversas irrupciones del afuera en el adentro, y viceversa, la cuales habrían puesto en relación, a su vez y pese a su alejamiento inicial, a la una con la otra.

Esa proyección y esos pasos se encontraron con especial pujanza a partir del apellido Medvedkin. Lo harían en primer lugar a lo largo de los 294 días que el cine-tren, entre enero de 1932 y de 1933, visitó las regiones mineras de Krivoi Rog y Donbass y algunos koljoses de Ucrania y Crimea. «Hoy filmamos, mañana exhibimos», era el lema de aquella «fábrica cinematográfica rodante» (Medvedkin, 1973: 4) compuesta por tres viejos vagones: «El primero incluía habitación y comedor para un equipo de treinta y dos personas; el segundo, una sala de proyección, un depósito de materiales y una instalación completa para producir films de animación; el tercero, un laboratorio equipado para revelar y copiar» (Cozarinsky, 1973: x).

«La sala de proyecciones», explica Alexander Medvedkin (1973: 6), maquinista jefe del invento, «tenía 2 metros de largo (las dimensiones de un cupé o un camarote[;] en la garita del cine (1 metro cuadrado) se instaló el más elemental equipo móvil». Aquí dentro se efectuaba, con filmes rodados y montados en pocos días, «una crítica aguda a los desórdenes» productivos de fábricas siderúrgicas y metalúrgicas. El cine-tren velaba con sus imágenes por la reconstrucción socialista que el Primer Plan Quinquenal estaba

21 En tal espacio echa a andar precisamente *El hombre con la cámara* (Dziga Vertov, 1929): un teatro cuyas butacas se abren como por encantamiento, y en el que, tras la llegada de numeroso público y sostenida por el acompañamiento de una orquesta, se proyecta «la película».

impulsando en la URSS, y que debía vérselas a menudo con «perturbadores nocivos»²². El principio de comparación era su principal aliado. «¿Qué es lo que están haciendo, queridos compañeros? –solía preguntar implacablemente nuestra pantalla–. ¡Miren cómo superan vuestros vecinos las mismas dificultades!» (*ibíd.*: 12).

De resultas que «ver en la pantalla a sus amigos, su sección, sus vecinos, su calle, interesa a todo hombre, y nosotros mostrábamos no sólo su sección y sus amigos», sino también «una grieta insoportable en su calle, en su vida y en la vida de sus familiares» (*ibídem*). Al relatarlo cuarenta años después, en *Le train en marche* (Chris Marker, 1973) y en el libro *294 días sobre ruedas*, Medvedkin celebra el haber empleado entonces «hasta el extremo esta curiosa particularidad del cine: la reacción de la sala era extraordinariamente rápida». Por ejemplo, la del activista del partido o del Kommosol, que «captaba inmediatamente nuestra crítica». Otras muchas se le iban sumando, a continuación, con un desenlace casi siempre expeditivo:

En seguida, después de la exposición surgían calurosas discusiones. Se marcaba un plan de reestructuración, se presentaba un realizador, se llegaba a resoluciones sobre las inminentes cesantías y represalias judiciales contra los inútiles y aventureros. Así se introdujeron mejoras en la alimentación masiva en la planta de la administración minera de «Octubre», los administradores negligentes fueron enviados a la cárcel, los malos cocineros echados, el abastecimiento mejoró siguiendo el ejemplo de los buenos vecinos, se reorganizó la economía, etc. (*ibídem*).

Si bien los grupos Medvedkine, formados a partir de 1967 en las localidades francesas de Besançon y Sochaux, anudan su nombre al del autor de *La felicidad* (1934), la tentativa que ponen en marcha no se asocia a la planificación productiva, sino más bien a aquello que la interrumpe. Obrero textil en Besançon, Pol Cébe contacta en marzo de aquel año con Chris Marker para que apoye la huelga con ocupación que se estaba desarrollando desde enero en la fábrica Rhodiacéta. Su encuentro cristaliza en una coalición «entre techniciens – parmi lesquels Bruno Muel – et militants ouvriers bisontins, qui se saisissent ensuite de la caméra et réalisent plusieurs courts-métrages» (Vigna, 2009). La historia de esta formación, además, «rend compte d’une interrogation structurante sur l’identité des auteurs»: «Les films, à la différence des récits autobiographiques qui jaillissent alors également, se veulent des œuvres collectives. Dès lors, on peut y retrouver une tension entre des exercices de porte-parole, parfois empreints de didactisme, et des déclarations singulières» (*ibídem*). *À bientôt j’espère* (1967), la película en que Chris Marker y Mario Marret hacían balance de la huelga que dio pie a los grupos Medvedkin, también

22 «Surgió la idea de encauzar el cinematógrafo hacia la ardorosa lucha con la legión de elementos malvados que se levantaron como muro de protesta contra la reestructuración inaudita del Nuevo Mundo. Eran numerosos: esquilas de los contrarrevolucionarios (rusos blancos de la guerra civil), bandidos kulaks (campesinos enriquecidos), sabotadores, burócratas, ‘idiotas útiles’, etcétera... Al principio de los años treinta se acuñó una consigna nueva para el vocabulario ruso: ‘PERTURBADORES NOCIVOS’, con el objeto de combatir su malevolencia; siempre se recurría a nuevas formas de lucha» (*ibíd.*: 3).

incluye numerosas «declaraciones singulares». Por caso las de un joven obrero, procedente de una zona rural, que recuerda así la lucha:

Dos semanas después de unirme a la compañía, hubo una huelga. Ni siquiera sabía lo que era. Le pregunté: «¿Puedo parar?». Todos hacían huelga, así que yo también paré y ni siquiera sabía por qué. [...]

Y me impresionó mucho que en marzo, cuando todos estábamos fuera y la fábrica estaba inactiva, los jefes no pudieran entrar. Fue una gran victoria. Nunca pensé que fuera posible para nosotros paralizar un fábrica tal como hicimos entonces. Hicimos tareas duras, pegando carteles, y escribiendo mensajes en las paredes. Cosas que había que hacer, algunas prohibidas. ¡Podíamos entrar libremente! Y comer cuando quisiéramos. Estaba muy bien. Una película cada noche: era maravilloso. [...] No pensé que fuera a durar, pero aún así, era maravilloso. El espíritu estaba allí. Estábamos llenos de ánimo, especialmente al principio... [...] *Fue genial, una película todas las tardes. Algunas veces, la gente bailaba.* ¡Era simplemente genial! Sentía el tener que volver al trabajo habiendo ganado tan poco. Ahora comprendo que no podía haber sido una gran victoria. Era un paso...» [las cursivas son mías].

Cuando las luces se apagan, me dirijo hacia el fondo de sala, a la derecha, justo en el lado contrario que la cocina, y permanezco de pie junto a una ventana. Desde aquí diviso la estancia a oscuras: las más de cincuenta sillas extendidas delante mía, o más a la izquierda, todas ellas ocupadas; los cuerpos en silencio, atentos al filme, a excepción de algunos murmullos que persisten y de un par de móviles que se encienden discretamente en la penumbra; y los primeros compases en la pantalla de *Veinte años no es nada*, que retoman precisamente la fiesta con la que concluía *Numax presenta*, en la que las obreras beben y bailan y dicen adiós a la fábrica. Hace por lo demás un calor terrible. Pasados unos quince minutos de proyección, abro ligeramente la ventana, con el permiso de quienes tengo cerca de mí, para que se ventile un poco la sala. El tiempo justo, también, para que las dos o tres personas que aún no habían encontrado un sitio cómodo se marchen.

Aunque a esta cocina que hace de sala de cine durante dos horas, más que verla, cabe escucharla. Sucede algo parecido con la propia película, llena de relatos y como conchabada con el debate que va a celebrarse después, en tanto que *mueve* hacia la palabra —esto es, a tomarla. No pone las cosas fáciles, sin embargo, su larga duración sumada a la dureza de los asientos; los de la Casa del Mar son, pese a todo, más cómodos. Sobre una decena de personas abandonan la proyección en la primera hora. Pero el resto sí parece haber conformado un cuerpo colectivo —sin menoscabo de las expresiones individuales— que mide fuerzas con el «sinaléctico» de *Veinte años*, el cual se despliega en la pantalla e incluye, a su vez, otros cuerpos. Las primeras risas conjuntas llegan cuando una de las obreras de Numax, que ahora tiene un bar, dice: «Yo... la democracia, tengo la sensación, que el

único cambio que tengo es que antes no me dejaban hablar y ahora me dejan hablar... pero escuchar no me escucha nadie». Lo dice, por cierto, en un contexto muy diferente al actual: antes de la crisis.

Ese cuerpo común, que permanece a la espera y a oscuras, va entrando en el juego narrativo que lleva hacia la existencia truncada de Juan Manzanares a través de las palabras de Pepi –las cuales no la desvelan, no obstante, hasta el tercio final de *Veinte años*. Las pisadas sobre la nieve de ella extienden fuera de la pantalla un silencio mancomunado, cuya respiración atraviesa la sala de parte a parte, y cuyas interrupciones, para reír o rumiar alguna reacción, se imbrican al grupo de escenas que transcurre en un pueblo de los Pirineos. Allí fueron a parar, huyendo de la ciudad, otras dos obreras de Numax que formaron una familia y que reciben ahora la visita de la Pepi. Hasta aquí, la película ha ido acumulando reencuentros y recuerdos, ¿pero adónde se dirige y para qué? Muy cerca de mí, una espectadora suspira y parece ponerse otra vez a la espera.

A la que vez que le proporciona un desenlace al ejercicio de memoria en torno a Numax, el atraco de un banco de Valls, tras el que Manzanares es capturado por la Guardia Civil, empuja a la sala a un nuevo cuerpo a cuerpo en el que los afectos giran de golpe. La secuencia se compone de dos entrevistas –al que era entonces gobernador civil de Tarragona, Vicente Valero, y a Mateu Seguí, abogado de Juan– que van puntuando imágenes de archivo de una televisión local que llegó a retransmitir el suceso. El locutor, excedido por el directo, hace lo que puede. Habla a varios metros de distancia de la sucursal bancaria, en el edificio de enfrente, desde el que apenas vislumbra lo que está ocurriendo dentro. A medida que su locución empieza a juntar obviedades, imprecisiones y absurdos, se suceden también las risas *más acá*, deteniéndose entremedias para recibir el siguiente despropósito, es decir, acompasadas al ciclo de ese discurso patético y el zoom de la cámara, que intenta colarse en vano en el interior del banco. Veo y oigo a Tomás Lucero, junto a la cocina, sentado en una mesa, al frente de la marea: se levanta un palmo y separa un poco las manos, simétricamente, como a punto de aplaudir. La sala, finalmente, estalla en una gran carcajada colectiva entre la que se incluye la suya.

Pero la hilaridad se desvanece de un plumazo con los planos finales de la escena. La cocina enmudece súbitamente cuando el gobernador civil –que ha acudido al banco en representación de José Barrionuevo, ministro de Interior, requerido por Manzanares para negociar– sale por la puerta con el brazo ensangrentado («la impressió que a nosaltres ens dóna, és que tot està bastant calmat i bastant relaxat dintre», aseguraba el locutor momentos antes). Luego aparece el «atracador», con las manos esposadas a la espalda y una pistola en la nuca. Lo llevan a un coche de la Guardia Civil, mientras algunos vecinos de Valls intentan golpearlo y piden a gritos: «Matadlo, matadlo». El coche arranca y se va. Las palabras de Pepi, todavía con el paisaje helado de fondo, cierran la secuencia: «[...] Al cabo de siete u ocho o no sé cuántos años, él mismo se sacó de en medio». Algunas personas resuellan, a su término, a modo de «contraplano».

Veinte años no es nada finaliza con la proyección de *Numax presenta*, «La internacional» cantada a media asta y una niña que, emulando a los mayores, levanta el puño izquierdo

de espaldas a cámara. Por su parte, esta proyección —la nuestra— lo hace con un aplauso unánime (¿dirigido a quien?), tras el que casi la mitad del público abandona la sala. La otra mitad se quedará al debate: «La transició: un model de què?», al decir del cartel de la sesión. Son las nueve y pico, así que aún disponemos de hora y media —hasta los once menos cuarto— para llevarlo a cabo.

Me meto detrás de la barra, junto a cuatro compañeras, y ayudo a servir la comida y la bebida: un euro cada cerveza, otro más por tres pinchos. Se forma una pequeña cola del otro lado. («La tortilla está muy buena», escucho decir al momento, para mi satisfacción). Mientras, la gente empieza a deshacer las filas de *butacas* y a redistribuir las sillas en círculo, para hablar. Un cuarto de hora más tarde, cuando todo el mundo se ha avituallado lo suficiente, empieza el debate. Clara y Julia aprovechan un carrito con ruedas que hay en la cocina para situar en medio del corro asambleario, equidistante a todas las voces desde su centro vacío, más pinchos y bebidas. Basta con dejar una moneda en la caja para coger otra cerveza, un poco de hummus con pan o galletas saladas.

¿A quién le toca arrancar el coloquio? Al principio habíamos acordado por mail que tres personas, no necesariamente expertas en el plano académico y que por edad conocieran de primera mano la Transición, fuesen invitadas a esbozar un relato breve y personal de aquellos años. No más de diez minutos cada una. Carlos propuso contactar con el Ateneu Popular de Nou Barris («amb la Yoyi o l'Aurora, per exemple»), creado en 1977 después de que doscientas vecinas ocupasen una fábrica de asfalto. También surgió la posibilidad —a través de Pedro, de la comisión de comunicación— de que participase Roque Borrás, exobrero de Numax. E incluso Laia Manresa, coguionista de *Veinte años no es nada* y conocida de Àngels, se había ofrecido a venir y traer consigo «a tres dones de les que surten a la peli».

Pero ninguna de estas opciones llegó a cuajar, por problemas de disponibilidad. La única que sí lo hizo fue «la nuestra»: en el grupo de correo había salido también en más de una ocasión el nombre de Ricard, prejubilado y parte activa de la Asamblea y del propio Cinefòrum. «No problem, allí estaré», respondía con parquedad al verse al fin propuesto «formalmente» para dinamizar la sesión, tras muchas vueltas y varios hilos de mails sobre «contactos» y «participación coloquio 23F». En uno de ellos ya había apuntado:

La transición, como cualquier otra etapa histórica, tiene tantas voces como personas la vivieron. Otras la estudiaron y le dieron su propio tono. ¿Qué voces queremos escuchar? ¿Con qué voces queremos compartir? ¿Queremos una lección de historia o queremos voces de personas que hablen con criterio pero también con sentimiento? Yo no iría lejos e interpelaría al barrio y utilizaría la propaganda para hacer un llamado a personas del barrio que vivieron aquellos años (o los buscamos) y que pusieran voz y luz a la experiencia que vivieron. Cada uno y cada una tendrá su historia, yo tengo la mía, pequeña pero es mía... si queréis os la cuento.

A dos metros a la izquierda de la pantalla, que ha vuelto al mutismo blanco, es su voz la que se dispone ahora a tomar la palabra.

Filmación productivista

El apoyo de Chris Marker a los huelguistas de Besançon consistió, en primer lugar, en proyectarles *La felicidad*²³, el largometraje que Alexander Medvedkin había realizado tras la experiencia del cine-tren y cuyo «único elemento realista [...] se encontraba en sus ideas»²⁴ (Leyda, 1965: 410). Es asimismo la primera piedra de una filiación que se desarrollará en lo venidero. *Le train en marche*, editada por Marker en 1971, se compone de una larga entrevista con el director ruso, hecha en un depósito ferroviario de Noisy-le-Sec, en las afueras de París, y de material de archivo intercalado. Si se la compara no obstante con *Le tombeau d'Alexandre* (1993), que revisita la figura de Medvedkin tras su muerte y en un momento histórico muy diferente –recién caído el muro de Berlín y sin revolución a la vuelta de la esquina–, vemos que la mirada oscila del productivismo a la factografía (Steyerl, 2009c):

Le train en marche [...] muestra un interés por los modelos alternativos de producción fílmica, mientras que [...] *Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik* [...] construye sus proposiciones de un modo mucho más complejo y ensayístico: pone en tela de juicio la fabricación de los hechos. Uno basa la verdad en la producción. El otro produce (y construye) la verdad. [...] Mediante el procedimiento de repetir y ralentizar el visionado de estas imágenes, Marker advierte una serie de elementos que había preferido no ver en 1971. Por ejemplo, cuál es el trato que recibe un *kulak*, condenado a muerte por robar a la cooperativa. [...] En el segundo filme de Marker, la empresa de la filmación productivista adquiere un carácter mucho más ambiguo. La imagen se vuelve mucho más ambivalente. La empresa productivista es retratada como implicada, al menos en parte, en una política represiva (*ibídem*).

Pero el modo en que el cine-tren hizo circular la palabra también se distingue del empleado cuarenta años después por los grupos Medvedkin, pese a que ambas propuestas habrían respondido a una lógica productivista afín²⁵. Al fin y al cabo, sus

23 «En 1967, à peu près en même temps, et aux deux bouts de la France, eurent lieu deux grèves qui avaient des points communs, celle de la Rhodia et celle des Chantiers de Construction Navale à Saint-Nazaire. L'un de ces points communs est l'importance accordée par les grévistes à la culture... librairies improvisées, expositions de peintures et de photos, projections de films avec débats. C'est ainsi que Chris Marker est venu projeter aux grévistes de Besançon *Le Bonheur* d'Alexandre Medvedkine et qu'il leur a parlé de l'expérience des ciné-trains, ces trains en marche à travers l'Union Soviétique au début des années trente. Il leur a parlé de ce cinéaste et des techniciens qui filmaient, développaient, montaient et projetaient, on pourrait dire sur le champ, la vie des gens, leurs problèmes et leurs espoirs». (Muel, 2000: 15-16).

24 «De otro modo y visualmente (es una película muda) era una fantasía que no se detenía frente a nada para la comunicación de ideas. Medvedkin empleó la exageración, la farsa, el vodevil, el *burlesque*, el surrealismo [...], hasta expresionismo y bromas pesadas. Es una de las películas más originales en la historia del cine soviético, que se destaca en particular por haber aparecido en su período más ortodoxo» (*ibídem*).

25 Lo serían en el sentido que Walter Benjamin le concede al término en *El autor como productor* (1934): «Benjamin describiría tales prácticas como aquellas que intentaban cambiar el aparato de producción en lugar de limitarse a mostrar la tendencia política correcta, y eso era justamente lo que pretendía el cine-tren de Medvedkin» (Steyerl, 2009c). Cf. Benjamin (1975: 115-134)

respectivas posiciones en las relaciones de producción tenían muy poco que ver. Mientras que el primer dispositivo ejercía de capataz del Primer Plan Quinquenal, de tal suerte que sus imágenes en movimiento cazaban a alcohólicos, incompetentes, haraganes y *kulaks* insidiosos, o advertían, simplemente, perturbaciones técnicas y administrativas, el segundo aspiraba antes que nada a registrar las condiciones de trabajo en las fábricas de Besançon y Sochaux conforme a una mirada obrera²⁶. Si el uno llevaba a hablar de disciplina y planificación, el otro lo hacía sobre lucha y representación. En suma, lo que las proyecciones señalaban fuera de sí, y el propio afuera que era señalado, no pertenecían al mismo orden.

A este punto, el pase de *Los herreros de la mina número tres presentan su cuenta socialista a los talleres centrales de la cuenca*, una película de 184 metros que «se ejecutó en 24 horas» (Medvedkin, 1973: 21), evidencia la condición de celador del cine-tren. En ella se achaca a una fábrica, mediante «dolorosos monumentos a la desidia» que cubren «toda la red ferroviaria de la cuenca», el proporcionarle vagonetas defectuosas o inservibles a los mineros de Krivoi Roig. «¿Qué es lo que están haciendo, queridos compañeros? —preguntaban los herreros desde la pantalla, en la que aparecían, una tras otra, las escandalosas historias de las vagonetas volcadas» (*ibidem*). Al encenderse las luces, recuerda Medvedkin, «hubo un largo rato de silencio»:

—¡Otra vez! —gritó alguien de las filas del fondo. ¡Y la película volvió a exhibirse otra y otra vez!

El ingeniero jefe de la obra, iracundo, nos atacó hablando de calumnia, amenazándonos con enjuiciarnos, negando que se tratara de un pleito entre las minas y la fábrica, y se puso tan frenético que podía dar la impresión de que nos habíamos equivocado.

Entonces tomó la palabra uno de nuestros herreros de aspecto sombrío. No era orador, no sabía hablar, pero hojeando su anotador leyó las fechas de los pedidos, de las quejas, de las actas, de los encuentros, de los papeleos... De repente, se dirigió a los obreros sentados en la sala. ¿Acaso no estaban enterados de los pedidos de las minas? Si él mismo, personalmente, lo vio en su herrería.

—¿Por qué se quedan callados, compañeros? (*ibid.*: 22)

La proyección dio lugar entonces a un cierto sainete: los caldereros responsabilizaron a la administración de la fábrica; el secretario de la Comisión Minera del Partido instó al ingeniero jefe a que admitiera «las equivocaciones de sus manifestaciones anteriores»; y dos obreros abandonaron la sala y regresaron con un pesado y herrumbroso perforador que había valido 600 rublos de oro: «En las minas cayó en manos ignorantes.

26 Una de las reivindicaciones, inéditas, que los huelguistas negociaron con la patronal de Rhodiacéta para suspender la huelga de 1967, se centraba en «le droit de filmer eux-mêmes, ou de faire filmer par un de leurs amis cinéastes, leurs postes de travail»: «Ils disaient : vous prenez le droit de réaliser des films industriels techniques ou de promotion en nous filmant sans nous demander notre avis. Vous donnez une image de notre travail qui est la vôtre, quoi de plus normal que nous puissions présenter notre version qui est différente. Bien entendu les patrons refuseront cette demande en se réfugiant derrière le secret industriel» (Muel, 2000: 18).

Cuando se secó el lubricante, no lo renovaron porque ya antes de esto se había perdido la tapita, y en el orificio del engranaje metieron un madero. El mecanismo se quemó. Lo tiraron a la cuneta. Lo taparon con tierra» (*ibíd.*: 23). El encuentro se enardecía de nuevo con las «cuentas» que los operarios querían hacer pagar ahora a los mineros. ¿Cómo se salió de aquel bucle? Con otra proyección: «Solicitamos a la reunión que nos adjudicasen una brigada de hombres competentes que nos ayudara a armar la pantalla y proyectar, para beneficio de los mineros: *Contestación de los obreros de los talleres krivorogianos a la cuenta presentada por los mineros de la administración Hullera Octubre*».

En estas lides, el dispositivo de proyección adquiere las funciones de un tribunal. Según Alexander Medvedkin, el «*Gran Mudo*» se hizo –acaso por primera vez– «severo juez social» cuando «el rectángulo blanco de la pantalla, oscureciéndose, abrió fuego contra las peores fallas de la vida en la cuenca». Es por lo demás un juez que delibera y sentencia «en una tensa quietud», mudo de veras, «arrojando sobre los ‘responsables’ sentados enfrente acusaciones documentadas e irrefutables» (*ibíd.*: 23-24). Las visitas de las esposas de obreros marcados por tales imágenes, que «querían que se borrarán de la película los testimonios oprobiosos de su conducta» (*ibíd.*: 16), eran frecuentes. «No podíamos hacerlo, pero prometíamos no seguir con las exhibiciones –explica Medvedkin– en caso de que se enmendaran» (*ibídem*).

Al director de *La felicidad* empezó a preocuparle bastante «la severidad de nuestro cine»; «quizá fue por esto que decidí iniciar la producción de comedias»²⁷ (*ibíd.*: 25). Con todo, la empresa completa del cine-tren, cuyos camarógrafos fueron fotografiados en 1932 tras una cornisa, mirando por sus respectivos visores como si fuesen la mirilla de un arma, y ellos francotiradores, lograría que los «perturbadores nocivos» huyeran de su objetivo «como ante una ametralladora» (*ibíd.*: 14). Estas filmaciones productivistas tendrían pues, en última instancia, un efecto de depuración –de conductas personales o técnicas– acorde a una política de Estado, el cual en 1936, en los procesos de Moscú, convertiría la puesta en escena en una forma de terrorismo. Los «perturbadores nocivos» cederían su lugar, sin el amparo de las carcajadas, a los «enemigos del pueblo»²⁸.

★★★

RICARD: Fue una trampa para toda la gente que estuvo luchando en aquellos años [*silencio largo*]. Lo que aquí hemos visto, en la peli, de una historia colectiva, de amor, de atracos [*risas*]... Es que aquellos años fueron años muy intensos. Las luchas obreras se eternizaban, no eran como ahora. En el año 73, 74, no había ley de huelga. La primera me parece que es del 76. Cuando en una fábrica había un conflicto, se montaba una huelga y no se

27 «Adquirió un aspecto muy diferente nuestra participación en los conflictos sociales cuando la velada terminaba con una carcajada general. Reían todos juntos, los demandantes como los demandados, las víctimas de las críticas como los jueces... ‘¡La risa es cosa seria!’ En nuestro caso ella restableció la unidad del grupo, subrayando la comunidad de sus fines y el entusiasmo de su vida» (*ibídem*).

28 Sobre el montaje de estos semblantes, cf. Badiou (2005: 69-81).

pedía permiso a nadie. Se paraba. Las huelgas no eran de un día, no eran como ahora, de una hora. O como la huelga general. Yo trabajaba en Telefónica, y en el 75 hubo una de 47 días [«¡hostia!», dice Dana]. Lo que pasa es que empezabas con la huelga, había despedidos, y hasta que no se conseguía que se readmitiesen, pues no se volvía al trabajo. Eran historias muy intensas. Además estaba todo el movimiento vecinal. También en los barrios, las luchas eran constantes.

Estoy en mitad de la sala, hacia la izquierda, entre Sonia y Ester —las conozco de vista— y a pocos metros de Ricard. El coloquio no forma un círculo demasiado exacto —hay incluso un grupo de tres o cuatro personas que se mantienen al margen, al fondo de todo, junto a la cocina. Varias compañeras, a mi alrededor, están a la escucha a la vez que doblando un montón de octavillas de la Xarxa de Suport Mutu²⁹ (XSM), en cuyas portadas figura un dibujo —negro sobre blanco— de dos agujas de calceta y un tejido haciéndose. Me pongo también a ello. Clara, a dos pasos de nosotras, registra el debate con una pequeña videocámara. Somos unas 30 personas.

RICARD: No viví mucho el movimiento vecinal. Yo entonces estaba en Sants. Estaba metido en el movimiento obrero. Si queréis os explico mi historia [risas]... y así hago de abuelo [más risas]. Empiezo a militar seriamente con la muerte de Puig Antich, en el 74. Un poco como decía la chica de la película: en 5° o 6° de Bachiller, como había cosas más importantes que esas, pues dejabas de estudiar y ya te metes en política. Y no sólo dejé de estudiar, sino que también dejé mi casa en Valencia, me vine a Barcelona y empecé a trabajar. Entré en contacto con gente... cuando buscabas, en aquellos tiempos, como formación política no había mucha, allí donde caías, allí donde te metías.

Empiezo a militar en el Partido del Trabajo de Catalunya, que se había escindido del PC en el 69. De extrema izquierda, muy comunistas. Te formaban como en una universidad. Te colgaban una cabeza nueva [risas], pim pam, y hala, te lo creías todo. Llega el año 77 y me toca ir a Madrid, a hacer la mili, a la eliminatoria, y siguiendo las directrices del Partido, me meto a montar la Unión Democrática de Soldados dentro del ejército [risas y un «¡toma ya!»]. Queríamos montar un sindicato de soldados. Es el año en que legalizan al Partido Comunista, en Semana Santa. Pero bueno, yo todo eso... era acojonante, porque estaba haciendo la mili en Jerez de la Frontera, y seguías viviendo lo que habías vivido anteriormente, ni libertad ni nada. Tú te subías a Barcelona de permiso y veías que, hostia, el Partido Comunista, el que era el PSUC, estaba legalizado. Que la gente se podía reunir y no pasaba nada. Y luego, cuando volvías al cuartel, la otra historia, superclandestina.

Llega la Semana Santa del 78 y nos quitan a todos los permisos. Montamos un cipote en el cuartel y me detienen, y me pillan. Me pillan y estoy seis meses en un castillo militar, en prisión provisional... [se hace un silencio tenso] Y claro, esto lo cuento

29 Es una comisión de la Asamblea que quiere abrir «un espai de trobada i una eina generada per veïnes i veïnes del barri amb la qual fer front al desemparament creat en l'actual situació social i econòmica». En <https://assembleapoblesec.wordpress.com/comissions/xarxa-suport-mutu/>

porque la Transición, hay quien la sitúa entre el año 75 y el referéndum de la OTAN, ¿no? Otra gente, que si llega hasta el año 82, hasta que ganan los socialistas. Y es que yo todos esos años me los paso o en la cárcel, o en el cuartel, o en libertad provisional [*se ríe para sus adentros*].

Después de seis meses en el castillo militar, salgo en libertad provisional, con el proceso pendiente. Vuelvo a Barcelona, voy haciendo vida más o menos normal. Empiezo a ver que toda la gente con la que yo había estado trabajando políticamente se empieza a desperdigar. Pasan cosas que no entiendes, como que en el sitio donde había estado militando se apoya la Constitución... Llegué aquí realmente descolocado. Y la gente de aquí estaba también empezando a descolocarse. Y muchos otros a colocarse [*risas*], a colocarse bien. Pero a colocarse bien de dos maneras [*más risas*]. Una era, empiezo por los porros y acabo en el caballo, y otra es, se empieza en un ayuntamiento y se acaba en la Generalitat [*risas*].

Y bueno, me caso con una compañera de batallas, y queremos tener un hijo. Me había salido ya el consejo de guerra y una condena de dos años y medio. Y cuando mi mujer estaba embarazada, me cogen, me aplican la condena y me paso dos años más preso [*«Hostia», vuelve a decir Dana, a quien tengo casi al lado*]. Salgo del castillo militar en el 83. Mi hijo tenía 13 meses. Y si las veces anteriores ya me había descolocado, entonces, en el 83, es que ya no encuentro prácticamente a nadie de los que conocía antes para realizar actividad política. Porque estaban colocados todos.

Fueron unos años donde había mucha, mucha gente dedicada a la actividad política, y eran años difíciles. Había habido manifestaciones históricas como en el 76, los conciertos del Llach, las huelgas eran la hostia... Muchos teníamos confianza en que la cosa hubiera ido de otra manera. ¿Qué es lo que pasó? El PSOE apareció de la nada. Durante toda mi actividad política, antes del 79, el PSOE no existía. Al PSC y al PSOE, es que no los veías por ninguna parte. Ni estaban en las fábricas, ni en las asociaciones de vecinos, ni en los ateneos. El PC y el PSUC, esos sí que tenían poder, esos sí que tenían gente. Esos sí que, si hubieran tomado una decisión diferente a la que tomaron, de compromiso histórico, de la huelga general pacífica y de las historias esas, sí que hubieran podido... Pero bueno, vinieron los pactos de la Moncloa, después el Estatuto de los trabajadores. Y fueron viniendo cosas y cosas. Y luego vino el desencanto, el desencanto, la frustración.

No sé, si queréis preguntar alguna cosa, o hablamos más en concreto...

Tres compañeras siguen doblando folletos de la XSM. Quedan muy pocos. Aquí y allá, se suceden los tragos de cerveza.

La bisagra

En mitad aún de un ciclo de luchas que, de poner a *Numax presenta* como punto final, se extendería hasta 1979, los grupos Medvedkin instigaron un encuentro entre el cine y la fábrica que comulgaba apenas con la práctica real del cine-tren. Era precisamente la lógica de citarse en los márgenes de ambas instituciones, y ya no el anhelo de conjuntar sus respectivos modos de producción, la que encauzó la formación de tales grupos. «C'est qu'en effet nous n'aurions jamais dû nous rencontrer, encore moins travailler ensemble. Ça ne se faisait pas, ça ne se fait toujours pas, ou si rarement», sostiene el operador de cámara Bruno Muel (2000: 15), embarcado también en ese viaje contra natura que transcurre entre 1967 y 1974. Nos habla por ende «d'une utopie»: «De quelques dizaines d'ouvriers des usines Rhodiacéta de Besançon et Peugeot de Sochaux, d'un côté, d'une poignée de cinéastes, réalisateurs et techniciens, de l'autre, qui ont décidé [...] de consacrer du temps, de la réflexion et du travail, à faire des films ensemble» (*ibid.*).

«Ce en fut pas toujours idyllique», recuerda no obstante Chris Marker (2006: 18): «On sait qu'À *bientôt j'espère* dans un premier temps fut rejeté violemment par ses destinataires, avant de redevenir le signe d'un commencement partagé. Il y eut force engueulades, on en se faisait pas de cadeaux, et c'était très bien ainsi». Se refiere sin duda a la proyección de la película en Besançon, en abril de 1968, de cuyo debate posterior levantaría acta *La charnière*³⁰. El público estaba compuesto por viejos huelguistas de Rhodiacéta, y la bisagra —entre «militants ouvriers et de cinéastes militants»³¹— a la que hace alusión el título del segundo filme no parece aún muy «engrasada», a juzgar por las palabras del primer obrero que interviene: «Si [el realizador] ha querido mostrar la experiencia de los trabajadores de Rhodia y las necesidades que tienen, entonces es un inútil. Lo digo sin paños calientes, tal como lo veo [...]. Es una explotación de los trabajadores de Rhodia por gente que, al parecer, lucha contra el capitalismo».

Si bien de un modo menos hostil, las críticas sobre cómo *À bientôt j'espère* rastrea y representa *a posteriori* la huelga de 1967 manan en la sala como una cascada. Otro trabajador echa en falta que en la película nadie «destaque el problema de la disciplina de la que somos víctimas en el interior de la fábrica»: «Se escucha hablar con frecuencia de las condiciones laborales, las cargas del trabajo, el medio ambiente, la temperatura, el calor, el ruido, etc. Pero en ningún momento se alude a la tensión permanente entre el poder

30 «[C'est] un film sans images, juste une bande-son [...], écho d'un débat intense après la projection d'À *bientôt j'espère*. Ce son-là, c'est le feu aux poudres. Juste un son, mais un son juste... Comme si cette fois-là, l'image, tremblante et émue, avait rendu les armes à l'idée de témoigner d'une chose aussi grande qu'une révolution de la pensée» (Benoliel, 2006: 20).

31 *La charnière* concluye con un texto escrito y leído por Pol Cèbe: «[...] Nous avons appris des choses. Par exemple que le militantisme n'est pas l'apanage de la classe ouvrière. Que des opérateurs, des monteuses, des ingénieurs du son, parmi les plus grands sont prêts à travailler avec nous pour des clopinettes. Ils sont venus, et ensemble, nous avons fait le film. Avant ils étaient quelques uns à penser qu'ils fallait travailler pour nous. Nous étions quelques uns à penser qu'il faudrait qu'on s'en sorte sans eux. Aujourd'hui, nous savons que le cinéma militant ne peut naître que de la collaboration de militants ouvriers et de cinéastes militants».

disciplinario que detenta la patronal y la expresión, o al menos la tentativa de expresión, de libertad por parte del obrero».

Además, «el trabajo de las obreras no aparece», apunta otra trabajadora: «Sobre la condición de las mujeres en la fábrica, recuerdo la intervención de dos obreras [...] que insistían justamente en el trato que recibían en tanto que mujeres; se las tenían que ver con capataces, por ejemplo, que les silbaban para llamarlas [...]. Quizás esa sea también una laguna». Habría más, desde luego. El tono pesimista de la película («todos los tipos se quejan»), la dificultad de algunos entrevistados para explicarse con soltura delante de la cámara, o que las muchas horas de discusión y organización que conlleva una huelga no aparezcan, también son motivo de querrela. «Chris [Marker] es romántico. Ha visto a los trabajadores, a la organización sindical, de una manera romántica», sentencia de resultas otro espectador.

Chris Marker toma finalmente la palabra y se explica: «Mientras emprendíamos este proyecto, también nos dábamos cuenta de sus limitaciones y sus pequeños fracasos. Habíamos iniciado al menos una actividad paralela en la que un grupo de jóvenes militantes sostenían en sus manos cámaras y magnetófonos, conforme a una hipótesis que me parece evidente: nosotros seremos siempre, en el mejor de los casos, exploradores bienintencionados, más o menos simpáticos, pero del exterior, de modo que para su liberación, la representación y la expresión fílmicas de la clase obrera deben ser obra suya. Cuando los obreros dispongan de aparatos audiovisuales, nos enseñarán sus películas sobre la clase obrera, y sobre lo que ocurre dentro de una fábrica. [...] La película que deseáis, queridos míos [*mes enfants*], la haréis finalmente vosotros».

La charnière sería justamente la primera pieza que viene a confirmar esa hipótesis. La primera que firman los grupos Medvedkin como tal. Y lo que en ella se pone en tela de juicio, a diferencia del cine-tren, ya no es el trabajo de los obreros, sino el del cineasta³². La discusión no se apaga aquí, tampoco, con una nueva proyección, como había ocurrido entre los mineros y los caldereros de Krivoi Roig. Sólo la promesa de que trabajadores como los que aparecen en *À bientôt j'espère* están llamados a adueñarse, en adelante, del aparato de producción que los ha filmado, es capaz de apaciguar al pase y cerrar la sesión sin excesiva acritud. *Classe de lutte* (1968) o *Rhodia 4x8* (1969), en Besançon, sobre los caminos hacia la militancia, y *Week-end à Sochaux* (1971) o *Avec le sang des autres* (1974), más tarde, sobre los avatares de la cadena de montaje, actualizarán en buena medida —mano a mano con técnicos también militantes— esa invitación.

Bruno Muel, enrolado en el grupo de Sochaux junto a Pol Cèbe —que había trabajado en Rhodia y participado en la experiencia «medvedkiniana» de Besançon— y otros jóvenes obreros, describe su base de operaciones, en Clermoulin, como una humilde nave al pie de un acantilado y cercana a «un coin de campagne humide qui servait aussi, en

32 Sumada a *À bientôt j'espère*, supone una enmienda a la representación similar a la penúltima secuencia de *Chronique d'un été* (1961), en la que las protagonistas cuestionan en última instancia la manera en que han sido mostradas en la película. No por acaso, el trabajo de Edgar Morin y Jean Rouch se establece a comienzos de la década, como si en cierta medida la estuviese inaugurando.

dehors des vacances d'été, de parking à caravanes» (Muel, 2000: 24). Se trata del centro de ocio y cultura del comité de empresa de la Peugeot. Allí Antonio Paleo, refugiado político que luchó con los maquis en Galicia hasta 1945, y que trabaja ahora en la metalurgia, ha construido un tióvivo para las criaturas y suele ocuparse de la cocina, mientras Cèbe hace lo propio con la sala «cul» (por «culturelle»): «Un projecteur 16mm permettait de passer nos films, ceux du groupe de Besançon et ceux que nous, les Parisiens, les pros, avions rapportés d'ailleurs, films venus du Chili, de Cuba, films de Chris [Marker] et de Joris [Ivens], et pleins d'autres films montrant ce vaste monde dont nous voulions changer la face» (*ibíd.*: 25).

Su primera pieza, *Sochaux 11 juin 68*, reconstruye la masacre perpetrada aquel mismo día junto a la Peugeot por las CRS³³, con dos muertos y ciento cincuenta heridos en su haber. Se nutre de imágenes en super 8 de un taxista —«même pas un militant!»— que había registrado los disturbios: «Un 'commando' se charge alors d'aller lui emprunter cette bobine au nom de la classe ouvrière. [...] N'ayant ni le temps ni les moyens de la faire dupliquer, je l'ai tout simplement projetée sur un écran et refilmée en 16mm» (*ibíd.*: 25-26). Al término de la manifestación conmemorativa de 1970, la película se pasa en una sala de cine que hay frente a la fábrica³⁴. Aunque el grupo había calculado, a lo sumo, una o dos proyecciones, el filme se deja finalmente en bucle durante toda la tarde, en una sala atestada en la que no paran de entrar y salir manifestantes. «De ce jour date notre implantation dans l'intimité de la région», cree Muel.

En *Week-end à Sochaux*, titulada así porque se había realizado los fines de semana en la localidad francesa, los proyectores se emplean no para iluminar una pantalla, sino la escena misma: «Comme il fallait filmer les avatars du travail à la chaîne, nous avons décidé de reconstituer une chaîne en alignant nos bagnoles personnelles plus ou moins délabrées au pied de la falaise qui domine Clermoulin, et d'éclairer ça avec les quelques projecteurs que j'avais apportés» (*ibíd.*: 29). Así pues, la proyección se pone indefectiblemente al servicio de *imágenes que faltan*, sean del trabajo en la fábrica o sobre luchas y protestas a su alrededor. Su *telos*, durante el rodaje o para ver la edición de lo que se ha rodado, estriba casi siempre en resolver una carencia de lo visible. Y su condición intersticial se plantea como una vía hacia la agitación política, pero apenas como un destino en sí mismo. Aunque acabe siéndolo, *de facto*, del disenso o de una esfera pública común.

Con los grupos Medvedkin, la paradoja de la proyección fílmica es nuevamente análoga a la de su forma de aparición: no existe como tal, o sólo se cuenta por sus efectos. Pero sus efectos son indisociables de los espacios que esta extiende y de las palabras que se sustraen, en ellos, al compás mecánico de la cadena de montaje. Ante un fábrica en la que, como recuerda Henri Traforetti (2000: 39), obrero de Rhodia e integrante del grupo de Besançon, la libertad era «pure fantaisie» («interdit de s'asseoir, de parler, de fumer, de

33 Las Compagnies Républicaines de Sécurité son las fuerzas de represión de la Policía Nacional Francesa.

34 «A l'époque, la route nationale traversait l'usine et il y avait côte à côte un grand café-casse-croûte et un cinéma en piteux état. Plus tard, Peugeot rachètera ce tronçon et mettra une grille à chaque bout» (*ibídem*).

se rassembler, de revendiquer...»), la práctica política se cruza con la satisfacción en otros lugares y otros momentos:

Quand je participais à des débats sur les problèmes existentiels les plus préoccupants, quand les gens parlaient de leur travail, de leur hobbies, de leur patron, du syndicat, de la politique avec humour, dérision ou avec sérieux, ils parlaient, parlaient comme si l'on avait ouvert un robinet qui laisse couler un flot de paroles, celui-ci se répandant pour devenir un fleuve de contestations. Ces instants furent magiques. L'apprentissage à l'approche d'une culture jusque-là réservée à l'élite nous a donné matière à moudre. L'initiation aux méthodes de communication nous a amené à mieux nous connaître de façon individuelle et collective, mais aussi à mieux communiquer avec les autres (: 40-41).

Es porque habla y hace hablar que el cine está aquí fuera de la fábrica. Por eso puede mirar también hacia dentro. La falta de imágenes sería, en consecuencia, el señuelo de una política estética mucha más amplia, en la que el paso a la actividad no consiste sólo en rodar o montar, sino en ver y tomar la palabra³⁵. Pero es antes bien *porque se proyecta*, que el cine habla y hace hablar. Los grupos Medvedkin, que se reconocieron sobre todo en el trabajo fílmico y mancomunado de obreros y realizadores, utilizaron asimismo esta bisagra entre lo visible y lo decible para activar la suya. La utilizaron mucho más de lo que llegarían a significarla en su propia caja de herramientas. Pues ver y decir son a fin de cuentas, pese a la miopía de la productividad fordista, modos de hacer.

PEDRO: En la Transición, ¿el miedo al ejército existía? [*Clara dirige la cámara hacia la persona que está hablando para que salga en el plano*].

RICARD: No, a ver, el miedo al ejército... no había posibilidad del golpe militar, sería una involución. Económicamente, el sistema estaba demasiado comprometido como para jugársela con un golpe militar. El poder económico no hubiera dado el visto bueno a un golpe de Estado. Lo que pasa es que el miedo lo crearon. En aquellos años había un tira y afloja constante. Estamos hablando del 23F, que fue un golpe, para mí, orquestado totalmente por el sistema, para decir un poco 'aquí estamos'... El miedo de la sociedad

35 Tomar la palabra centra además la «estética de la política» obrera de entonces. La obra de los grupos Medvedkin lo subraya por doquier. «Desde que llegué a Rhodia me han impresionado los compañeros que hablan. Los que se suben a una caja para hablar. Estaba muy impresionado porque, como muchacho rural, nunca había visto a alguien dirigiéndose a la muchedumbre y ser capaz de mantener su atención», explica por ejemplo un huelguista de *À bientôt j'espère*. La escena principal de *Clase de lotta*, a las puertas de la fábrica, corrobora asimismo esta impresión: «Le patron entouré de la maîtrise est de l'autre côté des grilles qu'il fait ouvrir et il presse les grévistes de rentrer. Il y a un moment de flottement et Suzanne, qui avait prévu le coup, saute sur le bidon servant de podium et prend la parole, sa première prise de parole, et ça marche. Les premiers mots de cette prela voix tremblante d'émotion mais bien posée, sont : 'Nous avons décidé de la grève ensemble. Nous avons exposé nos revendications ensemble. Nous sommes allés discuter avec la direction ensemble et nous devons continuer notre lutte ensemble', et la masse des indécis se tourne vers elle» (Muel, 2000: 21).

a un golpe militar, a lo mejor sí que lo había a un nivel general, en gente que no estaba informada. Pero a poco que tuvieras contacto con la realidad política, no lo creo.

Ariadna, a dos asientos de mí, se levanta para coger otra cerveza. La mesa con los pinchos y la bebida continúa en medio del círculo. Sobresale encima de ella una garrafa con vino tinto; Tomás se acerca, también, a servirse un poco. En el suelo, junto a cada silla, hay latas de cerveza vacías o a medio beber. Detrás del círculo propiamente dicho, hacia el lado de la cocina, se sientan —a la escucha— una media docena de personas. Frente a mí, del lado de la pantalla, varias piernas empiezan a descruzarse, mientras los cuerpos se dejan ir en la superficie dura de cada respaldo. Son las diez pasadas.

AURELIO: Lo que encuentro es que, en relación a la película, el suyo es un momento muy diferente al nuestro. La película es mucho más desesperanzada, por cómo se mira la Transición, a cómo la vemos ahora. Quiero decir que, cuando tú dices que uno, en cierto sentido, se llegó a sentir abandonado, por lo que pasó a partir del 83, es decir, por cómo luchó y se relató después todo eso, ahora es diferente. También a partir del 15M. Quizá ese sentimiento de abandono se está curando un poco, porque precisamente se pone en cuestión el relato de la Transición.

RICARD: La cultura de la Transición ha hecho mucho daño. Fue una cultura de ‘esto es lo que toca, esto es lo que vale, y por aquí y por aquí’. El momento que relata esta película... Bueno, hay algún brindis, cuando están comiendo, un brindis a ver si la gente reacciona y...

AURELIO: Me da a mí que ese brindis lo hacían cada año, ¿eh? [risas]

RICARD: Ese brindis lo hemos hecho muchos cada año. Lo que pasa es que el 2005, 2006, son años en que aquí había un boom económico de la hostia. Durante todo este tiempo he estado vinculado sindicalmente, he votado de todo, y creo que he pasado por todos los putos sindicatos que hay en este país [risas]. Sí, porque me iba rebotando de todos. Vivimos un proceso muy chulo en el 2003, aquí en Barcelona y en Madrid. Hubo procesos importantes, revolucionarios. Porque cargarse a CCOO y a la CGT de Telefónica es un proceso revolucionario. O sea, cargarse esas cúpulas sindicales y hacer que los afiliados se salieran. Montamos dos sindicatos totalmente alternativos y asamblearios. Pero se vivía, como decían en la película, a un nivel de colectivos muy pequeños. Ese proceso que vivimos en la empresa no se pudo trasladar a otras. La solidaridad de clase... es que aquí, la cultura de la Transición nos ha hecho olvidar que la lucha de clases existe, y que por una ley o por los pactos de la Moncloa, no desaparece.

Entonces claro, lo hablaba con compañeros míos, de mi edad, y pensábamos, la gente joven, es que incluso ya no están por un contrato indefinido. Hablaba con mi hijo, de 29 años, y con sus compañeros, que estaban metidos en la cultura del consumo, y me decían: «¿Contrato indefinido para qué? Si lo que mola es ir cambiando y cada vez aspirar a más». Eran unos años en los que había dinero, todo el mundo podía

comprarse un piso, todo el mundo se compraba un coche, todo el mundo era la hostia. Y yo pensaba, este no es mi sitio, no es mi lugar. Luego llegó la crisis, en 2008.

AURELIO: De todas maneras, lo que se ve muy bien en la película es que el objeto de la lucha política, que en primer lugar es el trabajo, y empieza con una ocupación obrera, poco a poco se va abriendo a otras dimensiones, y al final lo que acaba constituyendo la lucha es la vida en general. A los atracadores de bancos ya les da igual Numax. Lo que quieren es vivir de otra manera. Porque al final no es sólo el trabajo, es también la vivienda, y la manera en que vivimos, ¿no? El 15M no se dirige tan sólo hacia el trabajo —hacia el trabajo también, porque evidentemente la explotación está ahí—, sino a una dimensión que abarca la vida en su conjunto.

SARA [*justo a la derecha de Ricard*]: Nadie se cuestiona que, después de esos años tan movidos y tan intensos, de repente fue un poco el chocolate para todos. Había de todo para todos. Y se acabó llegando a un ‘aquí tienen ustedes de todo y el banco es su amigo’. Y era cómodo, era fácil.

AURELIO: Aún se tardó unos años para eso.

SARA: Sí, pero cuando se llegó hasta ahí, la generación que vino después lo tuvo todo superfácil. Superfácil. No se cuestionaba el modelo de vida. Y su generación [la de Ricard], ¿qué ha estado haciendo? ¿En qué momento nos perdimos? Le entiendo [a Ricard] porque, aun siendo más joven que él, quise recoger la herencia de mi padre, que venía de CCOO y de otros sindicatos, también rebotado, y no encontraba a nadie. ¿Dónde estaba aquella gente? Y realmente estaban muy bien colocados políticamente. Cuando se llegó a la descentralización de los ayuntamientos en los distritos, se colocó todo dios. Si faltaba alguien, ahí se metieron ya todos. Fue un pasote. Y veías que los que tenían que venir detrás tuya, como se lo habíamos dado todo hecho... Igual no nosotros, pero la sociedad sí le estaba facilitando una vida terriblemente cómoda. No había un cuestionamiento del ser. Era todo tener. Y te quedabas ahí, un poco como que ‘yo me retiro, tú, pa’lo que hay que hacer...’.

Hasta que vuelves a ver que, coño, ¿qué pasa en Plaza Cataluña? ¡Hostia, que hay gente protestando! Y ves que lo que se está retomando es ese espíritu del cuestionamiento general, y no del protestar para tener cosas, sino para ser de manera diferente. No es tanto la protesta por esta puñetita o por aquella —cosa que está muy bien, es muy digno reclamarlo todo—, sino por una manera distinta de vivir y de estar en el mundo. De compartir y de estar y de crear en conjunto. ¿Hostia, es posible? Pues voy a salir del sofá, a ver qué pasa. Para tomarme aquí un guacamole [*risas*]. Y bueno, no está mal [*risas*].

DAVID [*junto a la pared de la derecha*]: Bé, és que una mica, des del meu punt de vista, la Transició ha servit com una excusa perfecta. O sigui, moltes vegades t’ho trobes, que tota aquesta gent

que es va colocar... ells ja van fer la seva revolució. I tot el que qüestiona un mica el sistema, ells ja se senten superatacats. Potser amb el 15M és la primera vegada que he vist noves formes d'organització i noves formes de demanar coses que s'han d'integrar. Perquè de vegades és com que 'vosaltres ja teniu això, no protesteu'.

RICARD: Lo más jodido es que se lo creen. Eso es lo más jodido. Con el Montilla no he hablado, porque Montilla era de mi partido, fíjate, y no lo conocía. Pero conozco a otros que se lo creen. Se creen que han cambiado la vida de este país. Antes he dicho que el PSOE y el PSC no se veían, no existían. En el resto de España, cuando salió el PSOE ya fue la hostia, porque allí lo ocuparon todo, todos los ayuntamientos... Aquí el Pujol los tuvo no sé cuantos años sin acercarse a la Generalitat. Además, como no existía el PSC, cogieron a todos los cuadros de los partidos de extrema izquierda. A todos: el PT [Partido de los Trabajadores], Movimiento Comunista, la LCR [Liga Comunista Revolucionaria], Acción Comunista... Y los colocaron a todos, bien colocados. Lo jodido es que ahora hablas con ellos y se creen esta historia. Se creen que han cambiado la vida de este país y la defienden. Gente que era muy revolucionaria, incluso algún anarquista, y que luego fueron socialdemócratas, ahora son social-liberales.

GABRIEL [*junto a la pantalla, a la izquierda de Ricard*]: Lo veo como un aspecto generacional. Como una generación que luchó y se colocó. Pero quizá en esta sala hay alguien que lo hará dentro de poco. Posiblemente esta generación volverá a hacer algo similar y posiblemente nos pasará lo mismo, y posiblemente hay alguien aquí de quien en 35 años hablaremos como lo estamos haciendo hoy de Montilla.

AURELIO: Joder, qué suspicacia [*risas*].

SONIA [*a mi lado, a la derecha*]: Ja, ja, ¿quién será, quién? [*risas y conversaciones separadas durante medio minuto. Léa, contra la pared de la derecha, aprovecha para responder una llamada. Afuera se escucha el runrún del camión de la basura*]

RICARD: Lo que pasa es que quizá este movimiento que está ocurriendo ahora, no sólo en Barcelona, no sólo en España, no sólo en Europa, se está planteando el tema del poder [*las conversaciones separadas se apagan definitivamente*]. Y eso es algo que nosotros no nos planteábamos. Sólo nos planteábamos tomarlo. Es fundamental plantearse el poder como tal. Carlos [*al lado de Gabriel, a la izquierda*]: En ese punto, un poco cogiendo el hilo de Aurelio, se necesitan versiones más complejas de la Transición. Porque hubo una especie de acuerdo de que no dio paso a ningún tipo de disidencia. Pero si tú coges algunas experiencias como las del Ateneu de Nou Barris, que fue uno de los primeros presupuestos participativos en cultura, o las cooperatives d'ensenyament en Cataluña, o las ikastolas en su momento, ahí sí había disidencias en las que se estaba autogestionando y desarrollando una democracia participativa. Conozco a gente metida en el nacimiento de los casales,

en los años 80, o que vivieron algún tipo de «ateneísmo», que son la prueba de que había una sociedad cívica que estaba resistiendo una política de la representación, la coacción de partidos políticos.

De hecho, pasó que en muchas ciudades donde había estos movimientos, la iglesia marxista, por ejemplo, desapareció de los barrios, con lo importante que fue en los años 80. Al mismo tiempo, se generó un tercer sector que es superimportante, porque es el sector de casales, asociaciones, centros culturales, etc., que se instrumentaliza. Ahora tenemos planes de barrio, comunitarios... que son una herencia que viene de la sociedad civil en un momento dado, pero que está totalmente condicionada y pierde esa radicalidad de la extrema izquierda de antes. Entonces, creo que hay que revisar ese concepto de sociedad cívica en la que ser ciudadano me da derechos, porque eso ya no es válido. Y pasar a una sociedad política, en la que cada ciudadano es político *per se*, por su *modus vivendi*.

Hay bastantes cosas perdidas. La escuelas Nabí y Costa i Llovera, que ahora son tan progres... En los 80, la gente que se estaba formando allí, como formación, era muy muy interesante. Y ellos cuentan, «estábamos montando experiencias colectivas, antiautoritarias, incluso casi de guerrilla, porque teníamos que gestionar todo para que pareciera que era una empresa, cuando en el fondo era una escuela». En el momento que los obligan a ser escuela pública, ahí se genera una tensión, porque tienen que pasar por una ley, por un aparato estatal, por un dispositivo que demarca como debían educar a los chicos y dar cuentas al Estado. Entonces, para mí, casi que hay que recopilar esos relatos para entender cuales son los retos del 15M. O sea, para entender esa tensión entre la instrumentalización, la cooptación... no sé, me parece una cosa bastante interesante.

SARA: [*inaudible*]

ALGUIEN [*a su derecha y a sus espaldas*]: ¿Puedes hablar un poco más fuerte?

SARA: No, decía que estaba de acuerdo con él. Que salieron muchas historias en los movimientos vecinales que realmente quedaron diluidas, porque acabaron siendo absorbidas por todo el sistema. Allí donde había un posible punto, pum, hago una ley y para adentro.

AURELIO: A mí, por ejemplo, lo que me agobia un poco del 15M —porque hay cosas que también me agobian [*risas*]—, es que parezca que se hizo una tabla rasa, y que hay un antes y un después, y antes no hay nada y después está todo. Ya sé que no pensamos eso, pero a veces puede dar esa impresión. Lo interesante sería trazar como una genealogía, o una línea que hasta ahora no se había visto o escuchado, con experiencias que a lo mejor, como decía Ricard, no querían tomar el poder, pero sí hacían cosas.

INGER [*justo detrás de Sara*]: Bueno, yo soy de aquella generación donde parece que no había nada. Parece que ha habido un vacío en los años 90, y no. Estábamos haciendo cosas,

lo que podíamos. Éramos muy molestas, no gustábamos tanto como el 15M. No había tanto apoyo social, pero cuando se hace una recuperación histórica, muchas veces se recuperan las cosas que claro, estando muy atrás, y muy lejos, también se pueden tomar como símbolos y solo por la parte positiva. Y en cambio nos cuesta más mantener los lazos justo con lo que había antes.

Una de las cosas que tenemos que entender es por qué al final la gente no puede mantener el mismo ritmo de activismo toda la vida [*Sara señala hacia atrás con el pulgar, dándole la razón*]. Porque es verdad que hay una cooptación, pero también que tú no puedes estar cuarenta años yendo a ocho asambleas cada semana, y a tantas movilizaciones, porque al final no puedes más con tu alma, ni con tus pies, ni con muchas otras cosas [*risas*]. Y la desilusión no es algo que tenían ellos y que ahora no hay. Depende del ciclo en que está cada una. La gente que ahora está muy activa, que se ha activado o reactivado con el 15M, no está desilusionada. Pero seguramente otra esté de bajón, y probablemente hace 10, 20, 30 años era lo mismo. O sea, que las cosas son cíclicas según el movimiento en que estamos.

También nos tenemos que preguntar cómo seguir haciendo cosas, y que el activismo no sea un único tipo de activismo, también. Porque si no, nos rompemos los brazos, y hay cosas que puedes llevar en determinadas épocas de tu vida, pero no siempre.

PEDRO [*entre Ricard y Gabriel*]: A veces depende mucho de la implicación de uno mismo en algo, para que ese algo exista o no exista. Hay gente que dice que el 15M ya se acabó. Somos menos, en volumen, pero estamos mucho más organizados que antes, y que exista o no depende de si estás o no. Quizás no existe para quien no está. Supongo que es eso, que cuando haces cosas muy puntuales que activan a la gente, parece que todo sube, que los medios de comunicación nos sacan porque no hay nada más interesante, y cuando no, pues no existe. Supongo que las ganas de cambiar las cosas... en aquella época, no sé si decir que pecaron de querer hacerlo muy rápido, y era una cosa muy imperfecta. Quizá tenía que ser de otra manera. Quizá la manera de vivir la vida, como decía el *company*, sea más importante que intentar hacerlo rápido, y ya. Que sea algo que se vaya contagiando.

RICARD: Las cosas no ocurren porque sí. Todos estos años ha habido militancia política, gente que ha estado planteando alternativas. Lo que pasa es que las contradicciones del sistema llega un momento que se agudizan de tal forma que ocurre lo que ocurre. Aprieta mucho, mucho, mucho, como nos está apretando ahora, que eso ya se veía venir desde hace tiempo, y la gente tiene que explotar. Lo que ocurre es que la cultura de la Transición, como hay una serie de gente, sobre todo gente joven, que ya no está imbuida de ella, ha hecho que explotara de manera masiva y con unos planteamientos totalmente nuevos. Y al ser muy nuevos, son revolucionarios en muchas cosas que plantean. Sí que es posible que, no sé si lo has preguntado tú, en unos años gente de aquí se coloque también. Pero vamos, el movimiento que estamos viviendo es muy interesante. Y que no lo dejemos escapar, oye. Y que no lo dejemos escapar.

GABRIEL: Vuelvo un poco a lo que decía ella, a cómo sigues. Porque llega un momento que necesitas cambiar, hacer otra vida. La gente de la peli, ¿pensáis que se traicionan? Porque todos habían seguido de manera diferente. Unos atracando bancos, para ser coherentes con lo que pensaban, pero otros muchos no. ¿Quiere decir que traicionaron sus ideales, que no llegaron a lo que pensaban?

SARA: Los tiempos vitales, las medias de edades, luego te llevan a otras cosas. A tener niños, a tener familia, y te cambian las prioridades un poco. Que hay que dar de comer a los niños... joder, pues cómo mola el partido este, que me va a colocar. Es algo muy simple, pero te desorientas un poco. La implicación va como muy a tiempos. Y lo que esperas conseguir. Lo que decía Pedro, estos días hay un montón de gente que dice que el 15M no existe, que no está haciendo nada... ¡pues no estarás tú! Uno, si dices que no está haciendo nada, por la tele no te vas a enterar. ¿Tú que haces? Hay mucha gente que va a protestar por lo suyo. Pero sólo protesto de eso, porque es lo cercano y lo inmediato. El cambio de chip no es salir y protestar. Es hacer y construir. Eso es ponerse en un lado distinto. Esa gente son los que esperaban que el 15M les arreglara la vida. 'Oye, ¿dónde están todos esos chicos tan majos que me van a arreglar todos mis problemas?'. Es que el rollo no era ese. El rollo es que salieras tú y te pusieras a currar en los problemas de todos.

DANA [*entre Ariadna y Clara*]: ¿Pero no creéis que los medios de comunicación, en esto, tienen un papel...?

SARA: Bestial.

DANA: No, pero incluso en la ebullición, ¿eh?

SARA: Sí, también.

DANA: Yo también lo creo. Hoy justamente me han comentado que al 15M le faltaba liderazgo, líderes, pero es que también lo relaciono con lo que comentabas tú, porque antiguamente los movimientos sociales tenían unos cuadros muy concretos.

SARA: Tiene que haber una cabeza que lidere.

INGER: Como si en vez de movimientos sociales fueran partidos.

DANA: Porque falta voz, y yo digo, lo que falta es altavoz. Porque voces hay muchísimas. Estamos en otro estadio que para mí es mucho más interesante, mucho más profundo que estar en una multitud gigante, en Plaza Catalunya. Y que evidentemente te llena de motivación para seguir. Pero incluso creo que no tenemos los parámetros de análisis, porque esto es muy distinto de lo que hasta ahora ha sido, o por lo menos de lo que co-

nozco de movimientos anarquistas. Esto en lo que se está convirtiendo el 15M, y que no llega a los que nos implican directamente. No llega porque no hay altavoz. Me sorprende que la lectura sea eso, falta de liderazgo o de algo concreto.

DANA. Son los modelos que la gente tiene. Si no hay líder, no hay nada.

RICARD: Van locos por encontrar, por ver un líder y un programa. Lo que le rompe los esquemas a esta gente es que no lo haya.

ARIADNA: Y hay un sector muy importante que no entiende cómo no se puso todo el mundo para cambiar la ley electoral. Hay gente que ve clarísimo que el 15M, lo que tendría que haber hecho es, todos a una para cambiar el envoltorio este de la ley electoral. Que es una cosa que ha surgido dentro, pero como muchas otras.

DANA: Es como una lucha a muchos niveles diferentes.

SARA: El monstruo que hemos alimentado es tan grande, que nos va a seguir comiendo.

LÉA: Pero tal vez lo interesante del 15M, que viene de una evolución, es que después de unos cuantos años se están juntando varias gentes que en principio no tienen nada que ver. En Plaza Catalunya estaban los defensores de los derechos de los animales, las feministas, los no sé qué, que no tienen nada que ver, y tal vez nosotros no tenemos mucho que ver, pero tenemos una idea, ¿no? Y es esto lo que tal vez es interesante. Claro que hay riesgos y el peligro de que, yo que sé, en 30 años haya un presidente por aquí [risas]. Los riesgos siempre existen.

ADRIÀ: [*detrás de Clara y Dana*]: Pero en vez de cambiar las cabezas visibles, lo que se quiere es cambiar las ideas y maneras de funcionar, ¿no?

LÉA: Sí, pero también es verdad que está todo diseñado para que esté parcelado. Tú haces lo tuyo, yo lo mío, pero no nos comunicamos.

SARA: Para mí, el gran éxito del 15M ha sido la conexión. Nos tenían un poco entretenidos, cada uno con su cosa. Quizás también el tema tecnológico, que no teníamos. Y para mí lo importante ha sido eso, la conexión entre multitudes que ya estaban haciendo, el despertar de algunos que estaban en su sofá. Muchos todavía siguen ahí, ¿eh? Van a la mani y no entienden ese construir de otra manera.

LUCÍA [*junto a la ventana, tres asientos a la izquierda de David y Léa*]: Y hay algunas que no van ni siquiera a las manis. Muchísimas, muchísimas, muchísimas, que no tienen ni idea de lo que pasa.

ALEIX: Pero simpatizan [*risas*].

DANA: Y otros que no simpatizan [*risas, conversaciones separadas*].

LUCÍA: Sí, o que ni se lo plantean. Que les hace gracia y dicen, mira qué gracioso, ¿esta gente qué hace, se reúne en asamblea? ¿Y qué hacéis, hablar? ¡Qué guay! [*risas*]. Hay mucha gente así, ni uno ni dos.

ARIADNA: Partimos de una situación muy mala, de una sociedad desastre. Nosotros podemos ser muy majos [*risas*], pero tenemos mucho curro.

DANA: Y no todo es solidaridad y 15M. El otro día se montó un buen pollo en el metro, justamente peleando con los conductores... o sea, no es todo unión. Me da miedo que consigan que los pobres terminen peleando entre sí.

LÉA: Es, entre comillas, porque no me gusta decir esto, un «feo despertar». Hay mucha gente que dice, ‘ay, pero si esto estaba pasando y no me enteraba’. Y se engancha. Es un poco lo que decías tú: a lo mejor hay gente que vuelve y está un poco descolocada, y a lo mejor despierta. Van un poco calibrando, y luego ya se centrarán, no sé, o no [*risas*]. Pero lo interesante es esto, más que lo que pasará de aquí a 30 años [*Del lado contrario de Léa, un par de latas de cervezas se caen sin querer al suelo: están vacías*]. Lo más interesante es ver los puntos de conexión. No sé, a mí es lo que me funciona.

RICARD: Lo que cualitativamente es muy importante es eso, el encuentro de mucha gente. Unos podían estar haciendo cosas, otros ya las habían hecho. Pero se han encontrado de manera colectiva. Incluso gente que nunca se había planteado nada en la lucha política, se ha visto obligada a participar por su situación personal, por el agobio que tenía, por la situación laboral, por lo que sea. Gente sin experiencia política empieza a estar ahí. Y lo que es importante es la masa, porque ha habido mucha gente. A pesar de que todavía somos muy pocos.

DANA: ¿Pero crees que todos luchan por ser, o porque hay muchos que, en cuanto yo consiga mi puesto laboral, o mi hipoteca...?

SARA: Los mossos infiltrados fijo que se separan [*risas*].

DANA: Es verdad que te encuentras con mucha gente en la lucha por ser, pero yo veo a mucha en la lucha por tener. Mucha, mucha. Mucha, y me da miedo que es la necesidad la que...

SARA: Pero esto ha pasado siempre...

RICARD: Nos van a dar mucha caña. La caña que nos han dado es poca.

DANA: Ya. Pero cómo haces este cambio que me parece muy interesante, porque en realidad es mucho más global lo que te puedes plantear.

SARA: Para mí, sinceramente, desde esto [*señala alrededor*]. No desde esos grandes altavoces, esas grandes manifestaciones, esas grandes historias, sino desde lo cotidiano, desde el día a día, el poder ver la cara de tu vecino y hablar. Esa para mí es la fuerza de conseguir ese cambio de chip. De decir que no es sólo lo mío, porque tengo mi sueldo de funcionario, tú tienes tu no sé qué del instituto, y tú... Hostia, es que es todo y es de todos. En esos espacios de compartir eso. Cuando la historia se fue a los barrios, yo dije, ahora sí me voy, porque no entendía mucho lo de hacer así [*aplaude girando el brazo*] en Plaza Catalunya, con cinco alemanes que acababan de pasar por ahí. Se me iba un poco. Me molaba la historia, pero había momentos en que, uf, ¿saldrá o no saldrá? ¿cuaja o no cuaja? Ahora sí, porque desde los barrios tiene sentido. El gran movidón está muy bien para tele, pero mueve, esencialmente, el 'yo de lo mío, ¿qué?'. En los barrios, en lo local, en lo chiquitito, es cuando acabas entendiendo que es lo tuyo, pero también lo del otro. Para mí.

Son las 10.45 h. Empezamos a recoger las latas de cerveza vacías: una bolsa de basura se mueve de mano en mano por el círculo asambleario.

AURELIO. Yo lo entendí así también. Entendí que en las plazas no se podía hacer nada. Que sirvió para conocernos, o para que la gente se conociese. Pero que luego había que localizarse de otra manera. Ahora estoy más satisfecho, aunque no se nos vea. Pero si me vieses todo el tiempo, mi vida sería terrible. Quiero decir que es necesario que haya momentos en que no se nos vea, ¿no? Y para mí así es mucho más agradable, y placentero, porque la práctica política también tiene que ser placentera. Y juntarme periódicamente, aunque sea en círculos más pequeños, tiene un sentido. Si me pasara un año yendo a Plaza Catalunya, odiaría a todo el mundo y odiaría el mundo y... bueno, no sé, creo que tenemos que levantar el campamento.

Aplauso final, colectivo. Clara apaga la cámara. Deshacemos el círculo del coloquio, apilamos la sillas —encajándolas, unas sobre otras, en un rincón—, y recogemos la comida y la bebida que ha sobrado. Luego vamos bajando en pequeños grupos, por el ascensor o las escaleras, hasta la entrada. Jordi le da los 20 euros a la trabajadora de seguridad que se ha quedado una hora más en el centro por nuestra culpa. No se los esperaba —fue una exigencia de Héctor y Santi, no suya. “¡Pero si no hacía falta!”, dice, en señal de agradecimiento.

Traducción (1)

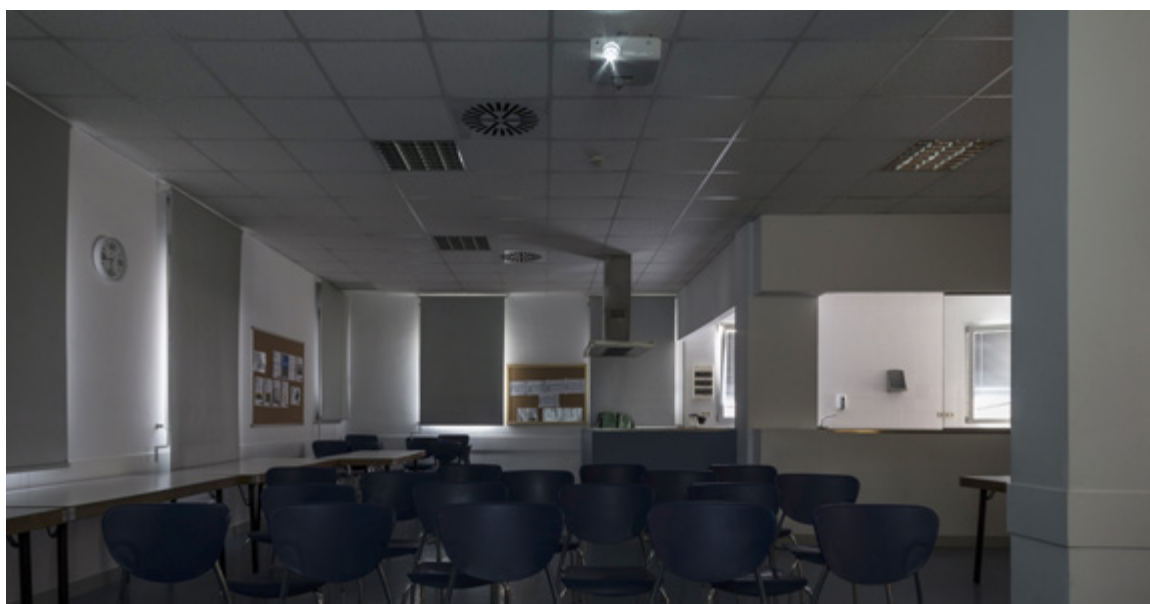
«Me recuerdo moviéndome durante la proyección», dice Tomás Lucero. «Estuve al lado de la cocina, sentado en una mesa apoyada contra la pared. Estaba cómodo. No estaba sentado en una silla, pero porque me levantaba, miraba la cerveza, que todo estuviera bien... soy muy inquieto, entonces me muevo», explica. En esta sesión, la de *Veinte años no es nada*, ayudó a preparar y disponer los pinchos y la bebida. En la de *Interferències* había sido mera espectadora, si bien la Casa del Mar «no tenía lo bueno de un cine, sólo las butacas»: «Y tenía lo malo, la imposibilidad de mover las sillas a la hora del debate, que fuera un espacio más cercano y que tú te puedas apropiarse de él». En cambio, en el Centre Cívic del Sortidor, «a pesar de que perdemos en calidad de visionado, [...] la forma de vivir el espacio es más interesante políticamente».

Según John Law (2002), «enact objects is also to enact *spatial conditions of im/possibility* – and [...] these spatial im/possibilities are multiple» (:92). La forma de espacialidad hegemónica en Occidente sería la euclidiana, planteada como un contenedor que aloja objetos cuya continuidad depende, a su vez, del mantenimiento relativo de sus coordenadas tridimensionales. La Teoría del Actor-Red (TAR), sin embargo, maneja otro tipo de relación de alteridad entre objetos y espacio: «If we ask what it is that secures a homeomorphic shape within a network, the answer is [...] *it is unbroken if it is sustained within a stable network of relations with other entities. It is the stability of the syntax of those relations that is crucial*»³⁶ (*ibid.*: 95).

Ahora bien, esta versión *en red* del espacio no excluye la primera, euclidiana, sino que se suma a ella y abre la puerta a una multiplicidad de formas. Si retomamos el ejemplo del navío, tanto su movilidad física en el océano como la inmovilidad sintáctica de las entidades que lo constituyen son requeridas, a la vez, en términos espaciales:

In Euclidean space a working ship is a constant set of *orthogonal co-ordinates* – for the relative positions of the prow, the keel, the stern, the masts and the spars are held fixed as it moves through geographical space and do not change all that much. In addition, however, it is also a constant and continuous *network object*, a ‘network shape’ where the relative syntactical positions of relevant entities are held constant and contribute to object-stability of the vessel. This means that vessels are *spatially or topologically multiple*, inhabiting both Euclidean and network spaces. They are also homeomorphic within each of the forms of space, holding together physically in the one, and functionally or syntactically in the other. However, they *move only within Euclidean space*, remaining immobile within network space. [...] At the same time it is this *immobility within network space which affords their displacement within Euclidean space*, that allows them to sail successfully from Calicut to Lisbon» (*ibid.*: 95-96).

36 Law pone como ejemplo una tecnología marítima y colonial del s.xv: los navíos. Bajo una comprensión euclidiana del espacio, «a vessel remains the same vessel if it holds together physically as it moves around the seas». Pero a ojos de la TAR, «hull, spars, sails, stays, rudder, crew, water, winds, all of these (and many others) have to hold in place *functionally* if we are able to point to an object and call it a (properly working) ship»: «all these bits and pieces have to do their jobs[;] all have [...] to be enrolled and stay enrolled» (*ibidem*).







¿Qué multiplicidad espacial presentaría la proyección, tomada como objeto, y más concretamente la practicada por el Cinefòrum Poble Sec en sus dos primeras sesiones? En primer lugar, Tomás Lucero distingue este espacio del «cine»: «[No] es el rollo de entrar en una sala a oscuras, donde sabes que el sonido no va a fallar y la proyección va a ir bien. Es menos formal. Hablo mucho más tranquilo y comparto con la persona de al lado, sea algo relacionado con la película o un chiste, o una tontería cualquiera. Me constriñe menos. Incluso la risa, la forma de reírte. El ritual de ir al cine, me gusta hacerlo, y lo disfruto, pero es un espacio totalmente diferente al Cinefòrum de la asamblea, que para mí era una creación colectiva». Carme Picanyol piensa algo parecido: «M'agrada molt anar al cine, i de fet, moltes vegades hi vaig sola. És una experiència estranya, això d'estar envoltada de tanta gent i sola a la vegada. Però el Cinefòrum era una cosa diferent».

En realidad, desde un punto de vista físico, estas dos proyecciones del Cinefòrum se diferenciaron levemente de las de un cine convencional. La oscuridad de la sala, la luz del proyector sobre una superficie blanca y los asientos dispuestos frente a ella serían comunes a ambos espacios. En un sentido euclidiano, importa la movilidad del objeto, esto es, la de las imágenes a las que se hace desfilan por la pantalla, la cual en ambos casos, con mayor o menor eficacia, está garantizada³⁷. De hecho, según recuerda Picanyol, en la elección de la Casa del Mar tuvo mucho que ver el intento de reproducir las condiciones y sensaciones de «ir al cine»: «Era un lloc espectacular, com quan vas al cinema. La primera sessió semblava més una projecció de cine 'al uso'. I com es fa de vegades en alguns cines, 'luego tendrás la oportunidad de hablar con el director'. Però no és un debat real allò, és un 'anem a fer preguntes' sobre com s'ha fet, coses tècniques, etc.».

Justamente, fue esta equiparación fallida entre el Cinefòrum y una sala de cine, en la Casa del Mar, la que acabaría conllevando un cambio de espacio. «Sí, era guay que estuviéramos 200 personas allí, pero no vi tanto motivo para celebrarlo. Me recordó a la orquestación de un macroevento. Esa solemnidad de la sala... si hacemos un cinefòrum, no tiene por qué reinscribir la misma política de proyección que una filmoteca», cree Carlos Montero. «La configuración del espacio no me gustó», concuerda Lucero, «aparte de los formalismos de la institución, pero no por el hecho de ser una institución, sino por cómo nos configura luego a la hora de debatir y reapropiarnos del sitio».

Al igualar el Cinefòrum a un cine, durante *Interferències*, la distancia entre ambos se evidenció no por la calidad óptica de la proyección, sino como una incompatibilidad *sintáctica* entre la manera de hablar de la asamblea y la distribución espacial de la sala. «S'havia plantejat, en un moment d'eufòria, com un acte que pugués mobilitzar bastant de gent. Començàvem un cicle i hi havia com l'obsesió de que n'hi vingués molta, encara que després no es va propiciar el debat. Si enfrontes la gent, tal i com estava

37 Es cierto que *Interferències* se proyectó por dos —a izquierda y a derecha, a la vez, al fondo del auditorio—, lo cual lleva a afirmar a Tomás Lucero que «la pantalla no era la de un cine». Esta duplicidad, no obstante, no implicó una ruptura de las coordenadas relativas conforme a las que se articula tridimensionalmente una proyección. Tanto esta variación como lo que hace que el Cinefòrum no sea «un cine» no obedecen, como se verá, a un orden euclidiano.

assegada, davant de la pantalla, i mantens aquesta bidireccionalitat, això no permet fer els espais aquests que fèiem, més de rollana. La conversa va fluir d'una altra manera», analiza Picanyol. Desde el momento, además, en que el espacio se «crea» y «configura», y ello mediante una proyección y un coloquio, ya no estamos hablando de un contenedor vacío. Y si la conjunción de ambos objetos entre sí y con el espacio falla, es porque la inmovilidad de las entidades que se anudan en torno a ellos tampoco funciona. Como, por ejemplo, las butacas en fila y clavadas al suelo y una manera de hablar asamblearia, en círculo.

«Estoy acostumbrado a moverme en espacios que intentan que la situación sea lo más horizontal posible respecto al espacio mismo. Es decir, sillas que se mueven, espacios circulares», constata Lucero. La horizontalidad, enarbolada por el 15M y las posteriores asambleas de barrio como uno de sus valores capitales, sería por ende una idea en la medida en que es también una práctica, y viceversa³⁸. Señala pues una «práctica de sentido» de una alteridad que es acaso «la expresión de otro mundo posible», como dice Viveiros de Castro (2010: 210) a propósito del pensamiento indígena. En la sesión de *Interferències* habría sido interrumpida por una objetualidad en red –las dimensiones del auditorio, su distribución, el mobiliario fijo, la necesidad de emplear micrófono, etc.– cuya manera de producir el espacio no permitía ese movimiento de sillas y de voces que suele componer su arquitectura estética y política. ¿Movimiento, pues, de entidades cuya red debe permanecer, como tal, inmóvil? ¿Y eso, cómo y dónde?

La multiplicidad espacial que dilucida John Law no se agota no obstante con la intersección entre la fisicidad euclidiana y la sintaxis funcional de cada objeto. Por ejemplo, las bombas de agua de Zimbabue, hechas con arbustos, adquieren según Marianne de Laet y Annemarie Mol (2000) el rango de «fluid technology» toda vez que sus límites son también líquidos y no exigen la constancia material de una serie cerrada de entidades: «For instance, bolts which lik the pump to its mounting, or the handle to the pump, turn out to be unnecessary. There are pumps that work perfectly well in their absence. Leather seals are replaced with bits of old tyre which work just fine. Perhaps there is a core to the pump – some parts that are essential – but if so then what that core is is constantly being undermined» (Law, 2002: 98). Lo mismo ocurre con su función o su vínculo con las comunidades que la utilizan³⁹. La tecnología fluida o líquida se define,

38 Asimismo, para Alain Badiou (2012) una idea no sería necesariamente trascendente en relación a la existencia: «L'idée, comme orientant un trajet effectif dans le monde, doit toujours être pensée comme active, et non, comme c'est habituellement le cas, comme une représentation, en général chimérique et immobile. Raison pour laquelle les matérialistes marxistes parlent du 'primat de la pratique', où il faut comprendre : primat de l'idée en tant que pratique. Il n'y a pas du tout de contradiction entre la dimension idéologique de la politique et sa dimension pratique, à la fin des fins c'est la même chose. Et déjà chez Platon lui-même, l'idée n'est pas une représentation, elle est destinée explicitement à exister comme pratique, pratique de l'existence, de la vie comme vie juste».

39 «Often village communities are mobilized to create and maintain a pump, but sometimes they aren't and the relevant unit is a smaller collectivity such as a group of families, in which case the pump is no longer involved in the version of social engineering initially preferred by the Zimbabwean state» (*ibid.*: 99).

entonces, por la variabilidad y la capacidad de adaptación con que se incorpora y articula relacionalmente un espacio.

En la proyección de *Interferències* sucedieron dos cosas. En primer lugar, que la identificación del auditorio de la Casa del Mar con un cine no llegó a funcionar del todo, porque las entidades que se ponían en juego no alcanzaron una correspondencia espacial exacta. El *ritual* que comporta el segundo —la iluminación tenue de la sala al entrar, la unicidad frontal de la pantalla, la sensación de estar «sola y a la vez acompañada», etc.— se dio a medias, aun tratándose de una proyección física y perceptiblemente equiparable. Pero es que, antes que nada, fue esa misma tentativa de identificación la que no prosperó, puesto que la rigidez material del espacio tampoco permitía apropiarse de él, es decir, seguirlo produciendo durante y partir del coloquio. La posición espectacular no se pudo reconvertir después en un círculo de debate, de modo que era la propia asamblea de barrio, en sus maneras de existir, la que resultaba desfigurada⁴⁰.

La decisión de trasladar el Cinefòrum al Centre Cívic del Sortidor, para la sesión de *Veinte años no es nada*, fue prácticamente unánime. Pero la mudanza no consistió simplemente en dejar un espacio por otro, sino también y sobre todo en adoptar otra forma de producirlo. La proyección, a su vez, debió abandonar una sintaxis afín a la sedentaria de las salas de cine, hegemónica desde 1910 pero caída en desgracia a finales del s.xx, y volverse fluida. Aunque se siga haciendo a oscuras, «te entra alguien, falla algo, se abre una cerveza... es más de tú a tú», matiza Tomás Lucero. «Las jerarquías son más efímeras —añade—. Claro que se dan, pero tú te encargabas más de la película, ese día, y yo de la cocina, y lo mismo la vez siguiente es otra persona. Esa movilidad era también interesante. La movilidad y la confianza. El sentirlo como un espacio tuyo». Para ello era menester no una sala de cine, o un auditorio que emulase su estructura perenne, acondicionada especialmente para proyectar, sino «una sala polivalente con cocina» como la del Sortidor, donde las imágenes en movimiento y el movimiento de las sillas fueran espacialmente conciliables:

In a fluid, objects hold themselves constant in a process in which new relations come into being because they are reconfigurations of existing elements, or because they include new elements. But this suggests a strong claim: in fluid space *change* is necessary if homeomorphism is to be achieved. Objects that get fixed in (for instance) network space get broken in fluid space. They are Other to it. (Law, 2002: 99)

«El Cinefòrum més interessant va ser el d'aquests dies que, a més d'acompanyats de pintxos i de begudes, la gent, d'una manera molt relaxada, s'obria, s'exposava, parlava, fins i tot de històries molt personals», coincide Picanyol. En contrapartida, la proyección tenía

40 La situación enfrentada del público con el equipo de la película, seguramente a pesar de ambos, contribuyó a sustentar un «rol de expertos», en palabras de Carlos Montero: «Se les preguntaba datos sobre el rodaje y la producción de la película, y era como desvelar el secreto del arte y —yo que vengo de bellas artes— reproducir el ideal del artista moderno, que hace la alquimia en su laboratorio, descubre una verdad y se la da al pueblo».

que empezar casi de cero, en el CC. Sortidor o el Atenué Rebel, en cuanto al ensamblaje de las entidades que la componen y que no estaban específicamente pensadas para pasar un película. Las sillas, el ordenador, los altavoces, los cables, eran dispuestos a tal efecto de forma provisoria, y el dispositivo entero debía adaptarse, en definitiva, a las contingencias infraestructurales de cada lugar: «*Rigid enactments of inside and outside are Other to fluid objects. [...] Mobile boundaries are needed for objects to exist in fluid space*» (*ibid.*: 100). Fueron eventuales, incluso, las pruebas de *Veinte años no es nada*, que no se habían realizado en la sala donde se proyectó el filme por estar ocupada con otra actividad. Pero se trata de la misma movilidad que daría paso, después, al escenario descrito por Carme.

Las asambleas de barrio nacidas o consolidadas a partir del 15M, en su «ejercicio de peregrinación permanente que habita lugares para la política en el espacio urbano», estarían edificando según Adolfo Estalella y Alberto Corsín (2013: 79-80) una «arquitectura política ambulatoria»: «Aquella que hace de la ambulación urbana el indicador de su despliegue espacial y de los cuidados la práctica saliente que acompaña su ocupación del espacio público. Unos cuidados que se extreman en la elección de los lugares y en el ejercicio situado del encuentro asambleario». Aunque los autores centran su investigación en la Asamblea de Lavapiés, la gramática que le atribuyen es fácilmente asimilable a la de Poble Sec⁴¹. ¿Pero cómo se materializa esta política cuando ya no se hace necesariamente en la calle, sino en centros o instituciones del barrio, y con la proyección como uno de los puntales de su actividad?

Ya se ha respondido en parte a esta pregunta. El hecho de emplazar el Cinefòrum en varios espacios del Poble Sec, sin un domicilio único, supone el mantenimiento de ese carácter ambulante que es asimismo una manera de habitar el barrio y la ciudad para apropiarse de ellos⁴². Además, el paso reflexivo de uno de esos lugares —la Casa del Mar— a otro —el CC. Sortidor—, en aras a articular las sesiones de una forma fluida, también vendría a replicar esa «arquitectura itinerante» que hace «de su propio movimiento un recurso para la producción de una atmósfera política destinada a renovar el aire de la ciudad» (*ibid.*: 79). Pero el despliegue espacialmente conciliado de ambos

41 Por ejemplo, en lo que atañe a su funcionamiento básico, estructura y modo de situarse en el territorio urbano: «La asamblea se ha organizado en diferentes comisiones (comunicación, dinamización, infraestructuras) y grupos de trabajo centrados en temáticas específicas (vivienda, migración y convivencia, laboral, finanzas, educación, agua pública). A lo largo de los meses la asamblea se ha diseminado completamente por el barrio a través de los grupos de trabajo y las comisiones. Cada una se reúne y tiene su propio encuentro asambleario semanal también en alguna plaza del barrio. La asamblea reproduce de esta manera en su organización la topología de la ciudad que habita» (*ibidem*).

42 Si bien a la postre, tal y como afirma Emilio Martínez Gutiérrez (2013: 45) a partir de Henri Lefebvre, «habitar [ya] sería apropiarse del espacio»: «Apropiarse del espacio consistiría, en consecuencia, en convertir el espacio (*vivido*) en lugar, adaptarlo, usarlo, transformarlo y verter sobre él la afectividad del usuario, la imaginación habitante; práctica creativa que afirma la ilimitada potencialidad humana al reconocerse en la obra creada, otorgando al espacio sus múltiples dimensiones perdidas: lo transfuncional, lo lúdico y lo simbólico. Por el habitar se accedería al ser, a la sociabilidad (*el derecho a la ciudad*, el derecho a la centralidad-simultaneidad) y el habitante rompería con el monólogo del urbanismo tecnocrático». En suma, la política ambulatoria de las asambleas de barrio es en sí misma una manera de practicar ese derecho a la ciudad.

dispositivos —la proyección, el coloquio— también conlleva, como las asambleas en la calle, «un esfuerzo permanente» y un «trabajo constante» para ser sostenido. Los objetos fluidos, recuerda Law (2002: 100-101), «are enacted in practices which also recognize rupture»: «even in a fluid world *network space remains crucial*». Cuando los límites materiales de la proyección son móviles, esta también se vuelve más frágil, como ocurría al principio de la sesión de *Veinte años no es nada*.

Tomás Lucero, por ejemplo, no intervino en el coloquio que sucedió al filme de Jordà: «Me pilló bastante cansado, sin ganas de ese momento de concentración que supone un debate. Me apetecía más cuidar el espacio, que no faltara nada. Puse cervezas en medio, para que la gente no se tuviera que levantar, y expliqué lo del bote». Por su parte, Carlos Montero y Clara Cancio fueron «el día antes al supermercado, a comprar las bebidas»: «Y como ella no tenía ascensor, la acompañé a casa. Todo eso tenía un punto chulo. Que ya ves, es gestionar un evento, nada del otro mundo. Pero estás con Tomás cortando pan, traes las cervezas... y para mí, que me había sentido un poco fuera de la asamblea, fue otra forma de estar con gente que no conocía. Haciendo cosas». A su vez, probar la película con antelación, disponer las sillas en fila e intentar solucionar la desconexión entre el ordenador y el cañón de luz, debida a que ambas cosas son —como la sala misma— polivalentes, también era una manera de «cuidar del espacio». O más bien, de la red pasajera e inestable de entidades que lo producían al concretarse, en última instancia, en una proyección.

Así pues, la reconstitución del Cinefòrum a partir de objetos y espacios fluidos acrecentaba la fragilidad y las posibilidades de ruptura de los primeros, que resultarían «governables», no obstante, mediante el desarrollo de una serie de cuidados. Siguiendo el estudio de Annemarie Mol (2008) sobre la organización de la salud en Occidente, en el cual compara la lógica de la elección, institucionalmente privilegiada, con «the logic of care [by which] actors do things [...] but no actor needs to act alone»⁴³ (: 80), Corsín y Estalella (2013: 84) concluyen que las asambleas de Lavapiés aplican también la segunda de ellas al reunir «cuerpos al aire y sin protección» y hacer «de estos la fuente de la atmósfera política que renueva el aire urbano del lugar que habitan». Mol presenta además la figura del «paciente activo», propia de esta lógica, frente a la del consumidor/ciudadano, cuya agencia es menospreciada por la práctica experta de los médicos y reducida a la elección de (algunas) alternativas:

In the logic of care the action moves around. One moment you care and the next you are taken care of. Care tasks are shared in varying ways. They also change. Something is done

43 El trabajo de campo de *The logic of care: health and the problem of the patient choice* se centró en el tratamiento de diabéticos dentro y fuera del hospital Z., en Holanda. Aunque la relevancia del caso, según Mol, excede los límites de este marco empírico: «The logic of care articulated here only fits the case that I studied. It does not apply everywhere. This is not to say that its relevance is local. A case study is of wider interest as becomes a part of a trajectory. It offers points of contrast, comparison or reference for other sites and situations. It does not tell us what to expect — or do — anywhere else, but it does suggest pertinent questions. Case studies increase our sensitivity» (*ibíd.*: 9).

– and when it doesn't work the crucial question is not whose fault it was, but what to try next. In the logic of care the fact that the patient has a disease affects what needs to be done, but it does not absolve the patient from playing an active part in the doing. You do not have to do everything by yourself. You cannot: even doctors with diseases need professional care. But you always do something. [...] In the logic of care being an actor is primarily a practical matter. This does not mean that nobody ever needs to make choices. Instead, in this logic 'making a choice' appears as yet another practical task. (Mol, 2008: 80).

«The logic of care is not only relevant to health care. Its implications and its relevance are far wider» (:91), sugiere Mol, que previamente ha advertido que los cuidados no están reñidos con la tecnología. Al contrario, la incluyen y deben emplearla de una manera situada: «Using technologies requires that they be adjusted to each specific situation. Care is not a matter of implementing knowledge and technology, but of experimenting with them» (*ibíd.*: 55). Si trasladamos esta lógica al contexto del Cinefòrum Poble Sec, y más concretamente a la sesión de *Veinte años no es nada*, cabe detectar varias prácticas de cuidado que atraviesan la producción del espacio. Se cuida, en primer lugar, de que el horario del evento sea conciliable con la jornada laboral y no se extienda hasta muy tarde. Pero como el metraje de la película alargaba la sesión más de la cuenta, se optó, también a modo de cuidado, por ofrecer comida y bebida a los cuerpos que iban a entablar el coloquio. Por eso la proyección, entre otras cosas, se avino tanto mejor a una sala con cocina –es decir, con una tecnología doméstica– que a un auditorio.

«Nos dimos cuenta de que era un puntazo ir allá y montar los pinchos. Cuando surgió la posibilidad de la cocina, me pareció genial. Al ser americana, la barra deja ver a las personas cocinando. Había ahí un trabajo muy chulo de espacio. No era lo mismo que si hubiésemos preparado los pinchos y los hubiésemos bajado a la sala de proyecciones grande», explica Carlos Montero. Se hacía visible, en definitiva, una lógica de cuidados al fondo de la sala. No lo fueron los que se encargaron de la proyección misma, que se había probado con antelación, pese a los problemas técnicos iniciales. Pero el fallo se debió, antes que nada, al montaje efímero de un dispositivo que, a la vez que materialmente precario en cuanto a la red de elementos que conectaba, también podía dar paso a un corro asambleario. «Me'n recordaré molt, sempre, de quan el Ricard va explicar una mica tota la seva trajectoria vital d'uns anys difícils. Era una història que no coneixia», asegura Carme Picanyol. Y era también una historia que emergía en esa transición fluida de la proyección al coloquio. De los relatos de los personajes de *Veinte años no es nada* al que el propio Ricard construía *en vivo*, en un círculo común y abierto que desplegaba un espacio-otro del barrio.

«Em va semblar molt significatiu que es creés un espai tan amable o reposat perquè una persona pugui obrir-se d'aquesta manera, i explicar des de l'experiència personal, relacionant-ho en aquest cas amb el documental, com ell havia viscut alguns anys per explicar també moments històrics. Aquest moment en va agradar molt», prosigue Carme. A Ricard Pérez no le costó decir lo que dijo en voz alta porque «veía complicidad» en «las miradas de la gente» y «me merecían confianza»: «Cuando uno explica

cosas emotivas, aparte de íntimas, y que no son fáciles de contar... en aquel momento, pensé que debía contarlo porque se había establecido una relación con gente nueva, que había conocido en poco tiempo, la inmensa mayoría más jóvenes que yo. Y estábamos viviendo un proceso muy especial, muy bonito, muy interesante. No sé, me abrí, me sentí bien y me gustó hacerlo». Pero aquel proceso y esta sesión, así como el caudal de afectos que los embebieron, discurren por un cauce objetual muy determinado y eminentemente fluido.

Obligándonos a invertir en cuidados, los objetos fluidos se sustraen, sin embargo, a las condiciones de posibilidad de las redes estables. «[...] Objects such as goods, well-disciplined persons, and most especially representations such as figures that can be faithfully drawn together at a centre of accumulation. Network spatiality produces and depends on such network-objects, objects which secure their constancy in a syntax of consistent functionality. This means that what cannot be made into an invariant functional syntax *cannot be represented at the centre at all*», afirma John Law (2002: 101). Es también por ello, en resumidas cuentas, que el Cinefòrum no se ve como un cine, pese a que proyecte películas: no constituye un centro de acumulación que se localiza de un modo permanente y estratégico. La oposición que Corsín y Estalella establecen entre el aire controlado de los parlamentos y el que constantemente renuevan las asambleas al aire de Lavapiés valdría aquí para medir la brecha entre aquellos. El uno es Otro para el otro, y viceversa.

La manera en que el Cinefòrum Poble Sec se localizó en el barrio y la ciudad fue variable, itinerante y, a menudo, posibilista. Lo cual se tradujo también en sujetos fluidos —o subjetividades— que no guardaban con ese espacio una relación acumulativa de autoría o lucro⁴⁴. Una división del trabajo fuerte se diluía en una lógica de cuidados cuyas responsabilidades podían intercambiarse de sesión en sesión. He ahí, sin duda, una práctica de lo colectivo y lo común que define el impulso del 15M en los barrios. Sería además el contraplano, en los momentos organizativos, de las sillas que se mueven tras la proyección y dibujan en el suelo un círculo imperfecto.

La palabra silente

Había allí un cine de barrio, muy cerca de Alexanderplatz. Una sala alargada, abarrotada de gente, un aire pestilente, un público con la respiración contenida. Obreros, putas, macarras, por encima de todos ellos se alzaba el comentario sensiblero y afectado del narrador, enunciando una mentira en cada palabra. La película era en realidad terriblemente aburrida, la historia banal de *una chica normal y corriente*, llamada la mujer sin corazón, que está prometida con un joven distinguido. Se desenmascaran las aviesas intenciones de ella y huye de vuelta al amado de sus años mozos, un obrero que ahora

44 En este sentido, Law compara el laboratorio de Louis Pasteur, «[where] you needed to make a detour though [...] if you wanted to save your cows from anthrax», el cual acumuló «resources which further strengthened its preminence», con Peter Morgan, científico contratado por el gobierno de Zimbaue para mejorar técnicamente las bombas de agua, «who refuses to say that he invented it, refuses to patent it, and in general insists that it was invented and adapted in all sorts of distributed locations» (*ibid.*: 100)

la desprecia y repudia. Aburrido, ¿verdad? ¡Pero lo que llegó a dar de sí! El narrador se derretía de puro moralismo, de sus labios fluían lenta y empalagosamente las palabras arrabaleras de la gran ciudad como si fueran un plato exquisito. Comentaba la vida espiritual de estos personajes e incluso llegó a apoderarse de mí, de mi actividad pensante. [...] El narrador suspiraba, el público apretaba los puños, se avecinaba una tragedia completamente diferente de la que había previsto el productor de la película... De los cines de barrio saldrán las revoluciones del futuro. Todo comediante de tercera y con voz empalagosa que salmodie esta insoportable mezcolanza de incultura y honradez chulesca será Robespierre. (Rauscher [1984] *cit.* Zischler, 2008: 28-29)

Aun a principios del s.xx, la palabra se mueve ya en las proyecciones, todavía silentes, como pez en el agua. Esta crítica de Ulrich Rauscher, publicada en el *Frankfurter Zeitung* el 31 de diciembre de 1912, se cita en el libro *Kafka en el cine* para explicar el papel estructural de los comentaristas en muchos pases de la época. Su voz modulará también las imágenes en el primer cine de Praga con domicilio fijo, en el número 180 de la Karls-gasse, que se sumó en 1907 a los ambulantes, «muy extendidos desde 1896»; regentado por Viktor Ponrepo, «permanecería para siempre en el recuerdo de los habitantes [de la ciudad] [...] porque los dos hermanos Ponrepo salían en las pausas entre películas haciendo trucos de magia, y durante [ellas] [...] [como] expertos ‘narradores’ o ‘recitadores’» (*ibid.*: 28). Eran, añade Hanns Zischler, «actores del espectáculo que se veía en la pantalla[;] [o] como se dice en yídish, *Versteller*, simuladores» (*ibidem*).

A sabiendas de que aún «está por hacer una historia científica del comentarista», Noël Burch (2006) no duda en asignarle la «primera tentativa de linealizar» imágenes que, como las del cine primitivo, «a menudo eran demasiado ‘autárquicas’ para poder formarse espontáneamente en cadenas y demasiado ‘centrífugas’ para que el ojo encontrara en ellas su camino segura y rápidamente»: «El comentarista servía para poner orden en el ‘caos’ perceptual [...] y también para imprimirle al movimiento narrativo un suplemento de ‘necesidad direccional’, de impulso concatenatorio» (: 165). Paradójicamente, su presencia cada vez mayor en las salas de proyección, entre 1897 y 1909, acabará produciendo «un efecto contradictorio», de «no-clausura» o distanciamiento: «Contradice el proyecto de *presencia diegética*, de una cierta transparencia del significante, uno de cuyos componentes esenciales es la pulsión linealizante: al leer el relato al lado de la diégesis, [...] el comentarista opera una disyunción del proceso significante» (*ibidem*).

La función del narrador, sin embargo, no se limitaba a disciplinar la lectura de las imágenes, y con ello, la mirada del público. Sería además «una especie de vigilante general, encargado de hacer callar a los elementos impertinentes y turbulentos de un público popular» (*ibid.*: 240). Al igual que el cine-música, su tarea era la de «instaurar un orden, tanto en la pantalla como en la sala». Burch rescata un texto de 1909, del productor y exhibidor W. Stephen Bush para *The Moving Picture World*⁴⁵, que así lo acredita:

45 Publicado entre los años 1907 y 1927, fue un influyente periódico sectorial de la industria cinematográfica estadounidense.

Tomen cualquier película dramática o histórica, incluso cualquier película, a excepción de temas cómicos o fantásticos. Colóquense en medio del público. ¿Qué observan? A medida que la historia avanza, e incluso desde el primer momento, aquellos que tienen cierta imaginación y que gustan de discurrir comenzarán a hacer comentarios, hablarán con entusiasmo, queriendo dar explicaciones a sus amigos y vecinos. Esta corriente de electricidad mental correrá en todos los sentidos, salvaje, irregular, incontrolable. Ahora bien, un comentarista de talento sabrá recoger, canalizar esta corriente de expresión. Dado que ya ha visto la película, y como desde el primer momento habrá convencido a sus oyentes de que domina el tema, todas las chispas dispersas volarán hacia él, cesarán los zumbidos y los comentarios fuera de lugar, se habrá convertido sin esfuerzo en portavoz del grupo humano que compone el auditorio (Bush [1909] *cit.* Burch, 2006: 240).

La hipótesis de Noël Burch, como por lo demás la general de *El tragaluz del infinito*, es que ese logos linealizante se integró y naturalizó diegética y progresivamente en el Modo de Representación Institucional⁴⁶, sobre todo tras la aparición del sonido sincrónico en 1929: «Por fin el cine tenía un 'alma', sus cuerpos ya no carecían de voz, el proceso de interiorización estaba culminado. Último residuo del cine primitivo, el rótulo distanciador era finalmente suprimido. Por fin la música puede callar, incluso durante largo rato, transfiriendo así una parte importante de su papel a la noble Palabra». ¿Qué ocurrió, mientras tanto, con el deseo de hablar que las imágenes despertaban en las espectadoras, y que la voz del comentarista supo encauzar hacia la escucha? ¿Llegará a alcanzar otras formas de expresión, más allá de aquel silencio atento, prendido de la narración?

Quizá haya que encontrarlas ya no en la proyección misma, sino en sus aledaños, crecientes a medida que una ola de cineclubes se extiende también por Francia a lo largo de los años 20. Pero antes de que Louis Delluc fundase el primero de ellos, el 22 de enero de 1921, la sociedad «Cinéma du peuple», creada en 1913 con la ambición de «produire un cinéma appartenant à la classe ouvrière», ya había sentado las bases de un acompañamiento verbal y pedagógico de las películas: «À la projection des *Misères de l'aiguille*, commentée par Charles Marck, membre de la CGT, s'ajoute une causerie de l'écrivain Lucien Descaves, proche des milieux libertaires, sur l'utilité du Cinéma du peuple» (Gauthier, 1999: 36). Esta incursión militante prefigura el tipo de evento que alojarán, pocos años después, los círculos cineclubistas: «La proximité des pratiques est en effet remarquable qui cherche à susciter l'adhésion de spectateurs extérieurs à la profession cinématographique, allie la conférence aux projections» (*ibidem*).

Entre el elitismo y el proselitismo cinéfilo, los primeros cineclubes tratan de legitimar el nuevo arte con publicaciones, manifiestos, exposiciones y conferencias. Pero hasta 1925 y bajo un pretexto instructivo, el formato de lección magistral impone su

46 «Veo a la época 1895-1929 como la de la constitución de un Modo de Representación Institucional [M.R.I.] [...], que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en las escuelas de cine como Lenguaje del Cine; lenguaje que todos interiorizamos desde muy jóvenes en tanto *competencias de lectura* gracias a una experiencia de las películas (en las salas o en la televisión) universalmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales» (Burch, 2006: 17).

manera de hablar —o más bien de escuchar— en las sesiones. En cuanto al debate, «il n'exède guère les colonnes des journaux spécialisés» (*ibíd.*: 127). Por eso resulta singular el caso del Club du Faubourg, creado en 1918 por Léo Poldès y dedicado a la vulgarización intelectual, en cuyas actividades el cine ocupa un lugar fundamental. Vista con reprobación por la prensa católica, incluso como «une véritable terre de mission», en la asociación se ejerce además «un droit de parole particulièrement libre» (*ibíd.*: 128). En mayo de 1925 el canónigo Edmond Loutil, cronista cinematográfico de *La Croix*⁴⁷ y realizador de *Comment j'ai tué mon enfant*, acude al Crystall-palace —lugar de reunión habitual del club— para discutir sobre un tema análogo al de su película:

«Une mère a-t-elle le droit d'empêcher son fils de devenir prêtre?». *La Croix* rend compte d'un débat opiniâtre entre son champion et ceux qu'elle appelle «les tourmentés du Faubourg». La question évoquée est «prétexte à des âmes tourmentées pour jeter dans la discussion tout l'édifice social. Démolies tour à tour les idées de patrie, de religion, de famille, etc. Et tant pis pour l'histoire, la philosophie, le bon sens... et aussi pour la clarté du débat!». Bien entendu, le journaliste catholique rappelle que la force dialectique du chanoine Loutil *alias* Pierre l'Ermite permet de ramener ces «libertaires» à la raison. (*ibidem*)

A juicio de Jean Mitry (1981: 78), que vivió en primera persona la explosión cineclubista de aquellos años, un «véritable Ciné-club» debe organizar «présentations de films et discussions après la séance». Menciona el Club de Faubourg y la Tribune libre du cinéma, fundada en julio de 1925 por Charles Léger, como los primerísimos ejemplos de ello. «Les Ciné-clubs, dans leur acceptation actuelle [...], ne doivent rien à Louis Delluc. Rien si ce n'est le mot, Delluc ayant créé en 1920 un Ciné-club qui en fut jamais [...] qu'un cercle d'amis», sostiene. Y la razón es que no se daba, tras el pase de la película, «aucune participation du public a des débats strictement professionnels».

Los «verdaderos» cineclubs son pues los lugares en que el público empieza a tomar la palabra en torno a la proyección, y un poco a despecho, también, de las técnicas que —diegéticas o no— lo han cautivado y hecho cautivo de su propia mirada silenciosa. Son, por así decirlo, el escenario público donde las espectadoras se vuelven al fin comentaristas.

Entre la sesión de *Veinte años* y la siguiente, que dedicaremos a la huelga general del 29 de marzo, el Comando Poble Sec ha empezado a discutir los criterios del Cineforum. En síntesis, qué clase de espacio queremos sea. Se dirime por correo electrónico, primero, y el 28 de febrero en el Ateneu Rebel, qué tipo de películas hemos de proyectar —según su duración, temática y propuesta fílmica—, quiénes deberían dinamizar los coloquios —si invitadas

47 Es un periódico francés fundado en 1880 por la congregación de Los Asuncionistas, que se declara abiertamente cristiano y católico. Loutil firma sus textos con el seudónimo Pierre l'Ermite.

expertas, anónimas y «de base», o con ambos perfiles—, en qué sitios del barrio queremos emplazarnos, cómo financiamos los gastos, y cómo se relaciona todo ello entre sí: la película con el coloquio, el coloquio con el espacio, el tema de la película con la fecha del evento, las invitadas con el público, etcétera. Se trata de la primera controversia importante que experimenta el grupo.

Finalmente, la reunión de trabajo en el Ateneu, en la que participamos siete de nosotras—Ricard, Núria, Clara, Carlos, Silvia, Àngels y yo— deja varias discrepancias sobre la mesa, que luego Clara se encarga de resumir en un acta. Carme, esa misma mañana, había enviado un correo electrónico para disculpar su ausencia:

Hola comando,

avui, per uns problemes de feina, no podré estar a la reunió, i és per això que us escric aquest mail amb algunes reflexions. És important que de la trobada d'avui en sortim tots amb algunes idees que ens agradin i sobretot amb ganes de continuar aquest cicle que ens està sortint molt bé.

Ah, i abans que res, felicitar-nos per la segona sessió i felicitar al Ricard com a gran narrador d'històries de vida. Una passada!

Recordeu que s'ha quedat a les 20.30h a l'ateneu rebel. Demà ja trucaré a algú per obtenir un resum. Cosetes (intentaré ser breu): [...].

Entre sus reflexiones, figura que «no ens obsessionem amb dates sinó més aviat amb temes o amb films que puguin encarrilar temes»; que «el documental/film sigui la palanca que ens ajudi al debat posterior» y por lo tanto, que «la película no sigui massa llarga [...] i que de cara al debat tinguem algunes persones que l'introdueixin (no cal que siguin grans experts)»; o la de que «sóc partidaria d'anar combinant 2-3 llocs que ens agradin per fer-ho». Otras compañeras—Meg, Rubén, Lucía y Julia— aprovechan este correo electrónico para confirmar también sus ausencias, por falta de tiempo, y refrendan en gran medida las consideraciones de Carme. Pero durante la reunión, tal y como recoge el acta, se profundiza o se le da la vuelta a algunas de ellas desde posiciones a veces muy diferentes entre sí.

En primer lugar, acordamos que la actividad del Cinefòrum debe autofinanciarse a partir de la venta de pinchos y bebidas a precios populares, y en el caso de los carteles y folletos, con fotocopias «gratuitas»—es decir, hechas en los lugares de trabajo de algunas. Hay que tratar de no generarle gastos adicionales a la Asamblea, aunque «sin obsesionarse». Además, se señalan los «errores» cometidos en la sesión de *Veinte años no es nada*, «para no repetirlos»: «Primero, retraso por problemas técnicos o por la prueba previa. Y segundo, duración excesiva de la película. [...] Unas quince personas se fueron en la primera hora». Así pues, «coincidimos en establecer un tope de duración [...] de 1 hora y media» para el filme proyectado.

Ahora bien, ¿a qué o a quiénes se dirige el Cinefòrum? ¿A la Asamblea del Poble Sec—a su conformación, desarrollo y aprendizaje en común—, o al vecindario del Poble Sec que hasta ahora no ha formado parte de ella? La cosa no está clara. Ricard cree que su «finalidad» es la de «agitar las conciencias del barrio» y «desmontar las mentiras de la realidad próxima», si bien lo «podemos poner al servicio de la Asamblea» para tratar determinadas cuestiones.

Silvia también considera que se debe pasar cine «para el barrio», aunque «no panfletario» y eligiendo «la película en función del público específico al que queremos llegar». Núria, de nuevo, «recalca la necesidad de crear un espacio relacional que fomente el debate y la participación de la gente», pero una participación «distinta a la que ya se da en la Asamblea». Y Clara valora, con todo, que el Cinefòrum le sirva a esta última para «unir lazos» y «disfrutar»: como «una levadura que levanta la masa».

Aunque Àngels es «partidaria de probar un tercer local» y «seguir buscando sitios», el paso por la cocina del CC. Sortidor ha sido celebrado por todas. Habrá que discutirlo en función de cómo se conciba la siguiente sesión. En cuanto a la temática del filme, «opina que es importante salir de nosotros mismos». Carlos propone que sea «de actualidad, inmediata y que afecte de algún modo al vecindario». Y yo apuesto por evitar reproducir la agenda de los medios y «crear la nuestra propia»; además, sugiero, una película «puede generar debate sin necesidad de que estemos ideológicamente de acuerdo con ella». Más aún: «ni una temática que queramos tratar justifica el pase de una película, ni una película con gran valor cinematográfico justifica el forzar un debate». Ambos elementos, entonces, deberían valer la pena por sí mismos y al asociarse.

¿Y la película tiene que ser sólo documental, o también cabe la ficción? «Opiniones a favor y en contra sin concluir nada necesariamente», indica el acta, que añade asimismo: «Se pone de relieve el dominio de la materia por parte de los que son expertos en cine, nivel que no alcanzan otros para debatir en el mismo plano». Este grado se nos concede al parecer a Carlos y a mí, por haber argumentado que una película de ficción como – por ejemplo– *Hunger* (Steve McQueen, 2008) merecería ser proyectada en el Cinefòrum tanto como un documental. La discusión se detiene, en efecto, porque no todas las personas se vinculan a ella con el mismo interés y profundidad. Núria y Ricard, por ejemplo, parecen preferir no enrocarse en este punto.

En todo caso, «el éxito» de una sesión, dice Silvia, «no se mide en cantidad, sino en la calidad», esto es, «en cómo se llegue a la gente y no en el número de asistentes». Clara destaca, en este sentido, «el valor formativo de las dos películas proyectadas hasta el momento» y «la importancia de la formación [...] para generar debates mejores». Pero por ello, explica Carlos, «si la gente ve hablar a un maestro/experto, se coarta». Acto seguido, y tras una lluvia de opiniones que se tocan, enfrentan o ignoran sin conducirnos, de momento, a ningún consenso mínimo, el propio Carlos plantea una idea que será «aplaudida por todas»: «Hemos de encontrar siempre un equilibrio entre la peli, el tema, el local y las personas invitadas». En definitiva, nos toca pensar las sesiones no a partir de uno de sus términos –por predilección hacia un filme, una temática o un espacio determinados–, sino como el resultado y la sinergia de todos ellos.

A partir de ahora, el criterio del Cinefòrum habrá de responder pues a dicho equilibrio. Quizás porque nos permite equilibrar, a su vez, los puntos de partida e intereses que nos separan.

En febrero de 2015, ya al margen de aquel acta, Clara Cancio recordará esta manera de hacer y decidir como una mezcla de autonomía y consenso:

El grupo sabía respetar las capacidades personales de cada una. Si no, también sería negativo. No era una cuestión de roles, sino de autonomía. Había quienes teníais un repertorio más amplio de películas y hacíais más propuestas de títulos, otras que llevábamos más la difusión, o la web, o los textos. Y nos fuimos acomodando a ello. Pero luego lo poníamos todo en común. ¿Qué os parece? Bien, o no, y lo argumentábamos. Y en las sesiones, todo el mundo arrimaba el hombro para preparar pinchos, fregar, mover sillas... A nadie se le caían los anillos.

Cuerpos que hablan

«Grandes dificultad es para el cine esto de conquistar la palabra», asegura Jean-Louis Comolli (2007: 265). No se refiere tanto «al sonido de la voz [...] cuanto a la palabra»: «[Ya] se habla silenciosamente en las películas mudas. Es el estuche sensible y carnal de la voz lo que le falta al cine mudo. El habla es filmada, se hace imagen, se traduce en carteles. No falta completamente. Y sin embargo. Privada de voz, es decir de la cavidad del cuerpo y de la resonancia de los órganos, el habla filmada no es nada. [...] Arriesgada en la carnalidad de una voz, la palabra filmada impone la realidad del cuerpo como algo irrefutable» (*ibídem*). De resultas que lo que se dice y el sujeto que lo dice, al decirlo, componen a un tiempo ese «resultado obtenido de una máquina, el cuerpo, por otra máquina, la cámara» (*ibídem*: 266).

Ciertamente, el cine tarda más de medio siglo en alcanzar ese habla corporeizada o corporeidad parlante que la llegada del sonoro, pese a las apariencias, no restituye del todo. La proyección de *The jazz singer* –del «muy mediocre» Alan Crosland (Gubern, 1971: 290)–, el 6 de octubre de 1927 en el teatro Warner, injerta a lo sumo el sonido de un par de frases («Esperen un momento, pues todavía no han oído nada. Escuchen ahora») tras la actuación de Al Jolson⁴⁸. Nada que no hubiera hecho ya, por otra parte, el cronófono Gaumont, que «en sus sucesivas versiones estuvo muy presente en algunas salas de París al menos durante cinco años» (Burch, 2006: 236). En la capital francesa, «entre 1904 y 1912, más o menos, el cine ‘cantado y hablado’ le resultaba tan familiar al espectador como la película en colores en Estados Unidos en los años 40» (*ibídem*: 236-237). ¿Deberíamos hablar pues de auge del sonoro, y no tanto de «llegada»?

Hasta 1927, en efecto, la sincronización del sonido constituía un escollo que sucesivos sistemas de proyección intentaron salvar a duras penas. Incluido el Kinetophone de la compañía Edison, que se probó en 1913 en cuatro salas de Nueva York, con cuatro cortometrajes⁴⁹, y que «después de dos semanas en cartel» empezó a presentar problemas: «A menudo los proyccionistas no conseguían mantener el delicado equilibrio necesario para mantener el sonido sincronizado y el Kinetophone no pudo eliminar el sonido

48 Allen y Gomery (1995) también se muestran «absolutamente escépticos con respecto a la capacidad de una sola película, *El cantor de jazz*, para alterar el curso de la historia». Y ello porque «la historia de la fase de invención del cine sonoro empieza antes incluso de la introducción comercial de las películas» (: 156). Cf. *ibídem*: 155-165.

49 En uno de ellos «aparecía un conferenciante rompiendo platos y cantando (desafinado) para demostrar el tono y volumen del dispositivo de Edison» (Allen y Gomery, 1995: 157).

metálico asociado con los fonógrafos acústicos (preeléctricos) de aquella época» (Allen y Gomery, 1995: 157). Para Noël Burch (2006), sin embargo, no son tales deficiencias las que han borrado «el recuerdo de estas películas habladas», sino el hecho de que «la economía del cine apenas estaba en condiciones de sostener el costoso esfuerzo de la transformación de las salas y de los demás equipamientos que implicaría, llegado el momento, el sonido sincrónico» (: 237).

No sería absurdo pensar, prosigue Burch, que «es preciso que primero se culmine el modo de representación y sus sistemas narrativos, lo que ocurrirá precisamente hacia 1925», puesto que «el público y los profesionales sólo dispondrán de diez años para completar el proceso positivamente emprendido apenas cinco años antes, para hacer del sistema visual un útil estable, flexible, viable». Con todo, este rodeo hacia la generalización del cine sonoro parece haber solapado otro sueño paralelo e igualmente prolongado, pero soñado esta vez por algunos realizadores, en lugar de por las compañías de producción y distribución. Consistió en la obtención de sonido sincrónico no sólo en y por la proyección —aunque después se haya de pasar inevitablemente por ella—, sino durante el registro mismo de las imágenes. Es decir, mediante una cámara cuya inscripción «duplica, reproduce, confirma el sincronismo fundamental de la emisión vocal y del gesto corporal que lo permite», de tal modo que «al temblor de las hojas de un árbol en la pantalla, se agrega el temblor de la voz tomado de aquel del cuerpo» (Comolli, 2007: 266).

Primary (Robert Drew, 1960) pasa por ser la primera culminación técnica de una búsqueda que había contado con numerosos ensayos infructuosos —como por ejemplo el de Dziga Vertov mientras rodaba *Entusiasmo*, en 1930. Sobre el modelo de una Auricon Cine-Voice II, «Leacock y Pennebaker sustituyeron los elementos más ruidosos de la cámara por otros silenciosos para evitar que fueran captados por el micrófono y aligeraron su peso. Además idearon un sistema para sincronizar imagen y sonido sin cables por medio de un reloj electrónico Bulova Accutron. El resultado de todo ello se puso en práctica en *Primary* con dos equipos de rodaje que siguieron a uno y otro candidato en su campaña electoral» (Tranche, 2009: 34). Un año después, del otro lado del Atlántico, la hazaña sincrónica se repite en *Chronique d'un été*, la cual escenifica un cine que «entra en la vida» y es «como la vida de cada día», le dice Edgar Morin a Jean Rouch —codirectores ambos del filme— en su secuencia final.

Esta nueva agencia, visual y sonora, no tarda en asociarse con diversos frentes políticos, sobre todo en el pulso que comienzan a echarle a las instituciones disciplinarias o de encierro. Tal vez porque ella misma, antes que nada, se ha zafado de las técnicas de sujeción que suelen aplicarse en su propia institución —la cinematográfica— al material profílmico. El narrador omnisciente, el plano americano o los rigores sintácticos del montaje pierden aquí sus privilegios. Con el cine directo, «las cámaras se liberaban de los trípodes, se situaban a la altura del hombre, se movían como aquel y como él parecían responder al azar y lo imprevisto, al movimiento y las acciones de los cuerpos de los otros a los que el cineasta intentaba acoplarse; y también escuchaban, registraban los sonidos rugosos y texturados del mundo y las voces, la palabra espontánea o provocada,

de una manera nunca antes practicada, ni en el cine industrial ni en anteriores corrientes de ruptura ni en el documental clásico» (Ortega, 2009: 17).

Así en *Comizi d'amore* (1965), en la que Pier Paolo Passolini se presenta, micrófono en mano, en la salida de una fábrica milanesa y le pregunta a un grupo de obreras —setenta años después de que los hermanos Lumière las hubieran sometido al orden minucioso de su puesta en escena— por el salario: «Cubro poco. La producción varía, así que no siempre se recibe la misma paga. Entre 50 y 52, depende del número de piezas»⁵⁰. O en *High school* (1968), en la que Frederick Wiseman interroga los dispositivos de saber y poder de un instituto de Filadelfia. O en *Don't look back* (1967), donde D. A. Pennebaker registra la eclosión contracultural de Bob Dylan a dos palmos de distancia⁵¹. El modo en que el cine directo toma la palabra se conjunta además con el que habrá de emplear la época misma para «mover los marcos», y que Michel de Certeau (2005: 39) compara, a propósito del Mayo francés, con la toma de la Bastilla en 1879: «La plaza fuerte ocupada es un conocimiento conservado por los dispensadores de la cultura y destinado a mantener la integración o el encierro de los trabajadores, estudiantes y obreros, en un sistema que le fija el funcionamiento. [...] Hoy es la palabra prisionera la que se ha liberado».

La amalgama de cuerpos que comparecen a lo largo de este primer decenio de cine directo —el que abarcan *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1958), cuya voz es aún *virtualmente* sincrónica, y *Grands soirs et petit matins* (William Klein, 1968), metida en las barricadas aledañas al Boulevard Saint Michel—, lo hacen para hablar en los límites de las convenciones, los roles sociales o las instituciones a las que pertenecen y que los atraviesan. Pero al hacerlo se constituyen también, franqueando a menudo esos mismos límites, como sujetos hablantes: su voz despliega las consecuencias sensibles de un *logos* cuya capacidad ordena y da derecho a ordenar la escena. Del otro lado, el de la proyección, se los encontrarán acaso otros cuerpos, acoplados a ellos mediante la mirada y la escucha, y receptores de sus palabras bajo la sincronía de su propia situación, vital o política.

La huelga general, convocada para el 29 de marzo, y la reforma laboral que la ha motivado, atraen hacia sí —y con el acuerdo de todas, claro— la siguiente sesión del Cinefòrum. Ricard propone que Vidal Aragonés, abogado del colectivo Ronda, explique los cambios y consecuencias que acarrea la segunda. Pero finalmente, y no sin cierta discusión,

50 A continuación, el director italiano le pregunta a una de ellas por qué prefiere la cadena de montaje a la prostitución nocturna, tal vez mejor retribuida. «Porque vale más un trabajo honesto que un trabajo deshonesto», responde. No sólo se ponen en juego, por lo tanto, las condiciones de la fábrica, sino también una ética operaria y de género.

51 Otros dos nombres emblemáticos del cine directo, Albert y David Maysles, oficiarán asimismo el fin de este ciclo contracultural desde la mesa de montaje de *Gimme Shelter* (1970), cuando le muestran a Mick Jagger el instante preciso en que un Hells Angel acuchilla a un joven negro, que resultará muerto, durante la famosa actuación de los Rolling Stones en Altamont.

convenimos en que una intervención de ese tipo, necesariamente larga, se acabaría «comiendo» tanto la proyección como el coloquio.

«Esta vez», argumentaba Ricard por email, «prima la información que nos puedan dar sobre la reforma laboral». «Lo siento pero para mí, en este caso, la película es secundaria», concluía. Carlos y yo le recordamos, sin embargo, el modelo de consenso que habíamos adoptado un par de semanas antes, según el cual no cabía menospreciar ninguna de las piezas del puzzle. Tampoco en beneficio de la conferencia de un experto. El propio Ricard sugirió entonces una alternativa, que es la que estamos llevando a cabo: «Si tenim local, podríem realitzar els dos actes: dijous 22, la xerrada sobre contrareforma laboral amb Vidal Aragonés; i dimarts 27, Cinefòrum amb pel·lícula i intervenció de Josep Bel sobre sindicalisme de classe, vaga general i debat. Si hi ha consens, demano local i a veure què ens diuen en el Sortidor».

Hubo consenso, en efecto, aunque el Cinefòrum ha bailado de espacio hasta el último momento. Hasta hace dos horas, de hecho. La conferencia de Vidal Aragonés se emplazaba de primeras, sin mayor problema, en la sala de actos del Centre Cívic. Pero el encuentro de esta tarde se ha acabado moviendo, para nuestro alivio, de la sala 2 de la segunda planta, muy chiquitita, a —otra vez— la cocina, ocupada en principio con una actividad culinaria. Àngels certificó el traslado por correo electrónico, a las 17.06 h., con letras grandes y rojas: «Toma ya!!! Nos vemos a las 19 h.». Todas lo celebramos porque, entre otras cosas, ahora nos resultará más sencillo reeditar el acompañamiento de pinchos y bebidas durante el coloquio.

En arreglo a la duración máxima que habíamos pactado, las dos piezas que vamos a pasar esta tarde se extienden, en total, poco más de una hora. Proyectaremos, a propuesta mía, *À bientôt j'espère* y *La reprise du travail aux usines Wonder* (Jacques Villemont, 1968). Al tratarse quizá de un tema específico —la huelga—, y debido a un cierto vacío momentáneo de candidatas —los títulos que se habían barajado, como *Teenage riot: Atenas* (2011), no encajaban del todo—, ambos filmes fueron aceptados por el grupo durante una última reunión previa a la sesión. Casi a ciegas, se diría, aunque al día siguiente mandé los enlaces de cada película en youtube, y no hubo ningún pero. Ambas presentan además la huelga como un espacio-tiempo que se sustrae a la lógica de la fábrica y la suspende subjetivamente. En otras palabras, como un intervalo. A este punto, los cuadros sindicales no salen muy bien parados. Sobre todo en la segunda de ellas.

El 13 de marzo, Clara —como ya es costumbre una semana antes de cada sesión— nos había enviado «un resumen rápido» del evento:

Ponentes. Intervenciones breves de 10-15', para introducir el debate. Hablamos de enviar los links de las películas al ponente(s):

- Josep Bel, sobre sindicalismo. Confirmado.
- Posible: Carlos invitará a Adrià Rodríguez, de la universidad nómada
- Posible (invitación vía mailing general): Alguien del grupo de trabajo de la huelga general (15m), Asociación de Trabajadores Marroquíes (sede en PSec), etc.

Pase de prueba:** Àngels concerta visita, las pelis las tiene Aurelio. **Confirmad si es la cocina del ccsortidor porfa

Difusión. Título de la sesión: VAGA EN GENERAL

- CARTEL XERRADA + CINEFORUM. Maquetación Clara (mañana necesito toda la info cerrada, entonces lo podría tener y enviar al final del día) Impresiones (b/n preferentemente) Jordi, Rubén, Ari, Carme...
- MAILING XERRADA + CINEFORUM. Texto Ricard Envío Clara
- BLOG. Blog Ass, Blog Cineforum Clara
- OCTAVILLAS INFO. (Contexto, temática, sinopsis peli-debate) Texto Aurelio Maqueta Clara Impresiones.

Las tareas de la lista ya están resueltas, y todo parece estar saliendo a pedir de boca –incluidas las pruebas de la proyección, la semana pasada. Faltan diez minutos para las 19 h. Me encuentro en una terraza de la Plaça del Sortidor con Carlos Montero y Adrià Rodríguez, a quien hemos invitado para que nos explique qué es o puede llegar a ser una #huelgadel99%⁵². Los saludo y me siento con ellos, sin pedir nada. Una última ráfaga de sol cruza la plaza, llena de gente. El invierno se está marchando del barrio. Cuando Carlos y Adrià acaban sus consumiciones, nos dirigimos al Centro Cívico, a pocos metros. Allí nos esperan Àngels, Clara, Núria, Ricard y el resto del Comando. La otra persona a la que hemos invitado, Josep Bel, del Sindicato de Comisiones de Base (Co.Bas), no podrá venir hasta después de la proyección, que empieza a las 19.30 h. Se perderá las películas y el inicio del debate.

Quizá un poco menos que en la sesión del 23F, pero la sala vuelve a llenarse. Las caras no son las mismas, ni siquiera las de quienes participan en la Asamblea –algunas que han venido hoy no lo hicieron la vez anterior, y viceversa. Carlos y Clara se encargan de presentar la sesión; más tarde el primero introducirá a Adrià en el coloquio. Por ahora, el dispositivo de proyección ha ido como la seda: el ordenador reproduce perfectamente los archivos de las películas, en formato avi, y los subtítulos, que traduje al castellano de una copia en gallego del Cineclub de Compostela. La cocina, al fondo, también está bien abastecida con zumos y cervezas y un menú similar al de *Veinte años*. Me siento atrás, en la antepenúltima fila, junto a un amigo que ha venido del Clot.

Se apagan las luces y arranca *À bientôt j'espère*: las chimeneas de Rhodia humean, afuera está nevando; un sindicalista, a la intemperie, pide a sus compañeros que se detengan un instante porque trae «noticias importantes de Lyon». Algunos minutos después, la sala engancha su respiración al relato de dos jóvenes obreros, de procedencia

52 «Somos estudiantes. Somos migrantes. Somos parados. Somos cuidadoras. Somos desempleadas. Somos médicos. Somos investigadores. Somos artistas. Somos jóvenes. Somos trabajadoras del hogar. Somos subempleadas. Somos pensionistas. Somos profesoras. Somos endeudados. Somos madres. Somos becarios. [...] Somos precarias. Somos 99%. *Somos la riqueza. Producimos la riqueza. Podemos pararlo todo. Podemos parar las empresas, metrópolis, universidades, calles, autopistas, webs, redes, transportes, comunicación, puertos, barrios [...]. Podemos parar el mundo contra la desposesión del 1%*». En <https://huelgadel99.wordpress.com/2012/03/28/video-somos-el-99-y-podemos-pararlo-todo-huelgadel99/>

rural, que explican cómo descubrieron la huelga y qué supuso para ellos. «¡Podíamos entrar libremente [en la fábrica]! Y comer cuando quisiéramos. Estaba muy bien. Una película cada noche: era maravilloso», recuerda el primero, mientras se le dibuja una sonrisa en los labios. Es justamente lo que estamos haciendo ahora: ver una película.

La reacción más ambivalente del público llega durante una larga entrevista a un obrero textil, cuyos fragmentos se intercalan en el último tercio de película. Hastiado por la cadena de montaje y el adiestramiento al que debe someter a diario su cuerpo, ejecuta como un mimo, en la cocina de su casa, los gestos que ha de repetir más de doscientas veces a lo largo de ocho horas. «¿Qué es lo peor, los movimientos repetitivos», le preguntan. «No, el estar parado. Estamos todo el día de pie. Está prohibido apoyarse», responde con amargura. En la sala, un par de resoplidos se solidarizan con esa fatiga corporal y emocional, y parecen maldecir la prohibición. Como si el peso de la disciplina fabril estuviera recayendo también sobre unos cuerpos que, del lado de acá, simplemente miran y escuchan.

Mientras tanto, en la pantalla, su esposa ha estado yendo y viendo por la cocina, para servirle la comida o sostener al bebé de ambos. «Él quiere la revolución», dice en un momento dado. «De otra manera no llegaremos a ninguna parte», asegura él. El diálogo no deja de ser cómico. Unos minutos antes, la mujer explicaba —de un modo casi anecdótico— que tenían coche, pero que a su marido no le parecía buena idea que ella se sacase el carnet de conducir: «Heriría su autoestima masculina». Los bufidos regresaron a la sala, pero azuzados esta vez por el machismo evidente del trabajador. Cuando finalmente sale por la puerta para encaminarse hacia de la fábrica, la cámara se gira hacia ella, en silencio, junto al fregadero, y se detiene unos instantes en su estampa, encuadrándola en ese otro encierro que ya no es el de la cadena de montaje, sino el de su propio hogar. Una risa acerada por parte de varias espectadoras estalla en la sala, a modo de respuesta.

Los diez fulgurantes minutos de *La reprise du travail aux usines Wonder*, cine directo sobre una huelga desconvocada en las puertas de una fábrica de pilas, desatan un alboroto sordo. A decir verdad, lo hace el clamor de una obrera que se niega a volver al trabajo y que convierte su rechazo en una especie de letanía. «Je ne rentrerai pas dedans! Non, je en rentrerai pas!», dice y repite durante buena parte del plano secuencia, mientras dos sindicalistas, que han negociado el fin de la huelga con la patronal, intentan consolarla en vano. Entremedias, un estudiante se entromete en la discusión y la defiende. La escena, a la vez tierna y violenta, pueril y reveladora, explosiva y resignada a su sino, genera un estrépito de baja intensidad en la sala. Se diría que nadie sabe muy bien qué hacer ante esa maraña emocional que precede el regreso inmediato de las trabajadoras a Wonder. Y que las risas, intermitentes, además de contener tonalidades muy diversas, funcionan a veces como un resorte defensivo. Como una manera de seguir sosteniendo la mirada.

Se encienden las luces y nos damos cinco minutos de descanso para tomar una cerveza y unos pinchos de tortilla. El coloquio se desarrollará, como la otra vez, con una mesa pequeña en el medio para que cada cual pueda acercarse a picar y beber cuando le apetezca. Movemos las sillas hasta esbozar un círculo. El primero que toma la palabra, tras

ser presentado por Carlos, es Adrià Rodríguez. Nos había pedido que imprimiésemos algunos folletos sobre la huelga del 99%, los cuales empiezan a pasar ahora de mano en mano. Habla poco, apenas cinco minutos, para sugerir nuevas formas de lucha. Como por ejemplo, la de intentar “parar la ciudad” en puntos estratégicos de circulación de mercancías y personas. Lo que dice, lo dice con concisión y una pátina de timidez, más tendente a abrir un debate que a erigir un discurso maestro. No volverá a intervenir en lo que resta de coloquio.

Poco después toma la palabra un hombre con el pelo y la barba encanecidos, de 50 años largos. Su hilo de voz, muy tenue, parece a punto de disiparse en cualquier momento. Tiene los brazos en jarras, como sujetando el cuerpo para no caerse de la silla. Parece intimidado por la apertura misma del círculo. Con pinta de llevar «políticamente» callado mucho tiempo: como una persona mayor que está aprendiendo a hablar de nuevo. Cuenta que ahora está jubilado, pero que trabajó toda su vida en el sector de la construcción. “De albañil”. Explica que a él, paradójicamente, la condiciones de lucha actuales le recuerdan mucho a las de los años 70, recién llegado a Barcelona de Galicia, por la dificultad que entrañaba ir de andamio en andamio por toda la ciudad para movilizarse a una mano de obra dispersa, que duraba muy poco en la misma empresa. Según su experiencia, «se tardaba meses en conseguir resultados, y a veces ni eso».

Un par de asientos a su izquierda, Laia, que está comentando algo en bajo con la persona que tiene al lado, suelta una carcajada. El albañil jubilado entiende que es por lo que está diciendo él, así que se gira hacia ella y farfulla, muy enfadado: “¿Y a ti qué te hace gracia?”. Laia, sorprendida, se disculpa e intenta explicarle que no ha tenido nada que ver con su intervención. Pero el malentendido ya se ha producido, y no hay explicaciones que valgan. Las explicaciones, de hecho, sólo parecen enojarlo un poco más. Finalmente se callan ambos —él, malhumorado, y ella porque comprende que cualquier cosa que diga empeorará la situación—, y la palabra empieza a circular de nuevo, como queriendo pasar página tras este pequeño accidente dialógico.

Ha llegado entretanto, con media hora de retraso, el sindicalista «de base» Josep Bel. Se disculpa: tiene a su madre ingresada en el hospital. A diferencia de Adrià, y muy al contrario que el albañil, empieza a hablar sin cortapisas —y sin fragilidad aparente— desde una esquina de la sala, a la derecha de la pantalla. Durante casi veinte minutos, rememora anécdotas de huelgas generales pasadas, episodios contra la policía y astucias tales como deshinchar las ruedas de un bus urbano «mientras alguno entretenía al conductor». Buena parte de la sala lo escucha con deleite, abrigada por el manto de seguridad que extienden, contadas con toda normalidad, sus vivencias como piquete. Rechaza el sindicalismo de UGT y CCOO, de la que Comisiones de Base (co.bas) se escindió en 2006, y lamenta la “lógica de los liberados”, según la cual se crea “una aristocracia mal vista por el resto de trabajadores”. Defiende que hay que ir probando nuevas formas de huelga, en alianza con los trabajadores de cuidados y servicios y los autónomos, para conseguir reactivar una clase obrera que se ha atomizado afuera de la fábrica. “Todavía no hemos dado con la receta”, dice.

La huelga general, dentro de dos días, se plantea con y al margen de los grandes sindicatos. Aunque se llevará a cabo contando, necesariamente, con su convocatoria y con la fuerza de sus bases, varias personas postulan durante el coloquio que se tiene que visualizar, en paralelo, una participación autónoma y desvinculada de sus siglas⁵³. Por mi parte, intervengo sólo una vez, para cuestionar qué significa para nosotros «parar», del mismo modo que para el joven obrero de *À bientôt j'espère* consistía, por ejemplo, en poder entrar y salir a su antojo de la fábrica, o en ver una película dentro de ella. ¿Cómo se para *subjetivamente*, más allá incluso de una jornada tan decisiva –pero asimismo tan puntual– como la de pasado mañana? A la luz del debate, sin embargo, mi pregunta suena inevitablemente extemporánea. Nadie hace amago de responderla.

Antes de recoger las sillas y las latas de cerveza vacías, nos citamos al día siguiente a las 22 h., en la Plaça del Sortidor, para montar una cacerolada que habrá de recorrer las calles del Poble Sec hasta casi media noche. El jueves, a primerísima hora, se formará un piquete de barrio en el Passatge de la Canadencia⁵⁴.

Los tumultos del tiempo

El 23 de diciembre de 1928 se celebra en el Cine del Callao, por la mañana, la sesión inaugural del cineclub Español. Se cuenta como el primero que hubo en el Estado, siete años después del que creara Louis Delluc en Francia. Su germen cabe encontrarlo, sin embargo, en la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes, en la que Luis Buñuel –que residía por entonces en París– acababa de organizar algunas proyecciones de películas de vanguardia. El fundador de *La Gaceta Literaria* y profotalangista Ernesto Giménez Caballero tenía en mientes tales sesiones cuando impulsó el Español, e incluso llegó a pedirle a Buñuel que lo dirigiera. Debió conformarse, no obstante, con enviarle una lista de los títulos que se estaban pasando en las salas especializadas de la capital francesa, para que el director de *Las Hurdes* (1933) gestionase el alquiler de las copias.

No hay acuerdo sobre qué películas fueron proyectadas en aquella sesión inaugural. Giménez Caballero «dice que [...] *Tartufo*, de [Friedrich] Murnau», mientras que «Ángel Falquina, valioso erudito español, de archivos envidiables, asegura que [...] *Avaricia*,

53 A juzgar por la crónica de Guillem Martínez (2012) publicada el 30 de marzo de 2012 en *El País*, en la edición de Cataluña, este propósito se habría logrado: «El paro era grande y efectivo. Pero lo llamativo era lo que estaba pasando junto a eso. Estaba pasando que la huelga no era tal, era algo mucho más amplio: un acto de protesta ciudadano o, tal como está el patio, de resistencia. La huelga no era una cosa solo de los sindicatos o partidos. Grupos de ciudadanos vinculados al 15M, a colectivos laborales afectados por la desaparición del Estado de bienestar, o simplemente ciudadanos con niño sin cole, paseaban por Barcelona velando e interesándose por su huelga».

54 Entre febrero y marzo de 1919, la Vaga de la Canadencia –una empresa eléctrica cuyo principal accionista era el Canadian Bank of Commerce of Toronto– se prolongó durante 44 días y devino, entremedias, una huelga general que llegó a paralizar la ciudad y el 70% de toda la industria catalana. Se había iniciado en protesta por los despidos de ocho obreros y consiguió, a su término, no sólo su readmisión y la liberación de los huelguistas presos, sino también que el Gobierno español firmase el Decreto de la jornada de ocho horas de trabajo, que sería además el primero en aprobarse en toda Europa.

de Eric Von Stroheim»; y Luis Gómez Mesa, crítico e historiador cinematográfico, que «*Tartufo* y *El último*, ambas de Murnau, y *Ballet mecánico* de Fernand Leger» (Hernández y Ruiz, 1978: 19). En adelante, personalidades literarias como Pío Baroja o Rafael Alberti, o el doctor Gregorio Marañón, a propósito de un programa de cine científico, se encargarán de presentar los pases «desde el escenario». El escritor y periodista Ramón Gómez de la Serna lo hizo para *The jazz singer* «disfrado de Al Johnson, incluso con la cara pintada de negro» (*ibíd.*: 20).

Algunas sesiones del Español serán menos recordadas por los filmes que por los altercados que se produjeron en torno a ellos. «*La cerillera* de Jean Renoir en el Royalty (después Cine Colón) [...] provocó un auténtico tumulto, en parte porque a los espectadores no les gustaba la película, o no la entendían, y en parte también por la intervención desde un palco del propio Giménez Caballero, increpándoles» (*ibíd.*: 22). También causó revuelo *Un chien andalou* (1929), según rememora el propio Giménez: «Cuando lo del ojo, se oyeron unos chillidos, alguien se desmayó en la sala y ya empezó el jaleo. Vino la policía, nos detuvieron a la salida. Al final nos soltaron, pero fue un jaleo mayúsculo» (*ibídem*). Con todo, ninguno de estos incidentes sería comparable al desencadenado por la proyección de *El acorazado Potemkin*:

Se celebró en el Palacio de la Prensa [...] a la cuatro de la tarde. Marcelino Domingo, Ministro de Instrucción Pública, que conocía la película y las algaradas que en todas partes se producían con ocasión de sus proyecciones, al final la autorizó, con bastante temor, hasta el punto de que pidió que la recién creada Guardia de Asalto vigilara los alrededores. La sesión efectivamente fue borrascosa, con gritos, bofetadas y tiros. Entre los organizadores se encontraba Ramón Franco Bahamonde. No hubo heridos de milagro. La gente salió como pudo. La película fue confiscada. Y aquello fue prácticamente el final. (*ibíd.*: 22-23).

Pero el final del Español no comportará el del cineclubismo estatal, algunas de cuyas ramificaciones tienden además a una mayor radicalidad política. En el núcleo de organizadores de aquel figuraba Juan Piqueras, artífice y director de la revista *Nuestro cinema*⁵⁵, que en su número de octubre de 1933 aboga por la creación de una «Federación Española de Cineclubs Proletarios». Y ello por dos motivos entrelazados. «Pese al tóxico permanente que ejerce sobre él el cine yanqui, alemán y francés», afirma sin ningún matiz la publicación, el proletariado «va adquiriendo ya el control sobre sí mismo y desea oponer al cinema burgués su cinema de clase» (*Nuestro cinema* n° 13: 214). Pero ese deseo se topa con la dificultad de «traer a España nuevos filmes sociales»: «La importación [...] es siempre costosa. Escapa a las posibilidades de uno o dos Cineclubs proletarios. Un Cineclub pequeño burgués, que nutre sus sesiones con la asistencia de *snobs*

55 Con el subtítulo de *Cuadernos internacionales de defensa del cine proletario*, *Nuestro cinema* publicó 16 números entre 1932 y 1935 en los que acostumbraba a oponer, conforme a un análisis comunista ortodoxo, dos mundos cinematográficos: el soviético y el occidental. Se trata, con todo, de una de las empresas editoriales sobre cine más ambiciosas de la Segunda República española.

y de intelectuales reaccionarios a quienes cobra 3, 4 y 5 pesetas por programa, puede soportar los gastos que le ocasiona el alquiler de los filmes en el extranjero, su transporte y los derechos aduaneros. Un Cineclub proletario, que no debe ni puede cobrar sus cuotas más de una peseta o 1'50, no podrá, ni muchísimo menos, cubrir las cifras que necesitaría para importar su programa» (*ibíd.*: 215).

Se trasluce en esta explicación el primer condicionante del acceso de las clases populares urbanas al cine: el precio de la entrada. Unas páginas después, en el artículo «Ejemplo de Cineclub proletario», el cineasta Antonio del Amo Algara (1933: 224-226) insiste en esta misma traba: «Huye el obrero de las cloacas, [...] de los Parques de Limpieza [...], de los andamios, de Obras Públicas, el mozo de muelles y estaciones, el campesino...; huye de las únicas sesiones que pudieran enseñarle algo, de los cineclubs de avanzada que cobran cuatro pesetas. Huye el obrero y el intelectual –muy respetable– se hincha a ver películas soviéticas» (*ibíd.*: 225). Así pues, «el Cineclub que se titule de proletario, y que no se adapte a las posibilidades económicas del proletariado, está expuesto a fracasar». No lo habrían conseguido, o intentado siquiera, «sesiones *Mirador* y Estudio Cinaes en Barcelona, ni Proa Filmófono, 'Cineclub F.U.E.', 'Banca y Bolsa' en Madrid» (*ibíd.*: 224).

Pero el precio no constituye la única valla que el proletariado ha de saltar para acceder a las salas oscuras que exhiben –merced al cine soviético– «el trabajo, el progreso, la civilización nueva». El caso que Del Amo Algara pone como ejemplo, para bien, es el de una sesión organizada por la Biblioteca Circulante Cultural de Chamartín La Rosa en un cine de Tetuán: «Situado en una barriada de Cuatro Caminos, eminentemente obrera, estaba abarrotado de público. Habló Roces sobre la cultura proletaria, recitó poesías revolucionarias Alberti, y se proyectaron unas películas científicas: *T.S.H.* de Ruttman y *Turksib* de V. Turín» (*ibídem*). Esta incursión habría tumbado otra barrera quizá menos evidente que la del importe de la entrada, pero sin duda tanto o más determinante. Se trata de la falta de tiempo y de competencias culturales:

[Los] esfuerzos [hasta ahora] han ido siempre encaminados a proyectar una película, todo lo revolucionaria y todo lo proletaria que se quiera, ante doscientas personas, no vamos a decir cineastas, pero sí más enteradas del cinema, por lo menos para no apreciarlo en su sentido social, que los obreros que tienen todo el día manchadas las manos de yeso o de grasa y no les queda tiempo suficiente para hojear un libro o una revista de cine, ni tienen dinero para ir un sábado al estreno de un Palacio de la Música, ni de un Callao (*ibíd.*: 224).

También el cinematógrafo, cuando no se dirige a las trabajadoras con «comedias frívolas cuya realidad se da de patadas con los callos de sus manos», debe afrontar el mismo dilema político que el resto de las artes: el cuerpo social llamado a autenticar sus designios no dispone de tiempo para sus historias. Historias donde, por lo demás, «no cantan los hombres, ni hablan las actrices, ni tocan el jazz-ban los negros», sino que bregan los obreros para tender «la línea férrea desde el Turquestán a Siberia». Imágenes sobre su condición y sus luchas, que exigen el trabajo de una mirada menos indolente que la que emplea el otro «tipo afeminado de opereta». Coetáneo de quienes asisten a

la sesión «ejemplar» en el cine de Tetuán, el protagonista de *La estética de la resistencia* (Peter Weiss, 1975-1981), proletario alemán y militante comunista en la clandestinidad y, pocos meses después, brigadista internacional en la Guerra Civil española, encarna y sobrelleva esa contradicción en la primera parte de la novela. Su aprendizaje estético pertenece al tiempo de quienes no tienen tiempo, es decir, a una brecha entre la producción y la reproducción que ha de sobreponerse continuamente al cansancio:

Cuando el padre de Coppi entró en la cocina, en el traje oscuro que estaba brillante de tantos cepillados, con la camisa sin cuello, la boina muy calada sobre la frente y una deformada cartera de mano bajo el brazo, quedándose de pie junto a la mesa, todos sentimos hasta qué punto nos pesaba el día y el abismo que era preciso superar hasta que nosotros también pudiéramos hacer uso de la fantasía, la sobrepresión intelectual y el ocio meditativo. En una ocasión habíamos renegado furiosos de que la lectura de un libro, la visita a una galería de arte, a una sala de conciertos o a un teatro, estuviese para nosotros unida a sudores y quebraderos de cabeza suplementarios (Weiss, 2003: 74-75).

Sin embargo, es ese suplemento el que sostiene una «subversión del mundo» que, en palabras de Jacques Rancière (2010b: 20), «comienza a esa hora en que los trabajadores normales deberían disfrutar del sueño apacible de aquellos cuyo oficio no obliga a pensar», y que estriba en una «interrupción imperceptible, inofensiva, se diría, del curso normal de las cosas, donde se prepara, se sueña, se vive ya lo imposible»⁵⁶. Por más que algunos programas revolucionarios hayan querido apurar la cercanía entre la proyección fílmica y una realidad proletaria, las dificultades para llevarla a buen puerto —a saber, la de convertir a ese sujeto político en espectador de su propia fábula, pretendidamente científica— revelan una segunda paradoja: ir al cine pasa inevitablemente por soslayar la cotidianidad de unas manos callosas o llenas de grasa. En primer lugar porque, tal y como se ha detallado al principio de este capítulo, la división que extiende el proyector entre un adentro y un afuera se edifica sobre un cuerpo en el que lo tangible deviene una experiencia visual. En el cine, la mirada se disocia del tacto y trabaja en esa apertura. Incluso cuando se la enfrenta al trabajo manual.

Disparos aparte, los tumultos de la proyección son los de un tiempo que se aparta del curso normal de las cosas. En realidad, el celuloide y la política tienen en común la cuestión de «hacer durar una aceleración de tiempo, una aceleración de la apertura de los posibles» (Rancière, 2010b: 10). Lejos de la barriada obrera de Cuatro Caminos, las mulas de las Misiones Pedagógicas que, entre 1931 y 1936, atraviesan desfiladeros o caminos de barro para visitar cientos de pueblos y aldeas, no sólo portan en las alforjas —entre otros materiales— películas de Charlot, de animación o documentales. También llevan consigo

56 «Lo imposible» sería «la suspensión de la ancestral jerarquía que subordina a quienes se dedican a trabajar con sus manos a aquellos que han recibido el privilegio del pensamiento», efectuada además durante ese intervalo nocturno: «Noches de estudio, noches de embriaguez. Jornadas laboriosas prolongadas para entender la palabra de los apóstoles o la lección de los instructores del pueblo, para aprender, soñar, discutir o escribir» (*ibíd.*: 20).

la posibilidad de un tiempo que se ha salido de sus goznes, emancipado «del movimiento metereológico» que prescribe el día a día en el mundo rural (cf. Deleuze, 1993: 44-55), y que en las ciudades sería vinculable, como en *La estética de la resistencia*, a una mirada que toma distancia del suelo subjetivo y espacio-temporal de la producción⁵⁷.

Es la extensión de esa posibilidad, que *Nuestro cinema* y la Biblioteca Circulante Cultural de Chamartín La Rosa concretan como el acceso a un cine de clase, proletario, pero que también cabe asociar a otros discursos estéticos o didácticos, la que encamina muchas políticas alternativas de exhibición en los años 30. A este respecto, el cineclubismo señala tanto el punto de partida como el límite —marcadamente «pequeñoburgués»— que habría que franquear. En todo caso, del *kino-glaz* de Dziga Vertov al grupo que en 1968, comandado por Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, hereda para sí el nombre del realizador soviético, toda pedagogía fílmica se apoya en el despliegue y el uso de ese intervalo que pertenece —más allá de la vigilia y más acá del sueño— a los dominios de la proyección.

A las pelotas de goma y los gases lacrimógenos, los Mossos infiltrados y los contenedores ardiendo, las manifestaciones y los piquetes, la brutalidad de las cargas policiales y la detención de casi cien personas en Barcelona, pero también y sobre todo, a una jornada de huelga protagonizada por una «ciudadanía no necesariamente sindicada que iba a mostrar su malestar en la calle» (Martínez, 2012), la Generalitat de Catalunya respondía, pocos días después, con la puesta en marcha de un artefacto bastante insólito: una página web para identificar a «los violentos». El 24 de abril, en efecto, 3 vídeos y 231 fotografías de siluetas y rostros borrosos nutrían una aplicación digital que, bajo el lema «colaboración ciudadana contra la violencia urbana», instaba a delatar a 68 cuerpos presuntamente implicados en los altercados del 29M.

Una semana después de que Felip Puig, conseller d'Interior, hubiera anunciado la creación de la web, y mientras arreciaba una campaña gubernamental y mediática de criminalización del 29M, nos citamos a las 20 h. en el Ateneu Rebel para organizar la siguiente fecha del Cinefòrum. Esta vez sólo pudimos acudir cinco de nosotras, y no todas con puntualidad: a Carme, Silvia y yo se nos fueron sumando, de diez en diez minutos, Núria, Julia y Carlos. Durante la reunión, además de considerar el pase de *La Plataforma* —un documental sobre la PAH— a finales de mayo, y de empezar a planificar una proyección al aire libre para la Festa Major del barrio, en julio, se acordó que la

57 Si bien en la novela de Peter Weiss ninguna de las obras o textos que alientan el proceso de formación estética de los personajes es cinematográfico, la lectura en clave política del altar de Pérgamo, al inicio del libro, se proyecta como una suerte de plano-secuencia que recorre el friso y escudriña sus avatares históricos. Pero más importante que esta similitud entre la prosa de Weiss y el movimiento de una cámara, que se repite al abordar otras piezas artísticas, es la tensión entre la libertad de una mirada «de cine» y las ataduras del trabajo manual que experimentan los protagonistas, la cual también divide al espectador privilegiado por *Nuestro cinema*.

próxima sesión debía dirigir sus pasos a «les relacions de violència». Carme se lo resumía así, por correo electrónico, a quienes no habían podido pasarse esa tarde por el Ateneu:

[S'ha de parlar] de si és més violent cremar un container que retallar tot el que ens retallen i el setge al que ens sotmeten. De qui guanya quan els mitjans de comunicació oficial només donen un missatge i una visió de la violència. De com és possible que fins i tot es qüestionen el dret a reunir-se i a manifestar-se. Seria una sessió que podria dur per eslògan: qui són els violents?

—Cal pensar quina pel·lícula aniria bé: aportem idees fins divendres dia 20. No cal que la peli sigui només de violència explícita. Hi ha violència molt subtil. I sobretot la relació que s'estableix.

—Cal pensar qui podria venir a parlar: un periodista que ens expliqui com es monta aquest discurs tan ben muntat? Algú que ens expliqui com es menja el tarro a un mosso...? En fi, per entendre la il·lògica de tot plegat.... aportem idees també.

—La prioritat seria que es pogués fer cap al 10 de maig.

Programada efectivamente el 10 de mayo, Clara y Carme bautizan la sesión, al hacer el cartel, como «Mirades sobre la violència». Los invitados no han tardado en concretarse. El periodista que nos parecía idóneo para participar en el coloquio, a tenor de la crónica que había escrito sobre el desarrollo de la huelga en Barcelona, era Guillem Martínez. Yo mismo me encargo de contactarlo y concertar su asistencia. Carme hace lo propio con Felipe Aranguren, responsable de prensa de los *iaioflautas*, cuyas protestas —no precisamente tibias— han sabido sortear hasta ahora la represión policial o judicial. La elección de la película sí que genera un mayor debate. Tras barajar y descartar títulos muy diferentes —*Caché* (Michael Haneke, 2005), *Ziztadak/Tábanos. Historia de la lucha activista no violenta en Euskal Herria* (Oriol Andrés, Carles Castro y Gemma Garcia, 2012), *Hunger* (Steve McQueen, 2008), *La haine* (Mathieu Kassovitz, 1995), etc.—, dos filmes centran la elección final: *Del Poder* (Zaván, 2011) y *Videogramas de una revolución* (Harun Farocki y Andrei Ujica, 1992).

Carme encontraba «més proper» el filme de Zaván «que no pas situar-nos a Rumania»: «Documenta com a Gènova, per primera vegada dins el moviment creixent antiglobalització o altermundista, la policia va actuar amb una força brutal per reprimir uns manifestants que no havien fet res [...]. Va ser un dels primers cops en què es va començar a criminalitzar la protesta... sense justificació»; respecto a *Videogrames*, «tinc la sensació que és més un film per analitzar les imatges, els arxius, la posició del documental per explicar el devenir històric o per parlar dels processos de representació». Pero la película de Farocki y Ujica, propuesta por Silvia, nos convence más a Carlos y a mí. Tras haber visto *Del poder* en casa *ex profeso*, concedo que está «ben muntada [...] i [que] m'ha semblat interessant que li tregués el so de tant en tant a les escenes per allò d'un cert distanciament, tot i que a vegades se m'ha fet un mica bèstia (crec que no calia tanta sang i tants cops per mostrar la brutalitat policial)». Añado, no obstante, que en esta ocasión «el 'tema' són en gran part 'les imatges', o més aviat, que no hi ha violència (a un nivel

simbòlic) sense una determinada forma de visibilitzar-la: per això és interessant *Videogrames d'una revolució*».

Entre el 28 de abril y el 2 de mayo, nuestro grupo de correo echa humo. Ricard, Jordi y Julia votan a favor de *Del poder* por la proximidad de su temática. Núria se muestra indecisa, pero valora *Videogramas* —la ha visto a trozos en youtube— «pel que fa a la distància que podem prendre amb els fets, tan d'espai com de temps». Silvia y yo, sin embargo, para no eternizar la discusión, acabamos dando por buena *Del poder*. También Carlos, aunque matiza que el documental rezuma «impotència i frustració»: «No sé fins a quin punt passar aixó uns dies abans de l'aniversari del 15M pot ser una mica *heavy* i fins i tot contraproductent (si jo ho veig abans d'iuna convocatòria d'una manifa, crec que no hi aniria)». La sorpresa llega con un nuevo mail de Carme, el 3 de mayo:

Ahir finalment vaig poder veure amb tranquil·litat *Videogrames d'una revolució*. Crec que probablement podria estar bé passar-la perquè és menys negativa/derrotista que *Del poder*, i tot i que més llunyana en el temps i l'espai, crec que mostra com de difícil és també fer la revolució, amb alguns moments especialment extravagants. Tenint en compte que convidem al Guillem Martínez (que ens pot parlar també del poder dels mitjans de comunicació en la construcció dels discursos, que és un dels temes del film: les mirades oficials i les mirades oblidades), jo aposto per aquesta finalment.

Así pues, el largometraje de Harun Farocki y Andrei Ujica, tejido con retales videográficos y televisivos en torno al derrocamiento de Nicolae Ceaucescu en 1989, se acaba llevando el gato al agua. Habrá de hacerlo no obstante en un nuevo espacio. Debido al colapso primaveral del CC. del Sortidor, repleto de actividades hasta finales de junio, hemos tenido que trasladar la sesión al lugar donde solemos reunirnos para organizarlas: el Ateneu Rebel⁵⁸. Se trata de un centro social vinculado a la organización política Revolta Global-Esquerra Anticapitalista⁵⁹ y situado en la esquina de la calle Font Honrada con Mare de déu del Remei. Siempre nos lo han cedido, tanto a la Asamblea como al Comando Poble Sec, a cambio de nada. Si bien desde nuestra esfera, inequívocamente partidista, se mira a veces con recelo y distancia ese ofrecimiento.

Un sol rotundo ha tomado la ciudad. Los días han crecido y alcanzan ya los últimos rincones de la tarde. Se diría que estamos en el tiempo de las cerezas. Víctor, un chico de veintitantos años, nos abre el local a las 18 h. para que guardemos las cervezas y los pinchos en una nevera y empecemos a probar la película. El Ateneu Rebel tiene dos plantas: la de abajo guarece un pequeño despacho con ordenador y cuatro estanterías llenas de libros de autores marxistas, en su gran mayoría descatalogados; diez escalones más arriba, una cristalera separa una pequeña cocina, a mano izquierda, de un espacio más amplio, de unos 30 m². Ahí veremos *Videogramas*. Aunque se asemeja más a una pequeña sala de juntas que a un auditorio, el cañón de luz fijado en el techo y una pantalla portátil

58 Cf. http://ateneurebel.cat/web/que_es

59 Cf. <http://revoltaglobal.cat/spip.php?article787>

al fondo, justo delante de un gran ventanal con todas las persianas bajadas, lo hacen pasar a efectos prácticos, y a oscuras, por un lugar de proyección. Clara y yo disponemos las sillas en sucesivas filas para extender por primera vez el Cineforum en este suelo. Hay sitio para poco más de 30 personas.

El principal inconveniente arquitectónico del Ateneu Rebel es una columna que, a la izquierda de la pantalla pero casi en mitad de la sala, ocupa sensiblemente el campo de visión de algunas espectadoras. La estancia, además, se llena en apenas 10 minutos. Felipe Aranguren se ha apuntado al pase, pero Guillem Martínez vendrá directamente para el debate, y con la película ya vista de casa. Me siento en el costado izquierdo, hacia delante, justo al lado de la columna. Estoy también cerca del ordenador, por si hubiera alguna incidencia técnica. Pero no lo parece. Silvia y yo probamos el DVD hace dos días, y hoy de nuevo, sin detectar ningún problema. Carme se queda la mayor parte de la sesión de pie, junto a las escaleras, por si llega alguien más: la puerta del Ateneu sólo puede abrirse desde dentro, con un mando a distancia.

Ha venido mucha gente de la Asamblea, pero también, como a las otras sesiones, caras nuevas. Al girarme, descubro cabeceos constantes entre el público para llegar a leer los subtítulos de la película. Como estamos tan agolpadas y la pantalla no está muy alta, a menudo es imposible leerlos sin tener que cambiar de perspectiva y esquivar, a su vez, los cuerpos que se interponen delante. Pero ese movimiento vuelve a tapar a alguien más, que nuevamente ha de moverse. Es como una oleada. Por momentos, algunas espectadoras parecen estar bailando en el asiento. Con un público así de numeroso, las condiciones de proyección en un espacio tan reducido se vuelven sumamente precarias. Paradójicamente, *del lado de acá*, el sonido ambiente señala una fuerte conexión con *Videogramas*, debida quizá al efecto de directo que produce la sucesión de secuencias en vídeo. Al fin y al cabo, el acto de cabecear evidencia el de atender y querer ver.

La farsa revolucionaria de *Videogramas*, transida por instantes de tragedia y violencia, hace que la sala se balancee también entre las carcajadas y el asombro. La interrupción del discurso oficial de Nicolae Ceaucescu y el alboroto, fuera de plano, de una masa resuelta a tomar las riendas del poder y, por ende, de la televisión pública, suscitan un silencio firme, que parece seguir creciendo en la incertidumbre. Algunas respiraciones se sincronizan entre sí y a las imágenes, hasta que se escuchan unos disparos y la señal se pierde: aquí y allá, se hace el vacío. La película volverá enseguida sobre la escena para desmenuzar su arquitectura a la luz de lo que ha ocurrido en la calle. Minutos después, sin embargo, el nuevo discurso que quiere poner fin al régimen de Ceaucescu, leído por un poeta y arropado por una veintena de personas, arranca un cúmulo de risas. Lo hacen, sobre todo, los momentos previos o posteriores a su retransmisión. Mientras se gesta su puesta en escena. En pantalla, esos cuerpos que esperan de pie, estáticos e histéricos frente a la cámara, a entrar en directo, protagonizan una suerte de épica disparatada. Y en el Ateneu, quienes nos hemos apretado para ver el filme traducimos su situación — eminentemente corporal, como la nuestra — en una vibración colectiva. Como si parte de esa torpeza también nos perteneciera.

Videogramas no es una farsa porque engañe, sino por la vis cómica y el desaliño permanente de la revolución que está reconstruyendo. Carme habrá de recordarla en este sentido: «Tu fas un titular d'un cinefòrum: anem a parlar de revolució i violència. I hi havia moments que era, '¿pero qué coño están haciendo?', o 'estos que entran en la tele no tienen ni puta idea'. Com de despropòsit. En això et sents identificada. Som com nosaltres. Pel que fa al 15M i a moments en què es remouen moltes coses, hi ha gent que vol intelectualitzar tot el que està passant... però per més que ens creguem 'los héroes de la plaza' o de l'espai públic, a vegades... 'esto es un desastre'». En el último tramo de la película, la discusión entre dos cargos militares —uno de ellos con el teléfono en la mano— sobre quien está a cargo de ocho helicópteros que acaban de ser derribados —«pueden ser de él o míos», concluyen— desata otra avalancha de carcajadas. “La escena parecía más bien un número de Gila”, me comenta tras la proyección una amiga.

A Clara *Videogramas de una revolución* le pareció «brutal, impactante». Sobre todo, por cómo muestra el vínculo íntimo entre imágenes y violencia: «Recuerdo una escena sobrecogedora, de un tío sangrando, con la nariz rota, al que están presionando para que confiese que es un francotirador. 'Fuíste tú, di que fuíste tú'. Ahí ves que la televisión y las videocámaras no son sólo el testigo de un acontecimiento histórico, sino una herramienta de poder». Ciertamente, la película está bien surtida de disparos, heridos, golpes, linchamientos, muertes y, por último, la ejecución de Nicolae Ceaucescu y su esposa Elena. «A la hora de la verdad», asegura Clara, «son como dos ancianos por los que medio llegas a sentir lástima; ves que se le está yendo la pinza [al nuevo gobierno de concentración] y cómo la televisión te dice en todo momento lo que tienes que ver y pensar».

Tras encenderse las luces, nos tomamos unos minutos, como siempre, para beber y picar algo. Ha llegado ya Guillem Martínez. Carme y yo nos acercamos a él para saludarlo y ofrecerle una cerveza fría, que acepta encantado. Pero a los cinco minutos ya se ha hecho el círculo del coloquio: esta vez es muy irregular y tiene, más bien, forma de rectángulo. Felipe Aranguren, muy cerca del ordenador, a la izquierda de la estancia, toma la palabra. Su manera de hablar, segura de sí y algo categórica, dista de la que mucha gente le atribuiría en principio a un *iaio*. “La de la película, más que una revolución, parece el camarote de los hermanos Marx”, afirma. A continuación explica la práctica de su colectivo y se mofa entre líneas del 15M: “Antes de montar alguna protesta, lo primero que hacemos es llamar a la prensa. Porque si no, no existe. Estamos organizados, cada uno tiene una tarea y nos planteamos acciones y objetivos. Lo otro, las asambleas porque sí, no sirven para nada. Para pasar el rato, pero nada más”.

Sin asomo de dudas, Aranguren discierne dos salidas políticas ante el actual estado de cosas: “O bien se toma el poder, o bien se produce una situación de insumisión civil generalizada”. Martínez, que habla a continuación en un tono más dubitativo, valora no obstante experiencias que se sitúan entre ambas lógicas: “Por ejemplo, que en Gràcia haya personas mayores que pueden llegar a final de mes mediante las cestas de una cooperativa de consumo. Me parece interesante pensar qué podemos hacer aquí y ahora, de qué herramientas disponemos”. Recuerda además que el 29M, por la tarde, los gases lacrimógenos

y las cargas de los Mossos d'Esquadra impidieron que se produjera “la mayor manifestación anarquista en décadas”, otro signo de que los marcos de la Cultura de la Transición (CT) —acaba de coeditar un libro sobre esta cuestión— se han resquebrajado.

Clara, muy molesta con la cobertura mediática del 29M, toma entonces a Martínez como chivo expiatorio y lo asedia a preguntas: “¿Dónde están los supuestos y la presunción de inocencia? ¿Y el código deontológico? ¿Por qué sólo se pone el acento en los contenedores quemados, pero nunca en la brutalidad policial o en la desposesión a la que estamos siendo sometidas? ¿Y la historia esa de los anarquistas italianos?”⁶⁰. No dándose por aludido personalmente, y tratando de rebajar el tono, el cronista de *El País* contesta con cierta timidez que, cuando uno lee una noticia y está en desacuerdo con el modo en que da cuenta de lo ocurrido, no está de más descolgar el teléfono y marcar el número de la redacción de turno. “El otro día recibimos una llamada de una persona de la CGT. Fue una conversación larga, con mucha miga, sobre cómo se había informado de la detención de una dirigente sindical. Esos encuentros permiten a veces que cada parte se explique —en primer lugar, sobre las condiciones bajo las que se ha producido la información—, y que los periodistas tengan que responder de su práctica. Puede parecer poco, pero no lo es”.

Guillem Martínez añade que, a fin de cuentas, el periodismo se mueve “dentro de los marcos de la cultura, que en este caso sería una CT que empieza a hacer aguas”. Con todo, un mismo medio podría hospedar posiciones muy disímiles: “Si uno lee un editorial de *El País*, y luego un artículo de opinión de la sección de Cataluña, entre ellos es como si hubiera treinta años de diferencia. Aunque compartan el mismo número”. Gabriel, a quien tengo muy cerca de mí, dice que “podemos ser más rápidos que ellos” a través de internet, y que hoy en día la información no se puede pensar como algo exclusivo de las grandes cabeceras o televisiones: “Un poco como le ocurría a Ceaucescu”. El coloquio empieza a derivar poco a poco hacia los disturbios del 29M, y a cómo fueron aprovechados para criminalizar el ciclo político que se ha iniciado en Barcelona a partir del 15M. Las opiniones varían: hay a quien las demostraciones de fuerza le parecen, por motivos éticos o tácticos, reprochables, y otras que, como Clara, creen que “estamos equivocando el foco al hablar de unos cuantos contenedores quemados”.

Casi al final del encuentro, que se extiende hasta las once de la noche, una vecina toma la palabra. No la había visto nunca. Ni en sesiones previas ni en la Asamblea. En verdad, todo apunta a que es la primera vez que participa en un espacio así. Debe tener unos cuarenta años largos. Se echa a hablar durante varios minutos, para explicarnos su historia —está en paro y no sabe qué hacer, o más bien, venir aquí, «con los del 15M», es lo único que puede hacer para librarse de la sensación diaria de derrota; aunque ello no resuelva nada al día siguiente. Luego continúa, de manera un tanto atropellada, con diversas consideraciones políticas. Ha tomado algunas cervezas. Es difícil para los demás dialogar con su monólogo, algo achispado, y encajarlo en el coloquio. Al mismo tiempo, su ingreso en esta

60 Cf. <http://www.lavanguardia.com/politica/20120408/54282903647/brote-violento-barcelona-matriz-anarcoitaliana.html>

atmósfera, que no es privada pero tampoco pública en un sentido clásico, o dominante, parece querer decir algo. Algo más de lo que ella, aquí y ahora, estaría diciendo.

Traducción (2)

Durante los coloquios del Cinefòrum Poble Sec, las alusiones a las imágenes que acababan de verse eran escasas. No se dio en ellos ninguna discusión extensa –cinéfila o profana– sobre la película. «Però en realitat», asegura Laia Cantenys, asistente a tres sesiones y parte activa de la Asamblea de barri, «la pel·lícula hi era»: «Era l'estri que havia obert l'escenari per parlar del treball, el sindicalisme, les vagues, i de com per nosaltres la vaga general, avui dia, és una història diferent de la que es narrava en aquell film, on els obrers s'autoorganitzaven i feien servir el cos d'una altra manera». Carme coincide en que, si bien el filme era «per a la gent com l'excusa per parlar d'un tema», su paso por él tampoco resultaba secundario: «*Videogrames* –molta gent també m'ho va comentar– és un documental que no coneixia, i que em va generar moltes coses tal i com estava fet. Pensar des d'un altre lloc, i pensar com es construeixen les històries i els discursos, tot i que no hi estiguem acostumades, és el que ens pot remoure per dins».

«Amb la pel·lícula, hi havia un joc de cercania i distància», sostiene Laia. Lo fue también para Clara Cancio, que dice a propósito de *La reprise du travail aux usines Wonder*: «La imagen de esa mujer llorando ahí, a las puertas de la fábrica, y llamando traidores a los sindicatos, me supuso una gran identificación porque en mi propio trabajo había experimentado eso mismo, tras una protesta. La sensación de '¿y todo esto para qué?'. [...] Pero es que ahora ya no hay fábrica. Ahora somos trabajadoras sueltas, desperdigadas, deslocalizadas, precarias. Entonces, ¿qué hacemos?». Para empezar a responder esta pregunta, habría que precisar también que el escenario político donde se emplazó la Asamblea y tuvieron lugar, asimismo, las proyecciones del Cinefòrum, era a la vez productivo y reproductivo. Según Cantenys, «el nostre subjecte polític, o la nostra identitat, ha sigut al voltant del barri». Pero «del barri com a espai comú i de lluita, en tots els sentits; o sigui, no una lluita necessàriament focalitzada en l'espai públic, sinó en el barri com a ecosistema on viure i on desenvolupar-nos i relacionar-nos».

A decir verdad, la Asamblea del Poble Sec no se constituyó a raíz del 15M. «Ja la fèiem abans, però hi èrem quatre: el Pau, dos de Castellans i jo», recuerda Laia. Los acontecimientos de mayo de 2011 le dieron, eso sí, «una injecció de vida»: «De cop el barri era alegria i tendressa. Era trobar-nos a l'espai públic i pensar que som capaços de fer-ho tot. Ara volem un hort, un ateneu, una plaça, una festa major. Recordo com la sensació de que tot era possible». La reterritorialización política de la acampada de Plaça Catalunya en el resto de la ciudad implicó, en el caso de Poble Sec, la organización paulatina de una esfera muy diferente de la «pública burguesa» que, según Alexander Kluge y Oscar Negt (2001: 231), «no expresa ningún contexto de vida en particular pese a que se [le] atribuye

[...] la función de representar la totalidad de la sociedad»⁶¹. La práctica del Cinefòrum sirvió para constituir, junto a sucesivas asambleas y muchas otras actividades, esa nueva esfera que, sin reclamarse en ningún momento como «proletaria» o «de oposición», sí que compartía con estas la tentativa de desbloquear intereses vitales sustanciales y aumentar «las posibilidades de articulación pública de la experiencia» (*ibíd.*: 268). Clara Cancio lo traduce así: «Había la voluntad de, como solemos decir, ‘hacer barrio’. Que gente que vive cerca pero no se conoce, se junte y ponga sus inquietudes en común».

Quizá la proyección se haya convertido aquí en un disparador de lo que Kluge y Negt califican como «la actividad de la fantasía», y que en una esfera pública proletaria, «bajo la oposición del principio de placer y el principio de realidad», puede desplegar la conexión entre «impresiones presentes inmediatas, deseos pasados y deseos de cumplimiento futuros» y seguir, además, «su propio modo de producción [...] no estructurado por el proceso de explotación» (*ibíd.*: 260-261). Pero, ¿qué «condiciones atmosféricas»⁶² harían emancipadora o siquiera novedosa la esfera que el Cinefòrum contribuyó a organizar en el barrio, y de cuya materialidad ya se dio cuenta? ¿Según qué modo de existencia y por qué —como explica Laia Cantenys— «va haver-hi molta gent que es va posar a militar, o a fer pràctica política, que potser fins al moment no feia, per molt que fos d’esquerres o hi simpatitzés o tingué molt clar què pensava o deixava de pensar»?

«Els discursos, potser eren molt fluxos en alguns aspectes, però la pràctica era totalment revolucionària. Es funcionava per consens. Les assemblees tenien una persona que dinamitzava i una altra que moderava, i uns determinats símbols per participar en un registre no verbal (els gestos de ‘t’estàs passant’ o ‘estic d’acord amb tu’ o ‘no estic gens d’acord’). Això al Poble Sec es va incorporar superràpid. I superfàcil», añade Cantenys. En el caso concreto del Cinefòrum, esta atmósfera, además de anudarse a la película proyectada y hospedar interacciones en torno a ella, se desplegaba también conforme a una temporalidad muy determinada. «No queríamos estar a las ocho en casa, cenar y acostarnos, sino todo lo contrario. A todas nos faltaban horas de sueño», recuerda Clara. De hecho, «recurríamos bastante a la frase de que la subversión empezaba a última hora de la tarde, cuando en vez

61 «La debilidad que caracteriza la práctica totalidad de las formas de la esfera pública burguesa deriva de esta contradicción: del hecho de que la esfera pública burguesa excluye intereses vitales sustanciales, y no obstante pretende representar a la totalidad. Para poder cumplir con estas pretensiones, ocurre con la esfera pública burguesa lo mismo que con el laurel en las *Historias del calendario* de Brecht: el Sr. K. lo poda cada vez más perfecto y más redondo, hasta no dejar nada. Dado que la esfera pública burguesa no está suficientemente fundada en intereses vitales sustanciales, se ve en la necesidad de aliarse con los intereses más tangibles de la producción capitalista. Para la esfera pública burguesa la vida proletaria permanece como una ‘cosa en sí’, algo que actúa sobre la esfera pública burguesa pero sin ser comprendida» (*ibíd.*: 232).

62 En *Las atmósferas de la política. Diálogo sobre la democracia* (Bruno Latour y Pascale Gagliardi [eds.], 2008), Peter Sloterdijk (2008: 77) compara los invernaderos de cristal contruidos en el s.xix en el Reino Unido, que ofrecían «una atmósfera apropiada para las condiciones de habitabilidad de las demás especies [foráneas]», con las técnicas de la democracia y la polis griegas: «¿Qué era para ellos [los griegos] una ciudad, una polis? ¿Pues un invernadero para albergar a las personas que no habían vivido juntas antes! [...] Una palmera en Inglaterra es tan absurda como un habitante de la isla de Kos o Creta en Grecia y, sin embargo, Atenas funciona y el invernadero de palmeras, también».

de irte a tu casa a descansar, montas una actividad para pensar, debatir, instruir al barrio y a ti misma, compartir conocimientos. Hasta las 23 h. no llegabas a casa, hecha polvo, y a madrugar al día siguiente».

Al discurrir entre la proyección y el coloquio –y con ello vale decir: entre episodios estéticos y políticos pasados y la actualidad de una crisis que «es una estafa»–, pero también entre semana, y a su vez entre la jornada laboral predominante y el descanso privado⁶³, las sesiones del Cinefòrum eran justamente –cree Laia– una manera colectiva y común de perder el tiempo:

A mi, que mai tinc temps, que sempre vaig 'a tope', que sempre tinc les meves quaranta mil feines i col·lectius polítics, asseure'm a veure una pel·lícula em sembla un exercici de cura i reflexió necessari. Fixa't que, amb els anys que han passat, he anat a quatre projeccions, i vosaltres n'heu fet moltíssimes. I jo mai tinc temps. Mai vinc perquè estic fent una altra cosa, o treballant, o et fiquen una reunió per no sé què. Un projecció t'obliga a parar. T'obliga a generar un espai col·lectiu i compartir una peça audiovisual. Per això és un espai de cura. És com aire al cervell, vida. A més, amb la mirada amb què ho feu vosaltres, perquè són peces amb continguts i adequades a la nostre cotidianeitat i realitat política i social. Tot això em sembla superimportant, perquè jo mai perdo el temps. Sóc una persona que em sento malament, si perdo el temps. «Hay que hacer cosas». I asseure'm a mirar una pel·lícula és meravellós perquè deixo de produir, produir, produir. Penso, o comparteixo, o miro, o ric.

Carme Picanyol corrobora en gran medida esta percepción: «Són espais on inconscientment perds la noció del temps. Tens aquesta necessitat de parlar, de compartir, d'estar tranquil·la, de reflexionar una mica també, sense més pretensió que estar allà. Totes tenim aquest punt de consciència de que aquests espais els hem d'acotar entre el temps que dediquem a altres coses, en aquesta vida diària a vegades tan cuadriculada, però que els podrien allargar fins a l'infinit». A la manera itinerante en que el Cinefòrum Poble Sec se fue localizando en el barrio, desentrañada varias páginas atrás, cabe sumar la condición de intervalo de sus sesiones. Su manera de estar en medio, a modo de interrupción. Frente al día a día de la ciudad, que «impone sus ritmos, sus escansiones de tiempo, sus plazos», que «fija el ritmo de trabajo –y de su ausencia– o el de los comicios electorales, tanto como el orden de la adquisición de los conocimientos y de los diplomas», que «decide qué es lo actual y qué es ya pasado», la proyección de filmes y los coloquios introducían una serie de momentos y mutaciones de la cotidianidad que llevaban a renegociar la relación subjetiva con el «tiempo 'normal', que es el de la dominación» (Rancièrre, 2010b: 9).

Pese a tomar conciencia repetidas veces de la distancia que la separa de las formas políticas obreras, esta *noche* resuena inevitablemente con la de los proletarios del s.xix cuya «emancipación consiste en [...] reapropiarse de esta fragmentación del tiempo para

63 Huelga decir que esta esfera estaría colonizada por lo que Kluge y Negt (2001) denominan como «industria de la conciencia» y que, por ende, la propia «esfera pública funciona según esta regla del uso privado y no de acuerdo con las reglas que organizan las experiencias y los intereses» (: 241) de las clases populares.

crear formas de subjetividad que vivan otro ritmo que el del sistema». En este sentido, advierte Jacques Rancière (*ibídem*), «las formas contemporáneas de precariedad y de intermitencia me parecen más próximas a esta experiencia de lo que se admite». Pero, por lo demás, la manera de montar un coloquio y tomar la palabra en el Cinefòrum —similar a la de una Asamblea de barri— señala una atmósfera específica. Y que, como sostiene Ricard Pérez a partir de su experiencias militante de los años 70 y 80, no tiene «nada que ver» con la de las asambleas obreras:

En primer lugar, nosotros éramos clandestinos. Células pequeñas de gente, con mucha confianza. Yo no viví rivalidades cotidianamente. Quizá sí las vi. Pero bueno, entonces había mucho *dirigismo*. Los líderes eran los líderes. Todo estaba muy jerarquizado. Durante una huelga, la gente no se sentaba en círculo a hablar. Siempre había una mesa, donde estaban los dirigentes que organizaban la asamblea, y luego, si se pedían palabras, había que subir a la mesa y hablar desde allí. Y muy difícilmente se salía de las directrices que establecía la mesa.

Pero los encuentros de la Asamblea y del Cinefòrum tampoco se parecían, según Laia Cantenys, a los de la política de base anterior al 15M: «No era el típic ambient militant, de negre, pesat, on la gent et jutja... que era el que jo havia viscut fins aleshores. Tot i que jo sempre he tingut molt *morro*, i sempre m'he mogut, per molt que l'ambient fos hostil. Però ostres, portes el pes del judici, de que et mirin, i en canvi al barri l'ambient era d'alegria». Clara Cancio habla, también en lo que se refiere a la organización de las sesiones, de «una atmósfera que permitía a todo el mundo participar»: «En otros grupos hay voces más cantantes, o castrantes, o voces que cansan. En este, había voces muy bajas, gente muy predispuesta a escuchar»⁶⁴. Ahora bien, esta apertura también imponía ciertos límites, como esclarece la propia Clara:

No estábamos nada acostumbrados a escucharnos. Aprendimos un montón. A estar en una asamblea. Sobre todo se notaba si era el primer día de alguna persona, porque o estaba callada como una tumba, o ya venía con todo su discurso en tromba. Pero un espacio colectivo así te va curtiendo. Al principio quieres salirte con la tuya, o piensas que

64 Lo cual hace hincapié en que la democracia es antes que nada, como indica Sloterdijk (2008: 80) a propósito de la ateniense, «la facultad de espacializar el significado de todo lo que se ha dicho, es decir, una técnica de sincronización»: «No resulta posible extraerse al flujo temporal y, sin embargo, para que la democracia desarrolle la fuerza necesaria como para imponerse en el alma de aquellos que están reunidos, lo primero que se necesita es aprender a esperar el turno de palabra sin verse humillado por la espera [...] Los magistrados de la ciudad de Atenas inventaron un procedimiento neutral para definir el orden en el que se tomaba la palabra». Sin embargo, la democracia tampoco sería reducible, afirma Rancière (2006: 70-71), a una técnica: «No es ni un tipo de constitución ni una forma de sociedad. El poder del pueblo no es el de la población reunida, de su mayoría o de las clases trabajadoras. Es simplemente el poder propio de los que no tienen más título para gobernar que para ser gobernados». Seguramente por ello, la atmósfera política que trajeron a la existencia las asambleas del 15M adquiriría pleno alcance por estar midiendo fuerzas, aunque fuese implícitamente o en última instancia, con la representación parlamentaria (*cf.* Corsín y Estalella, 2013: 74-76).

tu idea es inamovible, o la mejor, y vas aprendiendo a ponerla en común, a escuchar, a que te la pisen un poquito, o a que el consenso se decante por otra. Hubo quienes durante los cinefòrums aprendieron todo eso. Era un espacio que te desnudaba mucho. Como si fuésemos alcohólicos anónimos [risas].

En la segunda parte de cada sesión, los coloquios también estaban mediados, lógicamente, por imágenes y sonidos que habían venido «de otra parte» y que eran, en sí mismos, aceleraciones del tiempo⁶⁵. A diferencia de la asambleas ordinarias, ninguno de aquellos se orientó a la planificación de más acciones o eventos. En palabras de Laia, su función era «terapèutica, perquè es trencava l'aïllament, i també potser la frustració de gent que no estava trobant com expressar moltes coses que vivia». En cambio, «una assemblea de barri tenia una part de gestió i burocràcia, coses més tècniques, projectes que s'havien d'engegar; no era un espai tan reflexiu, tot i que les dinàmiques s'assemblaven força». Debido precisamente al despliegue de afectos que empieza con la proyección de la película y que continúa durante el debate, el espacio-tiempo abierto por el Cinefòrum no puede entenderse sólo en arreglo a lo decible, esto es, a la vocalización del pensamiento mediante la palabra. No era un mero teatro de discursos sino, de nuevo, un intervalo corporeizado⁶⁶.

Ese «entre» se instaura primero a oscuras, en equidistancia a una pantalla y según una precariedad material que, en el caso de *Videogramas de una revolución*, conllevó cuerpos que se interponían y cabeceos constantes, pero también la pérdida de una posición atomizada, pulcra y estable. El debate en círculo encarna luego un segundo tránsito visual y audible hacia lo común, que pasa por devenir «un cuerpo 'para' el otro de una manera que no puedo ser para mí, [...] siendo así desposeídos, en perspectiva, por nuestra propia sociabilidad» (Butler, 2012). En suma, «no se trata de que mi cuerpo se limite a establecer mi propia perspectiva, sino que también desplaza esa perspectiva y hace de ese desplazamiento una necesidad», de modo que «este ejercicio performativo sólo ocurre 'entre' cuerpos, en un espacio que constituye el hueco entre mi propio cuerpo y el cuerpo de otra persona». Aunque Butler se refiere aquí a la plaza Tahrir, en El Cairo, esa «alianza» que viene a suspender la distinción entre lo público y lo privado, y lo productivo y lo reproductivo, valdría para describir la atmósfera de la mayoría de sesiones del Cinefòrum, las cuales desarrollaron asimismo «un espacio sustentador, [...] de entornos materiales duraderos y habitables y de interdependencia entre seres vivos».

Con todo, este desplazamiento no es igual de asequible para todo el mundo. Depende en primera instancia de una escenificación y unos códigos que requieren, por

65 Carme lo describe de este modo: «Hi havia una part de relaxament, jo crec. El que té de potent la imatge, o un llibre, a diferència potser d'una conferència, és una forma d'entrar en tu que és diferent. T'evadeixes i et porta cap a no sé on, cap a no sé quin llocs teus, més personals. Era aquest moment d'anar a veure el documental, el moment de silenci i el que tu reculls, encara que estiguis amb més gent, però que reps i et fa pensar en altres coses. I després, sí, penso que la gent perdía la noció del temps».

66 «Para que la política tenga lugar, el cuerpo debe aparecer. Aparezco ante otros y otros aparecen ante mí, lo que significa que algún espacio entre nosotros permite que aparezcamos», afirma Judith Butler (2012).

descontado, aprendizaje y persistencia, y también de una manera de ser visto y escuchado que entraña fragilidad y cuidado. He ahí la voz temblorosa de muchos cuerpos al tomar la palabra, o la reacción airada del exalbañil que cree que la persona que tiene al lado se está mofando de él. He ahí el monólogo que pone encima de la mesa, en primera persona, los problemas de una a despecho del coloquio mismo, y que es recibido por el resto con paciencia, como una deriva o un accidente –uno de tantos– de ese espacio-tiempo en común. El Cinefòrum Poble Sec resulta no obstante más significativo por la potencia de sus aperturas que por el poder sus exclusiones. Si bien esa potencia se encontró siempre con numerosas resistencias por el camino: una columna que estorba la mirada, alguien que ha decidido irse a mitad de película, una intervención que no se ajusta a la interdependencia del debate, un cable que falla, etc.

Y sin embargo, tal manera de *asamblearse* duró lo suficiente –hasta el verano– como para ayudar a asentar la Asamblea de Poble Sec en el barrio. «Era pensar a través d'una peça audiovisual i fer d'ella un relat d'allò que podria ser la nostra vida», resume Laia Cantenys. Pero la proyección de esa pieza no sólo le insuflaba al coloquio sus hechos y sus palabras, sus imágenes y sus formas corporales, sus encuentros y sus contradicciones, sino también, en parte, la capacidad de estar a la vez dentro y afuera. Es decir, la medida de un intervalo.



2 — Ficción

17.VII.2012. En cuatro horas, pasadas las diez, se hará de noche en la plaza de Santa Madrona. Es el tiempo del que disponemos para montar en ella el dispositivo de proyección, esta vez especialmente enrevesado, y una barra con pinchos y bebidas. Sucede que a martes 17 de julio, por la Festa Major del barrio, el Cinefòrum Poble Sec ha salido a la calle para convertirse en «cinema a la fresca».

Charlot y el niño de *The kid* (1921), bajo la porra amenazante de un policía con la cara del conseller d'Interior Felip Puig, figuran a tamaño real junto a la barra, en un cartón silueteado de casi dos metros de alto. Clara y otras compañeras de la Asamblea se pasaron la tarde de ayer cortando y pegando las imágenes de la «escena». Esta sesión al aire libre, que repite en gran medida el pase programado por el Cineclub de Compostela¹ en su fiesta de undécimo aniversario, en junio de 2012, va precisamente de eso: de cuerpos débiles sacándose de encima a las fuerzas del orden. La violencia fóbica del cine burlesco, a través de *Pickpocket ne craint pas les entraves* (Segundo de Chomón, 1909), *Cops* (Buster Keaton, EE.UU., 1922) y *Big bussiness* (Laurel & Hardy, 1929), se actualiza aquí en torno a una asamblea de barrio cuyas integrantes saben de primera mano lo que es tener que escapar de la brutalidad de los Mossos d'Esquadra, y no siempre con éxito.

Así pues, la proyección se ha planteado, antes que nada, para pasar un buen rato en la calle y reírnos junto a vecinas que quizá ni siquiera conocen la existencia de la Asamblea, pero también para reelaborar desde el humor y la ternura del cine mudo esa relación opresiva y a menudo encarnizada con los antidisturbios en el espacio público. Con todo, el primer filme que pasaremos esta noche no es en absoluto burlesco. La policía aparece en él de forma puntual y sin dar pie a ninguna cabriola, para disolver a porrazos un altercado en una panadería. Tomando el comercio del trigo por caso, *A corner in wheat* (D.W. Griffith, 1909) desentraña en apenas quince minutos los vínculos materiales y corporales de una economía política fundada en la especulación financiera, las miserias del trabajo

1 Vid. <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/2012/05/31/festa%E2%80%949411/>

abstracto y el sometimiento del campesinado y de las masas urbanas a la obtención de plusvalía. Muestra, en suma, un proceso de violencia estructural en el que la represión policial ocupa un momento muy determinado.

La proyección de estas cuatro piezas es asimismo el momento que culmina varias horas de montaje, a lo largo del cual hemos anudado personas y cosas que no guardan relación cotidiana entre sí. La Associació Els Amics de la Plaça de Sta. Madrona² custodia las sillas cedidas por el Ajuntament para la Festa Major y el cajetín de electricidad que, al fondo de la plaza, a la derecha, nos permitirá alimentar los equipos de reproducción. El Ateneu Rebel, a dos pasos de aquí, en la calle Font Honrada, nos ha proporcionado una pantalla plegable, la mesa de sonido y dos alargadores. El Cinefòrum aporta un ordenador portátil, el cañón de luz y las películas, convenientemente subtituladas en catalán. El resto de la Assemblea se encarga de la barra. Y Pau Vidal, vecino del Poble Sec y asiduo también de aquella, ha llamado —a petición nuestra— a un compañero suyo de la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) para que le ayude a componer e interpretar esta noche, en directo, una banda sonora de la sesión.

Entre Silvia y yo asentamos la pantalla del Ateneu justo delante de un pequeño palco que, tocando casi la calle Grases, permanecerá en Santa Madrona durante toda la Festa Major. Luego Núria y Carlos nos echan una mano para distribuir las sillas en la plaza y situar la mesa donde apoyaremos el ordenador, el cañón de luz y la mesa de sonido. Arnau Obiols y Pau Vidal a la percusión y a la flauta travesera, respectivamente, instalan la batería y un micrófono de pie muy cerca de la pantalla, aunque completamente esquinados a la izquierda. Se podrían apoyar, si hiciese falta, en uno de los viejos plátanos de la hilera que atraviesa un lateral de la plaza. Tomás Lucero, subido a una escalera y con una escoba en la mano, ha cubierto las dos farolas más próximas con bolsas de basura negras; el técnico del Ajuntament me dijo ayer, por teléfono, que era “imposible” apagarlas durante la proyección. Y por último Manolo, amigo de un amigo y técnico de sonido, también nos está echando un cable a la hora de conectar los amplificadores y manejar los niveles de la mesa. Hoy más que nunca, el dispositivo se parece a un puzzle cuyas piezas —humanas o no— deben encajar teniendo que sobreponerse a una provisión casi total.

Cuando la claridad de la «hora mágica» ya se ha desvanecido, Carlos coge al micro que amplifica la flauta de Pau y presenta la sesión, a los músicos, al Cinefòrum y a la Assemblea de barri. Acto seguido, mientras *A corner in wheat* se empieza a cargar en el programa de reproducción del ordenador, una niña con unos patines rosas en línea,

2 «Els Amics són una entitat sense afany de lucre del barri de la França Xica, que es van agrupar amb un objectiu molt definit: envair els carrers amb les activitats dels veïns per reivindicar l'espai públic i la qualitat dels carrers. [...] El 1992, un grup de veïns, farts de la perillosa presència de venedors de drogues, van formar un grup d'amics per realitzar una sèrie de festes i activitats per recuperar la qualitat del barri. Al principi va ser molt dur, perquè feia por sortir al carrer». En http://www.poblesec.entitatsbcn.net/diba_servei/amics-de-la-placa-santa-madrona/

morena, de unos diez años, se sube al palco y da unas cuantas vueltas sobre él. Arma, indiferente a la sesión, algo de alboroto al *rodar* por las tablas de madera. Su silueta en movimiento se proyecta en la pantalla, todavía en blanco, por el envés. Luego baja y se pierde otra vez en la plaza, llena de gente no sólo por el cine «a la fresca», sino también en la terraza del bar que, dándonos la espalda, se extiende al otro lado de Sta. Madrona. Las doscientas sillas que hemos repartido más acá, en este tercio de plaza —entre el fondo donde han instalado el palco y la fuente del centro—, se han ocupado asimismo en un abrir y cerrar de ojos.

Permanezco de pie, apoyado en una farola, atento a las películas y a los músicos, y también al público. Pese a la presentación de Carlos, el paso de la vigilia cotidiana a la hipnosis fílmica no se traza con igual contundencia al aire libre, mediante este dispositivo y bajo una oscuridad tan limitada, que dentro de un centro social o cívico: la dispersión perceptiva campa aquí a sus anchas. Parece reducirla, no obstante, la entrada de la música en directo. Una línea melódica muy tenue a cargo de Pau, acaso una reminiscencia de las baladas de John Coltrane, y los cascabeles que Arnau hace caer lenta y acompasadamente sobre uno de los bombos de la batería, como si caminasen por él arrastrando el paso, puntúan la primera escena de *A corner in wheat*, a saber, la de un campesino que ara afanosamente la tierra con un carro de bueyes. El cortometraje de Griffith es sin duda el menos amable y más dramático de la sesión, y quizá también el más aburrido a ojos de quienes no suelen ver esta clase de cine. Pero la banda sonora en directo hace que la atención germine y se mantenga —salvo algunos abandonos— hasta la siguiente pieza.

A la manera de Georges Méliès, los trucos visuales de *Pickpocket ne craint pas les entraves* —los de un carterista que se fuga de prisión habiendo encerrado a los policías en ella— preludian el estallido del pase: un estallido de risas. Ocurre con *Big bussiness*, durante la pelea que Laurel y Hardy, vendedores ambulantes en una soleada Los Ángeles, entablan con un vecino que ha rechazado con demasiada vehemencia la adquisición de un abeto navideño. La escalada material de la disputa se acabará cobrando el coche de ellos y la casa de él, en una especie de «ojo por ojo» disparatado que alumbra, a este lado de Sta. Madrona, una batería de carcajadas. Me fijo unos instantes en Aurora y Laia, que lloran de la risa y se llevan las manos a la barriga, como para no caerse de la silla. La mayoría del público también se *inflama* con la escena. A continuación, las carreras de Buster Keaton en *Cops*, aunque menos descacharrantes, prorrogan esa hilaridad común; esa especie de alegría que encaja en esta noche menor —estamos a mitad de semana— de la Festa Major, y que se ha desplegado durante una hora en el espacio público mediante una proyección de cine.

14.VI.2013. El cineclub Sombras en el Paraíso pasa películas un domingo al mes en la Associació de Veïns de Casc Antic, más conocida como la Sosi. Participo en él junto a Santi, Silvia, Muñoz y Emilio desde enero de 2012. El dispositivo técnico que emplea es

similar al del Cinefòrum Poble Sec, aunque el número de asistentes es mucho más reducido, y no acostumbra a haber debate después de las proyecciones. En contrapartida, la programación tiene un carácter más cinéfilo y, en este sentido, *a priori* menos asequible. La poca gente que suele venir, lo hace de manera intermitente, atraída por algún título especialmente difícil de ver³. La mayoría de ella no reside en el barrio.

Pero una vez al año, desde hace dos, en colaboración con la Asamblea de barri de Casc Antic, Sombras organiza también –con una vocación y unos resultados más populares– una sesión de cine al aire libre en el Forat de la Vergonya. El público que logramos citar allí en junio de 2012, en toorno a las aventuras decoloniales de *Petit à petit* (Jean Rouch, 1971), quintuplicó la cifra habitual de asistentes en la Sosi: más de cincuenta personas. Se diría además que ninguna de ellas parecía proclive a frecuentar el local en otoño, así que cabía disfrutar ese encuentro a cielo abierto. Aquella noche, sin embargo, el devedé de la película nos jugó una mala pasada: alguna rayadura provocaba saltos continuos en la imagen y el sonido. Muchas espectadores, hastiadas, acabaron yéndose en bloque. Casi un año después –hoy es 14 de junio de 2013– trataremos de reeditar la actividad sin problemas técnicos, a partir de la sesión de cine mudo que tan bien había cuajado once meses atrás en la Festa Major del Poble Sec. Pau Vidal y Arnau Obiols incluidos.

El montaje del dispositivo en el Forat de la Vergonya es mucho más sencillo que en la plaza de Santa Madrona. Para empezar, el casal de barri Pou de la Figuera⁴ nos ha prestado una pantalla móvil de proporciones considerables, un potente cañón de luz, dos altavoces grandes, ochenta sillas, un alargador y una mesa para apoyar el reproductor de devedé. Incluso nos han echado una mano a la hora de transportar todo el material al exterior. La proyección se celebrará junto al huerto urbano que ocupa una de las partes en que se divide el Forat, en el lado contrario a la cancha de fútbol⁵. Pau y Arnau se sitúan otra vez muy próximos a la pantalla, pero de nuevo completamente esquinados a la izquierda. Las ramas de una acacia se extienden sobre sus cabezas y alcanzan desde lo alto las primeras filas. Se trata de un punto bastante recogido, que parece aislarse un poco del bullicio que recorre la plaza en estos últimos días de la primavera.

3 Por ejemplo, *El carrer* (Joan Colom, 1960), el 22 de enero de 2012; *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957), el 28 de octubre de 2012; o *We can't go home again* (Nicholas Ray, 1973), el 10 de octubre de 2013.

4 *Vid.* <http://bcncomuns.net/es/cpt/casal-del-pou-de-la-figuera/>

5 La plantación simbólica de un pino daba comienzo en 2004 a una larga lucha vecinal por la zona urbana comprendida entre las calles Sant Pere Més Baix, Metges, Jaume Giralt y Carders, donde el derribo de una manzana entera de edificios había dejado a principios de siglo un gran agujero de escombros, y donde se había planificado además la construcción de un *parking* subterráneo privado. Es imposible resumir en un pie de página los avatares del Forat de la Vergonya a lo largo de estos diez años (*cf.* <http://deuanyssensevergonyes.org/>; <http://lhortetdelforat.blogspot.com.es/>). Aún así, hay que recordar que las vecinas ocuparon y rehabilitaron el espacio con –entre otras iniciativas– un huerto urbano que ha perdurado en la nueva plaza contra viento y marea gubernamentales: «En el barrio de la Ribera, podíamos contemplar la pavorosa imagen de los antidisturbios de la Guardia Urbana protegiendo el arrancado de las tomateras que los vecinos habían plantado en el *forat de la vergonya*, un solar a unos metros del mercado de Santa Caterina, la única zona realmente verde –y no gris– que había en todo el Casc Antic» (Delgado, 2006).

Por nuestra parte hemos puesto a la derecha de todo, tocando casi la valla del huerto, una mesa con pinchos y bebidas; el dinero recaudado servirá para compensar, como poco, el desplazamiento en coche de los músicos. El bar —sin terraza— que limita con este lado del Forat tiene la gentileza de proporcionarnos un enchufe para conectar el alargador. Hemos testeado una y mil veces, en casa y ahora, mientras se está haciendo de noche, las películas y los subtítulos. Como en Sta. Madrona, se reproducen y proyectan sin ningún tipo de problema. Nada debería fallar. Mientras tanto, Arnau distribuye sobre la arena los platillos y el bombo de su batería, que cuida como oro en paño; “tot plegat són molts diners”, me dice. Es por eso que el corazón parece encogerse en el pecho cuando uno de los niños que revolotean por esta parte de la plaza, de unos siete años, empieza a aporrear con el puño uno de los tambores, mientras su hermana mayor agarra el micro de Pau y se echa a cantar. Pau, Arnau, Silvia y yo les paramos los pies amistosamente, tratando de explicarles que no se puede jugar con unos instrumentos tan caros. No parece que nos escuchen demasiado. Se apartan un par de metros y empiezan a dar vueltas por doquier, como satélites fuera de órbita.

En realidad, la pantalla y los asientos ocupan el lugar en el que ambas criaturas estaban jugando previamente. Como hasta las 21.30 h. no se hará de noche, confiamos en que para entonces ya se hayan dado por *vencidas* y puedan sumarse, incluso, al pase. Y lo harán, en efecto, pero no con el ánimo de ver una película, sino más bien con el de reinterpretarla en nuestras narices. Emilio y yo asistimos, entre atónitos e impotentes, desde la mesa en la que servimos comida y cervezas, al boicoteo corporal que los dos mequetrefes le hacen a la proyección nada más empezar. Casi cien personas se han repartido frente a la pantalla; predomina la gente joven, pero también hay vecinas de más edad. Para cuando Pau y Arnau arrancan las primera notas de *A corner in wheat*, la niña se interpone entre las espectadoras y la película en curso de Griffith, y empieza a cantar y bailar, como si las imágenes fuesen un mero acompañamiento de su actuación. Al mismo tiempo, su hermano se cuela entre los músicos, que siguen tocando como pueden, e intenta hacer sonar con las manos no se sabe el qué, si la batería o el pie del micro o las dos cosas a la vez.

Ninguna de nosotras tiene ni idea de cómo atajar este sabotaje a una sesión que trata, justamente, de cuerpos débiles que burlan a las fuerzas del orden. Nuestro primer plan pasa por ignorarlos todo lo que podamos, lo cual tampoco es fácil: la niña se acerca de repente a nuestra mesa y empieza a coger patatas fritas y aceitunas sin ton ni son. “Aún por encima les llenamos el depósito”, me comenta Emilio con sorna. Julio, de la Asamblea de Casc Antic, habla con ella para pararle los pies, pero sólo obtiene una réplica inconexa que viene a parodiar su acento argentino. Mientras tanto, su hermano pequeño se ha puesto a desmontar la pantalla cuando aún transcurren los últimos compases de *A corner in wheat*. Silvia se le acerca corriendo, lo levanta por las piernas y se lo lleva a un lateral, cargado a la espalda como si fuera un saco de patatas. Luego intenta seguir jugando con él, muerto de risa por el volteo, al margen de la proyección. No alcanzo a saber qué está viendo el público, si la película de Griffith o esta versión anticipada y real de Buster Keaton.

Julio, medio desesperado, da finalmente con la tecla –tan antigua, por otra parte– para pacificar la sesión. “Conozco a tu madre y le voy a contar cómo os estáis portando. Ya verás qué gracia le hace”, avisa a la niña. Se trata de un farol en toda regla. Pero funciona: el rictus se le endurece inmediatamente y deja de hacer el ganso. Otra vecina, que seguramente sí conoce de veras a su madre, también se aproxima y la reprende. La pieza de Segundo de Chomón ya ha comenzado. Los dos hermanos se reagrupan en un rincón cercano a nuestra mesa, permaneciendo allí unos instantes, de pie, y se marchan. Emilio, Julio y yo nos miramos aliviados.

Lo que queda de sesión se desarrolla en términos muy parecidos a los de Sta. Madrona. El público estalla en carcajadas con *Big bussiness*, se sigue riendo con *Cops* y, al final de todo, envuelve a los músicos en un aplauso enérgico. Esta última media hora larga parece haber sepultado la pequeña contienda del principio. Como si no hubiera sucedido. Pero lo paradójico es que durante la misma, y a fin de custodiar el dispositivo y el curso de la proyección, dos criaturas de doce y seis años nos han convertido, a nuestro pesar, en *policías* del espacio público.

Despertar

«Los primeros amigos de las Misiones son los niños», asegura uno de los intertítulos de *Estampas 1932*⁶. Pero para entrar en contacto con ellos, los misioneros han tenido que atravesar montes nevados y ríos, desfiladeros y campos embarrados. «Donde las ruedas no pueden seguir, aguardan los mulos», alertaba con antelación, no por acaso, otro rótulo de la película. Estamos a fin de cuentas ante una aventura civilizadora que debe franquear los umbrales geográficos del atraso, y ello para suspender, como se señalaba al final del capítulo 1, la temporalidad «meteorológica» que aún domina la vida rural. No en vano, «se improvisa una instalación eléctrica y durante la noche el pueblo en masa asiste a sesiones de cine educativo, charlas, audiciones y lecturas», casi siempre al aire libre. La llegada del proyector equivale, en este sentido, a la de la luz eléctrica.

«Los ponían en contacto con el mundo ignorado de la civilización del siglo xx, que se había desarrollado sin tocarlos», sostenía María Teresa León (1999: 197). Pero la escritora riojana, a diferencia de aquella expedición de «intelectuales», jamás subió los riscos «donde hacía milenios se encaramaban los pueblos de pastores». No le haría falta para testimoniar, por ejemplo, «cómo se estremecieron ante el cine»: «Las fotografías de aquellas caras fascinadas al mirar por primera vez el prodigio, *hicieron enmudecer a los doctos*. Miren, miren esos ojos» (*ibídem*). Entre la extensa documentación gráfica de las Misiones Pedagógicas abundan imágenes de rostros que se agolpan y conmueven, todos a una, frente a algo que –fuera de campo– no alcanzamos a ver: una pantalla de cine. Tales imágenes, que contrastan con la puesta en escena empleada para retratar las visitas

6 Dirigida por José Val del Omar junto a la sección cinematográfica de las Misiones Pedagógicas, es la primera pieza de una trilogía que completan *Fiestas cristianas/fiestas profanas* y *Vibración de Granada*. Todas ellas se rodaron y editaron entre 1934 y 1935.

al Museo Circulante⁷ –la cual se limita a mostrar «gente que observa atentamente unos cuadros y da la espalda al fotógrafo» (Fernández y Ortiz-Echagüe, 2010: 82)–, constituyen por lo demás la seña de identidad del archivo⁸.

«Estas fotografías sirvieron para difundir una determinada imagen de la República en diferentes contextos políticamente significativos», apunta Javier Ortiz-Echagüe (2005: 144). Se publicaron en periódicos como *Octubre* o *El Sol*, en la *Memoria* de 1934 del Patronato de Misiones Pedagógicas, en la revista *Residencia*, y se exhibieron en el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1937, donde conocerían «una mayor presencia pública»⁹. Son asimismo imágenes muy editadas, que no intentan documentar ni las condiciones de vida de los pueblos ni el funcionamiento del servicio de cinematografía: «Es frecuente que sobre una fotografía que originalmente contenía una vista panorámica de un conjunto de personas, finalmente sólo se publicaran fragmentos de primeros planos, pero casi nunca la imagen del conjunto» (*ibíd.*: 140). Los sucesivos reencuadres convierten el material de archivo en «pruebas visuales de que era posible llevar la tecnología a la España rural y educarla mediante cine» y, más aún, vienen a subrayar el éxito de las Misiones por haber conseguido «despertar a esas gentes, al menos por un instante» (*ibíd.*: 143).

La apuesta educativa de Manuel Bartolomé Cossío (1985), presidente del Patronato de Misiones Pedagógicas, que también hará suya José Val del Omar al frente del servicio de cine y proyecciones, se apoyaba igualmente en la potencia de ese instante: «Tres cuartas partes, y aún es poco, de lo que llega a saber un hombre culto, no lo aprende en los libros, sino *viendo las cosas*, quiero decir, *sabiendo verlas*» (: 49). Según Fernández y Ortiz-Echagüe (2010: 82), «Cossío cree que los niños son un campo sin cultivar, que dará buena cosecha cuando las Misiones (o los maestros de escuela) sepan ‘hacerles ver por sí mismos’». De modo que la proyección deviene, a través de filmes documentales o animados, o de las piruetas de Charlot, el principal acicate de esa capacidad.

Lo paradójico no es sólo que esa inocencia boquiabierta de niños y mayores ante una pantalla de cine, que algunos han querido asimilar a «la experiencia irrepetible que

7 «Es una de las varias actividades ensayadas por el Patronato desde el primer año de su labor, sin un propósito que sería excesivo y alejado de sus fines de enseñanza artística concreta, sino con la intención sencilla de acercar al pueblo las grandes obras pictóricas en copias realizadas cuidadosamente, de igual modo que se le da ocasión, mediante las bibliotecas, de gustar las páginas mejores de literatura universal» (Patronato de Misiones Pedagógicas, 1934: 105).

8 Varios *misioneros*, además de Val del Omar, empuñaron las cámaras de cine y de foto para registrar las actividades educativas en los pueblos. «Uno de ellos es Gonzalo Menéndez Pidal, que rueda unos metros de película con un tomavistas y, tal vez, toma alguna fotografía con una cámara formato seis por nueve en el estreno del Teatro de Misiones en Esquivias en mayo de 1932. Dos meses más tarde, realiza en La Cabrera la primera fotografía conocida de los públicos mirando la pantalla de cine, que llegaría a ser la imagen más reproducida e imitada de todo el proyecto misionero» (*ibíd.*: 78).

9 «Se trataba del último gran proyecto cultural de la República, que sirvió de reclamo para llamar la atención de la opinión pública internacional sobre la situación española en plena guerra civil. Para el Pabellón se realizaron algunas de las obras más significativas políticamente del arte del siglo xx. Esto es explicable por el interés de la República de presentar una imagen de sí misma volcada en el progreso cultural» (*ibídem*).

tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895 en el Grand Café del Boulevard des Capucines de París» (Ortiz-Echagüe, 2005: 146), responde en gran medida al artificio fotográfico. Además, que se insista tanto en un *despertar* «que se trasluce en [...] gestos de entusiasmo» o en una «reacción común de alegría» (*ibíd.*: 149), y que se representa, en definitiva, como una suerte de bautismo audiovisual, no parece del todo compatible con la fábrica de sueños materializada por el dispositivo fílmico. ¿Despertar de qué, o a qué, si el cinematógrafo se ausenta en primer lugar de las evidencias de la vigilia?

03.III.2012. Sin nosotras saberlo, la proyección en Sta. Madrona sería la última del Cinefòrum Poble Sec. En otoño, más de la mitad del Comando se metió a organizar las primeras jornadas de formación de Cooperasec¹⁰, las cuales se extendieron de septiembre a diciembre de 2012. Clara, Núria, Silvia y yo nos reunimos una vez más, a principios de octubre, para tratar de encarrilar una nueva sesión a propósito del «clamor independentista»¹¹ que acababa de proferir la última Diada, y que parecía estar reconfigurando el mapa político. El encuentro, en el bar Domingo, sirvió para saludarnos y vernos en persona después del verano, pero también para sopesar que nuestras fuerzas eran en ese momento muy justas, al verse consumidas por el Cooperasec y por compromisos particulares diversos. La sesión se acabó postergando indefinidamente. No llegamos a decidir nunca el emplazamiento, ni las personas invitadas, ni la película que íbamos a pasar.

Unos meses antes, en paralelo a la actividad del Cinefòrum, otro colectivo igualmente vinculado a la proyección audiovisual y a la Asamblea de Poble Sec había echado a andar —o más bien, a gatear— en el barrio. Era el Taller de Ficció (TdF), que tomó como coartada simbólica y punto de partida para constituirse el proyecto educativo que me fue concedido por la Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya a fines de 2011¹². Mi propuesta inicial, titulada «Proyecciones urbanas. El 15M y el trabajo de la ficción» y orientada a investigar las prácticas visuales de las indignadas, acabaría transmutando en un grupo de trabajo que, si bien compartía de manera muy general un sentido estético antinaturalista, u opuesto

10 «Cooperasec és una comissió de l'Assemblea de barri de Poble Sec i el seu objectiu és generar alternatives a l'actual sistema econòmic des de l'economia solidària i el cooperativisme, a nivell local i comunitari. [...] Treballem per la construcció d'un **barri cooperatiu**, basat en els valors de suport mutu, responsabilitat, democràcia, igualtat, equitat, solidaritat, honestedat, transparència, horitzontalitat, responsabilitat social i sostenibilitat». En <https://cooperasec.wordpress.com/que-es/>

11 En <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/09/11/barcelona/1347377095.html>

12 Cf. <http://saladartjove.cat/i/convocatoria-arte-jove/art-jove-2012-resoluci%C3%B3-de-les-convocaci%C3%B2ries-arts-visuals-i-tutorial> La Sala me concedió plena autonomía espacial y logística para desarrollar el proyecto, de modo que su andadura se situó enteramente en el barrio y sólo debió comparecer en la sede del organismo, en el 147 de la calle Calabria, en dos momentos: el encuentro *Ficcions Situades*, celebrado el 1 de junio de 2012 y a cuya mesa redonda —a propósito del entrelazamiento entre investigación, educación y audiovisual— fueron invitados los colectivos Cine Sin Autor, Postcul y Alteradas; y la exposición colectiva *Overture Acte V*, inaugurada el 14 de diciembre y a la cual me referiré después en detalle.

grosso modo a la «documentalidad»¹³, también juntaba trayectorias y posiciones dispares. Así que mi cometido consistió, al principio de todo, en ejercer de hilo conductor.

Además del incentivo de la Sala d'Art Jove, la idea del TdF se desencadena, para decirlo todo, a la sombra de otra comisión de la Asamblea: Repensar Poble Sec¹⁴. Desde el otoño de 2011, media docena de vecinas nos veníamos citando en el Ateneu Rebel, un par de veces al mes, para esclarecer qué estaba sucediendo en algunos puntos candentes del barrio como la Plaça de les Navas, la cual llevaba casi un lustro en remodelación, o la calle Puríssima Concepció, donde un plan urbanístico había expropiado viviendas y expulsado a sus residentes. En una de esas reuniones, celebrada el 22 de febrero, planteé la posibilidad de que otro grupo empezase a “trabajar audiovisualmente” la agenda de cuestiones que habíamos ido poniendo encima de la mesa. Su nombre, aún provisional, era Taller de Ficcíó. A todas les pareció una buen “complemento”, habida cuenta de las dificultades que tenía la comisión para precisar una dirección práctica: la actividad de Repensar tendía, antes bien, al análisis paciente y «de retaguardia». Pau Soler, sin embargo, no tardó en preguntarlo: “¿Pero por qué ‘de ficció’?”.

Ese grupo adyacente a Repensar, y convocado también en torno a la beca de la Sala d'Art Jove, se había empezado a conformar desde principios de mes. Había logrado involucrar en él, de primeras, a Carlos Montero y a Silvia Espinar, con quienes ya compartía —entre muchas otras cosas— dedicación al Cinefòrum. Luego hablé con Gabriel Mayo, con el que había entablado amistad durante una asamblea de barrio, en septiembre de 2011, y cuyas ganas por rodar y representar lo que estaba ocurriendo a nuestro alrededor mediante nuevas maneras de hacer, narrativas o colectivas, hicieron que se sumase al proyecto con entusiasmo. David Gómez, por otro lado, se sentía «poco útil» en «las grandes asambleas del 15M», y aunque llevaba poco tiempo viviendo en el Poble Sec, quería «estar» en él de otra forma; amigo también de Carlos, pensó que sus conocimientos teóricos y técnicos con la cámara podían sernos de ayuda, así que se apuntó al taller en ciernes¹⁵. Finalmente Marta Torres, periodista en paro y habitual en las reuniones de Repensar, decidió incorporarse a nuestras primeras reuniones y «probar».

13 «Llamo a este punto de intersección entre la gobernabilidad y la producción de la verdad documental ‘documentalidad’. La documentalidad describe la penetración de formaciones políticas, sociales y epistemológicas superiores en una política específica de la verdad documental. La documentalidad es el punto donde pivotan, donde las formas de producción de verdad documental se convierten en gobierno o viceversa» (Steyerl, 2009).

14 «És un espai de reflexió i investigació autònom que vol impulsar un discurs crític sobre diferents aspectes que afecten al barri: model urbanístic, gestió de l'espai públic, dinamització econòmica, moviment veïnal, etc. [...] Els nostres objectius bàsics són: reflexionar i investigar sobre els processos socials, econòmics, culturals, urbanístics, mediambientals i polítics que es donen al barri del Poble Sec; generar debat crític que ens estimuli i ens conscienci a fer propostes sobre quin barri volem els veïns i veïnes que vivim i/o treballem en aquest barri; fer propostes de formació i de debat que ens estimuli el repensar el Poble Sec; ser un espai que busqui tenir incidència política i generi vies d'acció, ja sigui a través de la denúncia o demanda, de generar mobilitzacions o d'actuar de manera autogestionada». En <http://repensar.barripoblesec.org/qui-som/>

15 David recuerda asimismo que, si bien «no conocía mucho a los demás, [...] veía que podía aprender cosas con ellos y hacer algo interesante», y que «la propuesta parecía clara y justa en sus términos»: «No parecía que nadie se estuviera aprovechando del trabajo de nadie».

¿Pero por qué un taller «de ficción»? Extraído de una lectura de *El espectador emancipado* de Jacques Rancière (2010: 104), el término no designaba el «contar invenciones» o «apariencias» opuestas a la realidad, sino un «trabajo» que pasa por «construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otras disposiciones espacio-temporales, otras comunidades de palabras y cosas, de formas y de significaciones». En suma, el «trabajo de la ficción» es aquel que establece «relaciones nuevas entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora» (*ibídem*). Al hacer hincapié en el carácter construido de los artefactos audiovisuales, y en su dimensión productiva, esta definición nos permitía –en teoría– tomar distancia de la inmediatez documental que dominaba las representaciones del 15M, así como tratar de intervenir en el sentido común y la cotidianidad del barrio con imágenes y sonidos.

Nos vimos todas las caras, por primera vez, el sábado 3 de marzo a mediodía, en el Ateneu Rebel. La reunión sirvió para que empezásemos a perfilarnos como grupo y a discutir, con todas sus ambigüedades, la idea de ficción que estábamos adoptando a modo de paraguas común. Obviamente, era apenas el inicio de una *conversación* que debía prolongarse, si todo iba bien, en las siguientes semanas. También proyectamos dos cortos –*Riyo* (Dominique González-Foerster, 1999) y *Am Siel* (Peter Nestler, 1962)– y tres escenas de un largometraje –*Demolition* (J.P. Sniadecki, 2008)–, todos ellos referidos al espacio urbano, para exponer diferentes formas de materializar ese trabajo genérico de la ficción¹⁶. Por último Sílvia Ferrer, que nos había abierto el local y solía participar además en los encuentros de Repensar Poble Sec, se quedó unos minutos para explicarnos brevemente qué había sucedido en la Plaça de les Navas, la más grande del barrio. David aprovechó para registrar su relato con una videocámara:

La reforma de la Pl. Navas va començar fa uns cinc anys, per una iniciativa de la Coordinadora d'Entitats, perquè se suposava que necessitaven més pàrquings al barri. O sigui, va ser una iniciativa totalment unilateral. Varen començar a parlar amb l'Ajuntament del districte, i a impulsar el tema de fer un pàrquing allà, a sota de la plaça. Llavors, amb l'excusa de què havien d'obrir allò, varen entrar amb la demanda de remodelar la plaça i fer-la més maca. Van utilitzar com a excusa que hi havia una certa problemàtica social, o conflictes, però uns conflictes que mai ens han arribat a explicar o concretar.

16 *Riyo* introduce un flirteo telefónico entre dos adolescentes mientras un travelling discurre a lo largo de un río, a orillas del cual se supone que se han conocido. En *Am Siel*, la primera película de Peter Nestler, la voz en *off* que describe espacialmente un pueblo costero de Frisia Oriental es la del canal que, con una estructura de hormigón, lo atraviesa hasta llegar al mar. *Chaiqian (Demolition)* explora, por su parte, el vacío dejado por una demolición en el centro de Chengdu (Sichuan, China), y las interacciones que establecen diferentes grupos con ese espacio urbano: jóvenes *skaters*, trabajadores de la construcción, vecinas de la zona, etc.

El arte de saber ver

La pedagogía moderna, sostiene Manuel Bartolomé Cossío (1985: 45) en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, en 1879, se refiere «a la forma y no al fondo; al método y no al objeto; a la manera de hacer la cosa y no a la cosa misma». De resultas, «el principio capital que envuelve a los restantes» lleva a enseñar, antes que nada, «lo que [un] articulista del *Times* llama con gráfica frase la *ciencia de ver* (*the science of seeing*)» (: 47):

El niño [...] es quien tiene en su propia naturaleza la ley según la cual debe educársele. Posee todo lo necesario para ver, primera e ineludible condición del conocimiento; sólo aguarda que le enseñen a hacerlo. Las cosas le son presentes como al hombre educado, y sin embargo, no le hablan lo mismo. Están para él muertas, y hay que darles vida; le son indiferentes y es necesario que lo soliciten; mudas, y deben decirle algo; cerradas, y hay que darle la llave para abrirlas; porque ellas, que no son en sí muertas, ni indiferentes, ni mudas; que no conceden tampoco sus favores caprichosamente; que a todos llaman con el mismo cariño, esperan siempre patentes a que la venda le caiga de los ojos para revelarles hasta su fondo íntimo. Las mira, y no le dicen nada, porque no sabe verlas. Dichoso el día en que aprenda y lea en ellas, aunque no sepa leer en los libros» (: 48).

Más que una ciencia, el *arte* de «saber ver» se infunde al «educar antes que instruir», es decir, haciendo «del niño, en vez de un almacén, un campo cultivable, y de cada cosa una semilla y un instrumento para su cultivo» (*ibídem*). Cossío asegura incluso que «la lectura y la escritura [...] tienen que dejar de ser, como vienen siendo, el primer aprendizaje [...] en la escuela» (*ibíd.*: 50). No cabe «poner en manos del niño libro alguno, sin haberle dado antes un diccionario *real* de las cosas, para que pueda entender el diccionario de las palabras escritas» (*ibíd.*: 52). Casi cincuenta años después de la publicación del texto «Carácter de la Pedagogía contemporánea», las Misiones Pedagógicas, presididas también por Cossío, se aventuraron a labrar la mirada de millares de personas en 7.000 pueblos y aldeas «apartados». El servicio de cine y proyecciones fijas desplegaría, a tal efecto, las entradas de ese diccionario de las cosas que debía preceder al lingüístico, mediante «un proyector cinematográfico para fluido eléctrico o de acumuladores, según los casos», y «una selecta colección de películas educativas y de recreo: documentales de aspectos, usos y costumbres nacionales y de países lejanos, industrias, grandes ciudades y pueblos salvajes, arte, paisaje y curiosidades de España y de otros pueblos, cuentos animados en siluetas, etc.» (Patronato de Misiones Pedagógicas, 1934: 10).

Las sesiones, celebradas bajo algún techo público o al aire libre, entremezclan la proyección de filmes con reproducciones de discos, charlas, lecturas de poemas o romances. En Valdepeñas de la Sierra (Guadalajara), del 18 al 24 de febrero de 1932, el cine «les muestra la propia tierra desconocida, las ciudades que fueron hogar de Historia, los países lejanos, el desarrollo del esfuerzo humano desde el manualismo primitivo hasta la maquinaria moderna, los fenómenos naturales que les rodean, y los desiertos y volcanes, los climas y vegetaciones más insospechados y distantes» (*ibíd.*: 31). Pero, pese a que las descripciones contenidas en la *Memoria* de 1934 suelen enaltecer el alumbramiento

que supone ver cine por primera vez, a semejanza de los relatos de colonización¹⁷, la recepción no resulta unívoca. En primer lugar porque «había excepciones», precisa Ortiz-Echagüe (2005): «Varios *misioneros* recuerdan el caso de un hombre de Rivadelago [...] que reconoció a Chaplin en la pantalla. Al parecer, [...] porque en su juventud había emigrado a los Estados Unidos en busca de fortuna. Al ver que leía correctamente los rótulos ingleses de las películas pudieron comprobar que era cierto» (: 147).

Además, la diferente disposición de adultos y jóvenes para el cine sale también a relucir, como si en torno a ella se siguiera fraguando una dialéctica entre lo viejo y lo nuevo:

Los viejos ven y escuchan con gusto el cine, la música, la poesía y la charla; pero como quien escucha un cuento maravilloso, que aparte del placer momentáneo de su belleza, no va a turbar de ningún modo la trayectoria de su vida. Los jóvenes, en cambio, prestan una atención más callada y más intensa; su sensibilidad está abierta a toda llamada, se sienten más cerca de lo que ven y con la esperanza de recorrer en algún modo los horizontes que se les revelan. Los niños lo aceptan todo con una naturalidad asombrosa, y, sin deslumbrarse, buscan con interés de aprendizaje las causas; siguen con atención una película, pero también se interesan, y acaso más, por el manejo del aparato, cómo se pone la película, cómo se gradúa la luz y velocidad; sienten junto a la alegría de ver el goce de comprender. (Patronato de Misiones Pedagógicas, 1934: 34)

Tampoco todos los filmes cosechan la misma reacción. Frente a lo que pudiera parecer, «del cine les interesa más lo conocido que lo exótico» (*ibíd.*: 31). El realizador y guionista Eduardo García Maroto, a la sazón también misionero, recuerda la indiferencia con que los espectadores de un pueblo de Ávila recibieron *El sistema de riegos*, en la que aparecían grandes embalses, porque allí se empleaba el sistema de acequias¹⁸. Según la *Memoria*, «les deslumbra la aparición de una gran ciudad, pero si en una ventana de la gran ciudad aparece un gato, les alegra la aparición del gato». No era pues lo extraño sino lo cotidiano, visto mediante los poderes de la proyección, aquello que lograba incendiar su mirada. Es en este sentido que el doctor Germán Somolinos d'Ardois (1953: 216),

17 Las alusiones a una posición *indígena* frente a la tecnología misionera son constantes. En La Cabrera (León), en julio de 1932, todos los pueblos «desconocían en absoluto el cinematógrafo, y muchos de ellos el gramófono», de tal suerte que «la Misión fue recibida con entusiasmo indescriptible en todas partes, acudiendo a sus actuaciones hombres y mujeres desde largas distancias», y a veces, «en pueblos pequeños, como La Baña, más de un millar de personas, en sesiones nocturnas al aire libre» (Patronato de Misiones Pedagógicas, 1934: 19). En Puebla de la Mujer Muerta (Madrid), «sobre la reacción frente al cine de una gente que no conocía ni la 'linterna mágica' se podría escribir todo un libro» (: 39). En Villaluenga del Rosario (Cádiz) «el cine produjo delirante entusiasmo entre los muchachos; lo acogieron con gritos de selva» (: 56). Mientras que en Alpuente (Valencia), «la visión del cine ha debido producirles una impresión que duda entre lo real y lo ficticio, ya que muchos niños intentan comprobar si esos animales, algunos conocidos, otros no imaginados, que van apareciendo, son reales, y se acercan con timidez a tocar la pantalla una y varias veces» (: 58). La relación de este tipo de citas podría continuar.

18 «Los asistentes [...] iban desfilando por la puerta [...]. Nos quedábamos nosotros con los mozos y mozas amantes de la oscuridad» (García Maroto, 1988: 71). Señala Javier Ortiz-Echagüe (2005: 152) que «el testimonio de Maroto resulta interesante porque con su acidez desmitifica el tono exultante de otros misioneros».

otro misionero, cuenta que «con frecuencia provocábamos intencionadamente una reacción popular consistente en volver a los pueblos llevándoles la película tomada durante la actuación anterior»: «Esto producía un asombro indescriptible y un gozo inmenso; gritaban y se hacían repetir una y otra vez la cinta para verse y reconocerse recordando hasta los detalles más nimios de lo sucedido en la otra actuación».

La práctica de «filmar para ver» que José Val del Omar y otros misioneros aplicaron a las cosas más próximas suscitaba que se presentaran de otro modo a ojos de quienes no las habían percibido —a fuerza de verlas cada día— en su plenitud sensible. Pero ese desplazamiento, tan apegado por otra parte al principio pedagógico de Manuel B. Cossío, debía emplear inevitablemente la inteligibilidad del cine y de la proyección. En Horcajo de la Sierra (Madrid), en 1932, «se impresionó una película» que sería exhibida con posterioridad y «acogida con alegría maravillada; su propio ambiente, sus paisajes, sus tipos y fiestas, vistos en la pantalla, causaron un asombro y un gozo a aquellas gentes difícilmente explicable: el gozo de reconocerse, de revivir la vida con la sorpresa de *ver encuadrado un paisaje* por donde sus ojos resbalaron tantas veces sin advertir *su ordenación de cuadro*» (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934: 50; las cursivas son mías). El arte de saber ver se vuelve aquí, por lo tanto, fílmico a la par que maquínico. Estriba en la composición del encuadre y en la tecnología que permite registrarlo y reproducirlo.

En realidad, la apuesta cinematográfica y educativa de las Misiones, llamada a hacer despertar las miradas de su letargo cotidiano, estaría siguiendo los pasos —seguramente sin saberlo ni Cossío ni Val del Omar— de otra fábula óptica. Se trata de la que, con carácter pretendidamente científico, explica asimismo el «mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre», y cuyas líneas maestras son perfiladas por Dziga Vertov en 1922, en el manifiesto «Del cine-ojo al radio ojo (Extracto del ABC de los kinoks)»:

El *cine-ojo* es un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea la impresión producida por esta última. [...] El *cine-ojo* es el tiempo vencido (la relación visual entre unos hechos alejados en el tiempo). El *cine-ojo* es la concentración y descomposición del tiempo. El *cine-ojo* es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad temporal inaccesible al ojo humano (Vertov, 1998: 33).

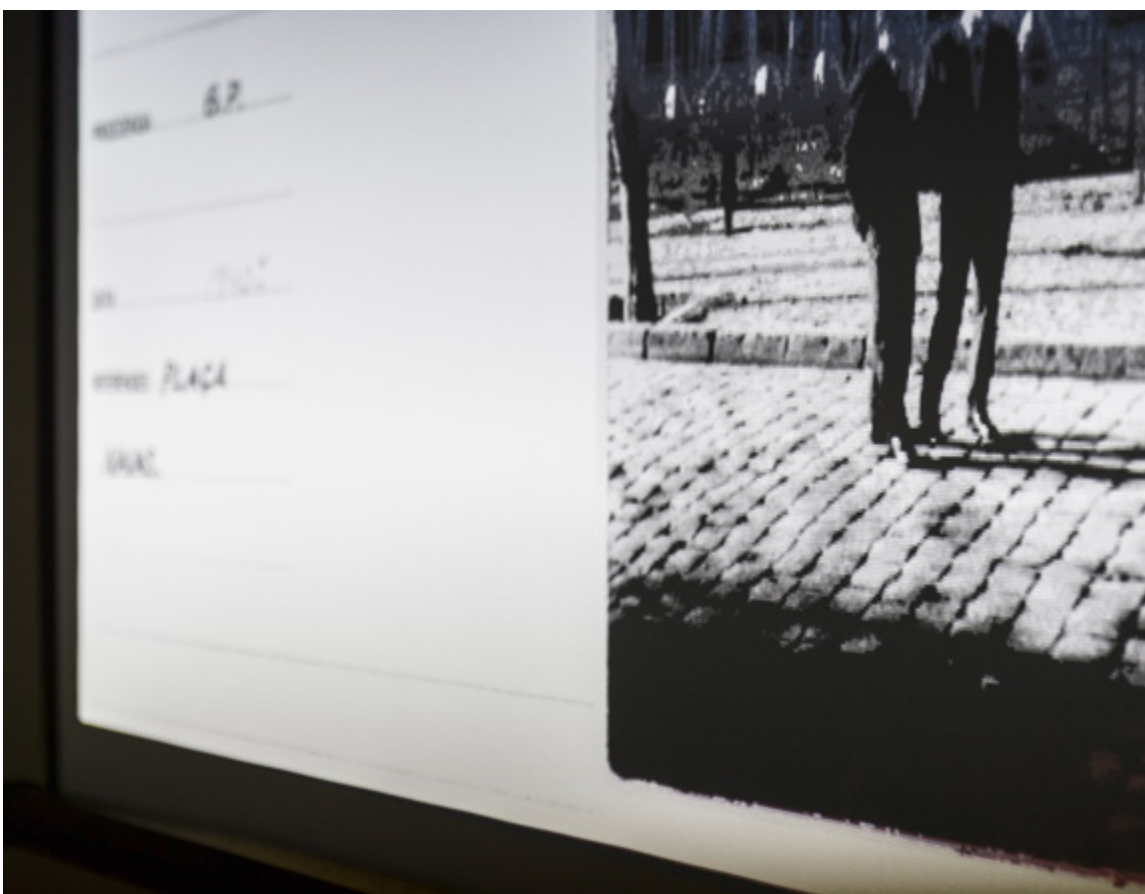
14.VII.2012. A las 12 y media pasadas, una columna de cuarenta personas cruza la nueva Plaça de les Navas, inaugurada hace escasos días, en dirección al Ateneu Rebel. Vienen del Parc de les Tres Xemeneies, en la otra punta del barrio, donde se ha pegado un cartel en recuerdo de La Canadenca —«un moviment vaguístic que es va originar entre el febrer i el març del 1919, i que constituí tota una fita en el moviment obrer català», dice el folleto de mano— y del tejido cooperativista que sostuvo la huelga, saldada con el

logro de la jornada de ocho horas. Luego se han apostado frente a una oficina de Bankia, en el número 87 de la Avinguda Paral·lel, para considerar –a partir de un breve «estado de la cuestión» expuesto por Sonia– las dificultades de acceso a la vivienda en el barrio. Y ahora se dirigen a la siguiente parada, la tercera de la ruta popular que Repensar Poble Sec (RPS) está organizando este sábado 14 de julio, por la Festa Major, y que nos toca dinamizar a nosotras. Es decir, al Taller de Ficció.

«Nosotras» es un pronombre que hemos empezado a pronunciar tras cuatro meses de trabajo en torno al lugar que trataremos de escudriñar a continuación. En marzo, cuando pusimos nuestro foco allí a partir de las pesquisas de RPS, la Plaça de les Navas seguía en obras. Antes de eso, e incluso de habernos conocido en la Asamblea, el único recuerdo común que teníamos del espacio era el de un descampado vallado e inerte, reducido a su mutismo. Un vacío. Dos o tres días a la semana, quienes disponíamos de tiempo por las mañanas –David, Gabriel, Marta y yo, sobre todo– lo fuimos *llenando* con entrevistas a vecinas y con la recopilación de diversos materiales visuales: planos, mapas cognitivos, un vídeo de youtube, fotografías domésticas, etc. Silvia y David, por su lado, visitaron a mediados de abril el Centre de Recerca Històrica de Poble Sec (CERHISEC) y recabaron un buen surtido de imágenes históricas, tanto de Navas como de otras plazas del barrio. Mientras tanto, Gabriel y David también grabaron con regularidad el desarrollo de las obras, incluida la colocación de las baldosas del suelo.

Buena parte de este pequeño archivo es el que, en un cierto orden, vamos a proyectar y apostillar ahora. David y Gabriel han ido al Ateneu Rebel media hora antes para verificar que las imágenes que queremos enseñar se muestran correctamente. Carlos y yo, más involucrados en RPS, hemos ayudado a organizar la ruta desde el inicio, y apurado el paso al llegar a Navas para ultimar aquí la presentación. A sólo dos minutos de la plaza, la visita al local se ha pensado además como un pequeño alto en el camino para que los asistentes puedan tomarse un refresco –la ruta continúa y se detiene luego en la calle Puríssima Concepció, un poco más arriba, y concluye con una paella popular en la Plaça dels Ocellets. Al mismo tiempo, nuestra parada se divide entre ese lugar interior y en sombras, donde vamos a comentar y compartir una serie de imágenes, y la actividad que propondremos justo después a pie de calle. Como si ver, pensar y relacionarse de otro modo con el espacio público empezase más acá del mismo, a contrapelo de la inmediatez cotidiana.

Esta vez me quedo detrás del ordenador, a la izquierda de la pantalla, para pasar las imágenes a las que se irán refiriendo Gabriel, David y Carlos en voz alta. La presentación empieza tras diez minutos de *refrigerio*. Dadas sus dimensiones, la segunda planta del Ateneu se ha llenado con suma facilidad. Por nuestra parte hemos acordado especificar visualmente, a lo largo de diez minutos, cómo el modelo de ciudad que regía en cada momento determinaba a su vez la distribución, el mobiliario y los usos de Navas. Las atracciones de feria que aparecen, por ejemplo, en una fotografía de archivo de 1940, y el adoquinado que por entonces constituía el suelo, no son sino el reverso de una ciudad



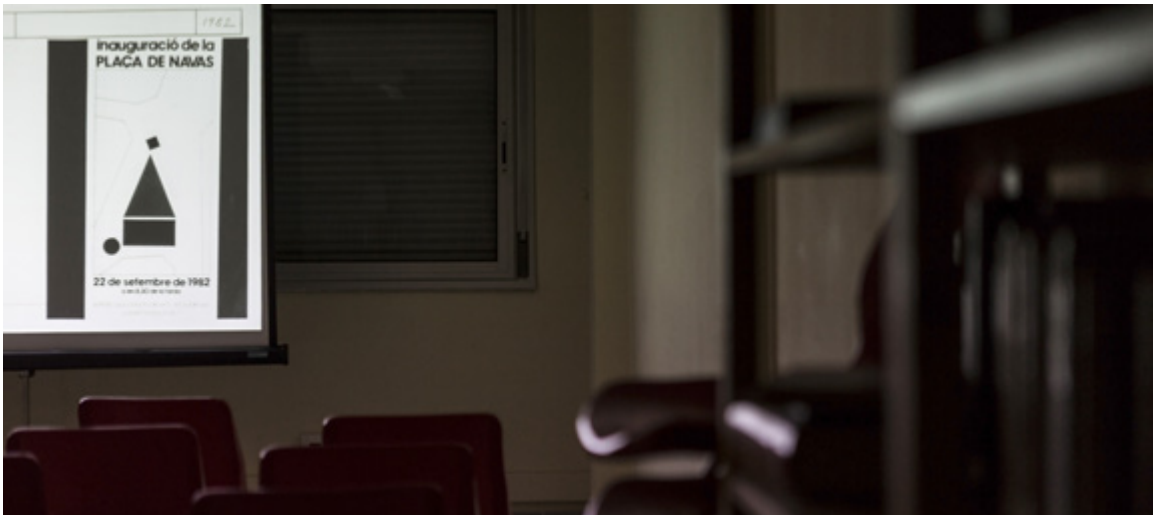
cuyas fábricas humeaban durante todo el día en Poble Nou. “En la plaza había incluso unas duchas públicas a las que los obreros venían a asearse el fin de semana”, apunta David. El ambiente es relajado y atento; todo el mundo parece cómodo –quizá demasiado– en su silencio.

La anterior Plaça de les Navas, inaugurada el 22 de septiembre de 1982 –cuando Gabriel y David introducen este punto, aprovecho para maximizar el viejo cartel que anunciaba a la sazón el evento–, era muy diferente a la actual. Aparte de contar con más árboles y más sombra, disponía de un área para perros y varios niveles, uno de los cuales estaba mal considerado por algunas vecinas. “Obtuvimos mucha información al respecto en el Brisas do Sil, un bar que lleva casi cuarenta años en la parte inferior de la plaza. Kevin, el hijo de los dueños, aparece de muy chico en varias fotos de mediados de los 90. Ahora tiene veintipocos. Le pedimos que nos dibujara la Navas de entonces, y tras hacerlo en detalle, se refirió a quienes se ponían por esa zona como ‘los otros’ o ‘los que se sientan en los bancos’. ‘Si se te caía el balón allí, chungo’, dijo, para indicarnos su relación de temor, a la vez que distante, con ese espacio”, explica David. De resultas, el colectivo de jóvenes que gastaban sucesivas tardes en esa parte de la plaza, la más elevada y esquinada de todas, acaso bebiendo y fumando, acabaría sirviendo de coartada para emprender la remodelación del lugar.

“Abundan los relatos sobre el ‘mal ambiente’ generado por los jóvenes, aderezado con trapicheos de drogas, peleas, etc. Sin embargo, no hemos logrado encontrar ninguna imagen en la que ese grupo de personas apareciera de un modo más o menos reconocible. En el CERHISEC nos proporcionaron varias imágenes sobre jóvenes del barrio, tomadas en los años 80, que llegamos a relacionar de una manera un tanto vaga con Navas. Kevin, en un momento de la entrevista, se fijó en una foto de la castañada popular que el Brisas solía organizar al aire libre, hace años, y dijo: ‘¡Mira, si son estos de aquí!’. Pero solamente había unas sombras al fondo de todo, en segundo plano. Luego ampliamos con Photoshop esa parte de la imagen y descubrimos justo lo que estáis viendo ahora: un par de siluetas fantasmales, como de expediente X”, prosigue David¹⁹. Un par de personas sueltan una carcajada ante esa evidencia visual más bien esotérica, e inversamente proporcional a la cantidad de discursos vertidos sobre la principal alteridad de la anterior plaza.

Tanto David como Gabriel y Carlos tienen a su derecha la columna que interrumpe la continuidad visual de la sala. El público, parte del cual ha venido de otros barrios, atraído por la Festa Major, también la ha evitado al tomar asiento. Aunque el día está nublado y el contraste no es tan brusco, meterse aquí, a oscuras, a estas horas de la mañana, sólo es entendible habida cuenta de la actividad, que habrá de durar menos de un cuarto de hora. Se nota además que a estas alturas de la ruta, tras más de una hora y media caminando y escuchando, a las asistentes ya no les queda demasiada *gasolina*. Gabriel Mayo sucede a David para relatar el lustro de obras que paralizó el lugar, demoradas principalmente

¹⁹ Este mismo *hallazgo* se explica detalladamente, a partir de tres imágenes, en una entrada del blog del TdF: <http://tallerdeficcion.barripoblesec.org/2012/06/06/los-que-se-sientan-en-los-bancos/>



por dos factores: la quiebra de la primera empresa constructora y el descubrimiento de los restos de un refugio de la Guerra Civil española. Esto último chocaba de lleno con el segundo incentivo de la reforma: la construcción de un *parking* subterráneo²⁰.

“Entre tanto”, apunta Gabriel, “una vecina llamada Azucena –que nació y vivió aquí durante toda su infancia y adolescencia, en la esquina con la calle Elcano, y que regresó hace poco, ya jubilada, después de que sus padres hubieran fallecido– se encontró la plaza socavada por las obras, y se dedicó a registrar el proceso con una cámara de fotos analógica y a ‘montarlo’ sobre una madera”. El hallazgo de sus fotomontajes, a principios de mayo, intensificó la sensación de que lo que estábamos componiendo en torno a Navas era una especie de archivo. También nos permitió reconocer nuestra propia tentativa –la del trabajo de la ficción– en el ejercicio de corta y pega que la propia Azucena había desarrollado con tanto esmero. “Como puede verse, el aparcamiento constituyó el epicentro de las obras, y en gran medida, del proyecto de remodelación. La actual plaza no se entiende sin la existencia de ese espacio bajo tierra que supuso un pelotazo inmobiliario y que es ahora un negocio privado, pero que condicionó arquitectónicamente la parte de arriba, pública”, añade Gabriel.

En realidad, la transformación de Navas no sólo habría servido para *pacificarla* y construir debajo, con erario público, un *parking* cuyos sitios nadie o casi nadie se pudo costear tras la llegada de la crisis. Joel, uno de los dos vecinos que participaron en la comisión de seguimiento de las obras –la cual se reunía solo un par de veces al año, sin siquiera tomar acta de lo que en ella se discutía– nos contó a finales de marzo que se había barajado cambiarle el nombre a la parada de metro de Poble Sec, colindante, por el de «Ciutat del teatre». “La nueva plaza, dura y lisa, es una rampa que conecta el Paral·lel y los teatros del Mercat de les Flors, con vistas a que los turistas que visitan Montjuïc pasen también por ese corredor. Esa zona de paso se ajusta al plan de reconducir buena parte del turismo de Ciutat Vella hacia el barrio, descongestionando así las Ramblas, y de convertir el Paral·lel y Poble Sec en un nuevo escaparate del ‘modelo Barcelona’”, explica Carlos Montero. A sus espaldas, en la pantalla, figura una fotografía de 1996: el reflejo deformado de la anterior plaza, llena de árboles, en un espejo de circulación.

Hace apenas un mes, nuestra pretensión era la de proyectar aquí la pieza que hemos empezado a perfilar sobre el aparcamiento de Navas. Pero su rodaje y montaje se han acabado postergando hasta después del verano. Luego Gabriel, tras «ordenar un poco las imágenes», tanteó la posibilidad de «editar algo de unos 8 minutos bastante digno». Pero finalmente, debido otra vez a la falta de tiempo, optamos por esta suerte de montaje *in situ*, con la voz «en directo» de tres de nosotras. Los comentarios de David, Gabi y Carlos han intentado puntuar históricamente las imágenes y situarlas en el devenir de la plaza y de la ciudad. No para concluir nada, sino justamente para reabrir el caso de Navas

20 Un informe técnico acabaría dando por inviable la rehabilitación del refugio, si bien el activista sobre memoria histórica Joan Rigola, a quien Gabriel y yo entrevistaríamos meses después porque frecuentaba de adolescente la parte alta de la plaza, nos aseguró que «conec gent que treballa en empreses d'arqueologia que treballen per l'Ajuntament, i que et diuen que les conclusions d'aquesta mena d'estudis ja estan fetes per endavant».



como una controversia que se ha visto atravesada en cada época por diferentes políticas y tensiones, y que por lo tanto cabe pensar desde el conflicto frente a la tábula rasa –arquitectónica y urbanística– que se ha querido hacer en ella.

Un hombre de unos treinta años largos –es la edad que predomina en la ruta–, con el pelo largo y negro recogido en una coleta, se interesa por el refugio y recuerda cómo “la Valerie [Powles²¹] es va posar davant de les grues per evitar que s’enderroqués l’actual Refugi 307”. Su intervención deriva hacia la multitud de nichos antiaéreos que pueblan todavía los subsuelos de Poble Sec, resultado en su gran mayoría de la autogestión popular. “Al carrer Puríssima Concepció també n’hi ha les restes d’un”, dice Marc, encargado de dinamizar allí la siguiente parada de la ruta. Esta, sin embargo, todavía no ha acabado. Después de lo visto y oído, Carlos invita a la sala a dirigirse de nuevo a la Plaça de las Navas “para realizar una acción”. La idea es que, con tizas de diferente color, escribamos en el suelo –duro y liso– qué cosas echamos en falta, qué límites detectamos en su actual distribución, y qué nuevos usos le daríamos al espacio. Por el camino *perdemos* a una decena de personas, llegando a la plaza casi cuarenta.

La actual Navas, en efecto, se parece muy poco a la que acabamos de ver en las fotografías de los años 80 y 90. Es una enorme rampa gris, enmarcada arriba a la izquierda y abajo a la derecha por sendas entradas al aparcamiento subterráneo. A continuación de la primera de ellas, bajando, se extiende un pequeño parque infantil, vallado con madera, y luego una zona todavía más reducida con un par de aparatos de gimnasia. Aquí y allá predominan los bancos individuales sobre los colectivos –apenas cuatro. Al fondo de todo, junto a media docena de palmeras cuyas copas aún no han crecido del todo, permanece la terraza de Brisas do Sil. Se intuye que muy pronto se verá completada, en el lado opuesto al parque infantil, por las sillas y mesas de nuevos establecimientos. El destino de esta plaza, la más grande del Poble Sec, parece sellado por las mismas formas de ocio que, orientadas al consumo y al turismo, dominan el espacio público en Ciutat Vella.

Carlos y yo repartimos las tizas y pegamos en el suelo tres carteles explicativos de la acción. Gabi y David la están grabando con una videocámara y un micrófono de girafa. La gente se distribuye por el lugar y empieza a acuclillarse o arrodillarse para escribir. A excepción de cuatro criaturas que están jugando a la pelota junto a las palmeras, y de un par de señoras mayores que se sientan, de soslayo entre sí, en bancos individuales, somos –quizá por la hora y lo nublado del día– las únicas personas que hay en Navas. Las palabras empiezan a brotar sobre las baldosas de cemento, cohabitando en rojo, verde y azul los límites con los deseos, lo que falta con lo que podría haber o hacerse aquí. «+ Bancs per a 4 persones», estampa una chica al pie de una silla aferrada al pavimento. «Respecte

21 Investigadora, activista y vecina del Poble Sec, Valerie Powles (1951-2011) fue «el detonante de alguno de los ejemplos más sonados de recuperación de la memoria histórica en la Barcelona de los últimos años» (Theros, 2011). Entre ellos se cuenta la conversión de los restos del refugio antiaéreo 307, en Nou de la Rambla, en un museo de cuyo proyecto final Powles «sería diplomáticamente apartada [...] –‘no sé si por mujer, por extranjera o por anarquista’, decía ella–» (*ibidem*). Vid. http://elpais.com/diario/2011/07/09/catalunya/1310173651_850215.html



per la memòria del barri», apunta otra a pocos metros. En diferentes tamaños y caligrafías, se van esparciendo por el suelo «más árboles y césped»; «árboles de verdad»; «un hort urbà»; «sorra perquè els nens i nenes juguin»; «más bancos, menos sillas»; «un sopar comunitari (trae la cerveza de casa!); «basket», etcétera.

Como colofón, Pau y Marc desaparecen un par de minutos y vuelven con dos bancos que Matías, un carpintero desempleado que participa en la Asamblea, hizo ayer con maderas recicladas en un taller en la Plaça del Setge. Son recibidos con un aplauso. Fin de la parada. Ahora queda por delante la visita a Puríssima Concepció y la paella final. Las frases escritas con tiza durarán en el suelo de Navas el resto del día. Lo que tarden los camiones de BCNeta en limpiar con agua a presión, como cada noche, esta rampa gris y dura.

El sistema del cine-ojo

«Las calles, nuestros pinceles/ las plazas, nuestras paletas». Los versos de «Orden nº 1 a los ejércitos del arte», de Vladimir Maiakovski, anunciaban ya en 1918 el devenir-vida que habría de experimentar la producción artística en manos del constructivismo ruso. Diez años después, en su manifiesto «Caminos de la fotografía contemporánea», Alexander Rodchenko (2008: 200) sostendría asimismo que las exigencias de ese *trabajo vivo* también eran ópticas: «Per tal d'ensenyar l'home a veure des de nous punts de vista, és imprescindible fotografiar objectes que li resultin habituals i prou coneguts, des de punts de vista insospitats i en posicions del tot inesperades». Es entremedias de tales presupuestos que se extiende —temporal y programáticamente— el grueso de la actividad del *kino-glaz* [cine-ojo], coronada más tarde por *El hombre con la cámara* (1929) y *Entusiasmo* (1930).

A través el cine-ojo, esto es, de la «acción conjugada del aparato [cinematográfico] liberado y perfeccionado y del cerebro estratégico del hombre que dirige, observa y calcula», y gracias a la cual «incluso la representación de las cosas más banales revestirá una frescura inhabitual», Dziga Vertov (2011: 180-181) sentaría entre 1922 y 1923 las bases de una utopía de la mirada. Con ella acababan «las debilidades del ojo humano», su «inmovilidad»: «Estoy en el movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos, paso por debajo, me encaramo encima, corro junto al hocico de un caballo al galope, me sumerjo rápidamente en la multitud, corro ante los soldados que cargan, me pongo de espaldas, me elevo al mismo tiempo que el aeroplano, caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan». Así pues, de la mano de la cámara, que «busca a tientas en el caos de los acontecimientos visuales», el ojo «entra fácilmente en la vida».

En la medida en que el *kino-glaz* «niega la representación visual del mundo dada por el ojo humano» y «propone su propio *yo veo*» (*ibíd.*: 182), también se enfrenta a los espectáculos y a los espectadores que huyen «de lo cotidiano, de la *prosa* de la vida». Se trata del «cine-drama», cuyos artificios ya eran criticados por Vertov en 1920 a propósito de una sesión de cine en el campo:

Dirijo un cine-vagón. Damos una sesión en una estación perdida. Un cine-drama ocupa la pantalla. Los Blancos beben, bailan y abrazan a unas mujeres desnudas; en los entreactos fusilan a los prisioneros Rojos. Los Rojos en la clandestinidad. Los Rojos en el frente. Los Rojos en el combate. Los Rojos vencen y hacen prisioneros a todos los Blancos y a las mujeres, borrachos como están. El contenido es bueno pero *¿de qué sirve, caramba, enseñar desde hace cinco años cine-dramas contruidos todos sobre el mismo cliché?* (*ibíd.*: 217)

Tras la Revolución de Octubre, los actores que antes «representaban a los funcionarios de los zares se pusieron a representar obreros, las actrices que representaban damas de la Corte hacen ahora muecas en el estilo soviético». El problema es que esas actuaciones y esas muecas siguen presas de «los límites de la técnica y de la forma burguesa del teatro». El cine-drama se construye siempre sobre un guion y sobre la interpretación de los actores. El trabajo del cine-ojo, sin embargo, consiste en explorar los hechos vivos: los filma, los selecciona y los difunde, propinando finalmente un «puñetazo de hechos» (*ibíd.*: 214). Los gestos teatrales se desvanecen y dan paso a una nueva confianza en lo real. Incluso la reacción de los espectadores de la anterior proyección —campesinos «aún sin corromper», en su mayoría analfabetos, que veían «una pantalla de cine por primera o segunda vez»— sería una prueba *avant la lettre* de ese quiebro: impasibles frente a la «convencional maquinaria teatral», «se animan y sus ojos se pegan a la pantalla» cuando, minutos después, un noticiario muestra una situación cotidiana:

Bajo [su] mirada [...], un auténtico tractor, del que sólo han oído hablar, remueve una hectárea en pocos instantes. Todo el mundo habla, se exclama, hace preguntas. Se acabaron los *artistas*, ahora son de verdad los suyos quienes están en la pantalla. (*ibíd.*: 217)

Ahora bien, la diferencia entre la religión del cine-drama, que «atonta y sugestiona», y la ciencia del cine-ojo, que crea «un hombre más perfecto del que creó Adán», no atañe únicamente al método. No se trata sólo de oponer el vértigo de las calles a la comodidad del estudio, los rostros de la gente corriente a los actores perfumados con agua de rosas, la prosa del mundo a la fábula de un guión. Además, los *kinoks* tampoco pueden conformarse con una copia de la vida que es a la vez una copia del trabajo del ojo humano. Al revés, es la cámara la que debe arrastrarlo a él a múltiples puntos de vista, «dejándose atraer o repeler por los movimientos» e inscribiéndolo en el vaivén de lo sensible. El *kino-glaz* «hace experiencias de prolongación de tiempos, de desmembramiento del movimiento o al contrario de absorción del tiempo en sí mismo, de deglución de los años, esquematizando de esta manera los procesos de larga duración inaccesibles al ojo normal» (*ibíd.*: 181).

Esta entrada en la vida y en sus hechos no se plantea, por ende, de un modo naturalista. Si bien confía de forma cuasi-positivista en los poderes del cine, se afana en subrayar el hacer constante de sus herramientas, a empezar por «el *kinok*-montador que [...] organiza los minutos de la estructura de la vida de esta manera». Esa imagen, la de la mesa de montaje en la cual se detienen los fotogramas que hemos visto en movimiento segundos antes, y que ahora se someten, inertes, al curso de la moviola o a los cortes de una montadora, sitúa precisamente el epicentro de *El hombre con la cámara*. La película comenzaba ya

en el lugar en el que, a ojos del espectador, comienza toda película: en una sala de cine. Es ahí donde la mirada habrá de mecanizarse y formar aleación con «una cámara humanizada al modo heroicómico, cabeza pivotante y cuerpo desarticulado danzando sobre sus largas patas». En adelante «todo o casi todo es producto de una puesta en escena, cortado, concertado, agenciado», señala Jean-Louis Comolli (2007: 239).

La puesta en escena de su propia puesta en escena constituye el esqueleto visual de una pieza cuyo principal anhelo es el de capturar la vida «de improviso». Pero «¿cómo podría filmarse la vida de improviso, si el filme –confesión soberbiamente obsesiva– me muestra la cámara que la filma?», se pregunta con razón Comolli (*ibidem*). La pedagogía del cine-ojo se establece a partir de esta contradicción epistemológica: entre una capacidad de ver que raya la omnisciencia y el dispositivo que la sitúa y vuelve parcial a cada momento. Mientras tanto, el público que se había reunido al principio del largometraje reaparece cerca del final, «esta vez [...] durante la proyección, en la oscuridad de la sala, bajo la pálida claridad de la pantalla»: «No volveremos a ver[lo] colectivamente filmado, sino tales espectadores uno por uno, aislados por una serie de primeros planos, sus rostros, sus perfiles, individualizados; veremos sus miradas, sus reacciones, los veremos sonreír, por ejemplo en el momento del miniballet de la muy antropomórfica cámara» (*ibid.*: 242). Es decir, que el curso de la película ha conformado «espectadores particulares, dotados de mirada», último eslabón en una cadena de acciones que une la práctica de *filmar para ver*.

Años antes de *El hombre con la cámara*, de 1922 a 1925, el sistema del cine-ojo se había empezado a desplegar en la serie de noticiarios *Kino-pravda* (cine-verdad). Pese a que, a juicio de Dziga Vertov (2011: 192), «los arrendadores de filmes y el público burgués y semi-burgués boicotean» esta clase de producciones, la suya «se proyecta todos los días en numerosos clubs de Moscú y de provincia, y alcanza gran éxito». A mayores, en marzo de 1923, el realizador soviético llegó a idear para el «cine-anuncio» –esto es, diversas piezas publicitarias– toda una serie de «demostraciones» que habitaban la ciudad y sus alrededores en múltiples espacios. No sólo en las salas de cine, sino también en las plazas públicas, «con ayuda de instalaciones permanentes de proyección» en «los grandes escaparates» o «en los techos de las casas», e incluso mediante «una sábana en medio de la calle, sobre la acera a los pies de los espectadores»; en los trenes, a partir de vagones semejantes a los de agitación y propaganda que había hecho circular el Comité ejecutivo central de Rusia; o en las vías fluviales, a través de «vapores-cine», «barcazas-cine» o, simplemente, «cines instalados a lo largo de las orillas».

Sin embargo, esa ubicuidad de lugares de exhibición tramada por Vertov jamás llegaría a darse la mano con los múltiples puntos de vista que el kino-glaz hizo proliferar a lo largo de la década. Al contrario, después de *Entusiasmo* su sistema de *filmar para ver* pasaría a engrosar el «prolongado martirologio» en que, según Deleuze (1984 :12), consiste la historia del cine²².

22 «La enorme proporción de ineptitud en la producción cinematográfica no es una objeción: no es mayor que en otros terrenos, aunque tenga consecuencias económicas e industriales sin parangón. Los grandes autores de

28.II.2013 (1). Hoy al mediodía, Carlos y yo nos hemos pasado por la Sala d'Art Jove, en el 147 de la calle Calàbria, para recuperar los materiales de una exposición móvil sobre la Plaça de les Navas. Se trata de tres paneles a tamaño A2, con imágenes y texto, pensados en un principio para la actividad «Dibuixa la teva plaça» que el Taller de Ficció organizó allí el 11 de noviembre de 2012, y que se inscribía, a su vez, en el mercado de intercambio que la comisión Trocasec²³ monta en el barrio cada tres meses. Esos afiches articulaban una parte del archivo que hemos ido reuniendo sobre el lugar conforme a tres ideas clave: la evolución arquitectónica de Navas, en consonancia con el modelo de ciudad que regía en cada época, de 1930 a la actualidad; las fiestas populares y espacios comunitarios que se alojaron en ella; y su última remodelación, cuyas obras se eternizarían durante más de un lustro.

Nuestra adquisición visual más reciente, incluida en el primer panel, es una fotografía de la plaza que publicó el *New York Times* en su suplemento de viajes, en octubre, y que ilustraba el artículo «In a Barcelona Neighborhood, Tapas Are Just the Beginning»²⁴. Una criatura patina y otra monta en bicicleta a pocos metros de la estatua; las luces del atardecer se extienden sobre los edificios; la terraza de Brisas do Sil, rozando el fuera de campo por la derecha, está llena de clientes. Nada que ver con el suelo adoquinado y las atracciones de feria que dominaban el espacio en 1940 –tal y como muestra otra imagen, esta vez de archivo–, cuando la ciudad era eminentemente industrial. Suspendidos de dos biombos de madera que nos ayudó a construir Matías, de la Asamblea, y que apoyamos a la sazón sobre dos palmeras, las tres secciones de la expo establecían una puerta de entrada a la actividad propiamente dicha; a continuación había una mesa con lápices de colores, bolígrafos y mapas en blanco de Navas, para que la gente pudiera llenarlos con objetos, espacios o prácticas que echase en falta. Luego los dibujos se colgaban con pinzas de una cuerda, como ropa recién lavada. Este dispositivo constituía además el último puesto del mercado de intercambio.

cine son, únicamente, más vulnerables: impedirles realizar su obra es infinitamente más fácil. La historia del cine es un prolongado martirologio» (*ibidem*).

23 «La Comissió de Trocasec de l'Assemblea de barri de Poble Sec es va aprovar el dimecres 22 de juny del 2011. No obstant això, Trocasec és un procés participatiu que s'inicia l'any 2009 en el marc de la Comissió de convivència del Pla comunitari del barri de Poble Sec, organitzant-se a inicis de l'any 2010 com un espai autogestionat per veïns i veïnes de Poble Sec interessats en promoure la convivència, el coneixement mutu i la sostenibilitat al barri». En <http://trocasec.barripoblesec.org/qui-som/> En cuanto a los mercados, que se celebran siempre en domingo, de 12 a 15 h.: «Organitzem periòdicament mercats d'intercanvi on el veïnat pot intercanviar tot el que vulgui amb la condició de no utilitzar euros. A data de juliol de 2015 s'han realitzat ja 19 mercats al barri de Poble Sec. [...] Pots portar el que vulguis per intercanviar: llibres, música, plantes, joguines, menjar, roba, mobles, pel·lícules, electrodomèstics, eines, útils d'escriptori, articles de decoració, material informàtic, ... També es poden oferir serveis, coneixements i tot allò que se t'acudeix! La idea clau és intercanviar, relacionant-te amb la resta de participants, arribant a un acord satisfactori per a ambdues parts i no fer ús dels euros!». En <http://trocasec.barripoblesec.org/que-fem/mercats/>

24 El pie de foto añadía: «Palm trees and a playground are part of the renovated plaza, unveiled in June. What was once a desolate space between buildings has become a focal point for residents». En <http://www.nytimes.com/slideshow/2012/10/28/travel/2012028-SURFACING-6.html>

La Plaça de les Navas actual se parece muy poco a la de esos dibujos, bien poblados en su mayoría de árboles, zonas verdes, campos de juego, piscinas, estanques o animales. Fue inaugurada el 9 de junio de 2012 por el alcalde Xavier Trias, que tuvo que reducir su discurso a un minuto de duración debido a la pitada vecinal con que era recibido. Medio año después, a principios de diciembre, trasladamos los paneles del Trocasec a la Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya para exponer allí –hasta el 31 de enero de 2013– una pequeña muestra del trabajo que el Taller de Ficció había desarrollado a lo largo del curso²⁵. Además de los carteles en A2, incluimos un registro sonoro de la inauguración, cuando los pitos cercan y ensordecen la intervención de Trias, y una pieza de vídeo de 15 minutos que se proyectó en bucle sobre una pared: *Aquí es aparcamiento*.

Aquí es aparcamiento es también la película que se proyecta esta tarde, a las 18.30 h., en el Centre Cívic del Sortidor. La pasaremos a propósito del encuentro «Fem un cafè?»²⁶ por mediación de Jordi Latorre, coorganizador del Trocasec. Apenas ha transcurrido un mes desde *Overture V* –hoy es miércoles, 28 de febrero. Todo indica, sin embargo, que el público que nos vamos a encontrar en breve no se corresponde en ningún caso con el que pudo haber visitado la Sala entre diciembre y enero. El motivo de fondo del convite es que algunos vecinos de Navas, frente al alboroto constante que se habría generado en la plaza tras su inauguración, han empezado a recoger firmas «contra el vandalismo» y a reclamar, con un tono marcadamente xenófobo, mayor presencia policial. Al tanto de todo ello, Esther García, técnica del Pla Comunitari del Poble Sec, supo de nuestra existencia por Jordi y, dado que también quería impulsar –como nos indicó por mail a finales de enero– «un espai de reflexió de temàtiques sobre el barri», pensó que «el vídeo documental» que habíamos hecho serviría para contrarrestar tales discursos excluyentes. O sí, al menos, para replantear el problema en términos de convivencia.

Ahora bien, *Aquí es aparcamiento* –esto lo comprobaremos dentro de media hora– se aviene con dificultad a la imagen armónica y multicultural de barrio que parece demandar Fem un cafè. Su punto de partida fueron tres llamadas telefónicas que efectuamos al *parking* de Navas entre marzo y abril de 2012. Cada una de ellas estuvo protagonizada por sendos personajes inventados, que de algún modo respondían, a nuestro juicio, a tres patrones subjetivos que se cruzaban y contraponían en Poble Sec: un joven precario con furgoneta, decidido a utilizar el aparcamiento como residencia durante un par de meses; otro chaval que se reivindica «veí del barri de tota la vida» y cuya principal preocupación es la seguridad y «la gent una mica chungu» que solía frecuentar la plaza;

25 El nombre que figuró en el folleto de mano y en el catálogo de *Overture Act V* ya no era el mío, sino el del Taller en tanto que colectivo al que había dado pie la beca. Se expusieron además, junto al *nuestro*, los trabajos de Ignasi Prat (*El mundo de los vencedores*), Bárbara Sánchez (*Bibliografía*), Enric Farrés i Quim Packard (*Grau d'assistent d'artista professional*), Leland Palmer (*Primer intent*) y Alba Aguirre, Marta Bonhora, Belén Generelo, Anna Margo y Mar Montobbio («/»). En <http://www.saladartjove.cat/i/publicaci%C3%B3/ouverture-acte-v>

26 «És un espai de trobada veïnal iniciativa de la Comissió de Convivència i Coneixement Mutu del Pla Comunitari Poble-sec creat amb l'objectiu de ser un espai on els veïns i veïnes del barri es puguin conèixer mentre es prenen un cafè o un té». Se celebra en el C.C. del Sortidor el tercer miércoles de cada mes. En <http://pcpoble-sec.org/2011/03/14/fem-un-cafe/>

y la encargada de un futuro «espai de degustació [...] referent dins de la gastronomia catalana», interesada en reservar varios estacionamientos para los clientes del restaurante. El resultado de las conversaciones telefónicas fue transcrito y sometido a un intenso corta y pega, y reescenificado más tarde, respectivamente, por Gabriel Mayo; Valentí Huertas, amigo suyo y estudiante de teatro; y Elena Abad, vecina y amiga del Taller²⁷. A Marta le tocó poner la voz de la teleoperadora —un trabajo que, al igual que algunas de nosotras, ya había desempeñado antes en la vida real.

En *Aquí es aparcamiento* no sólo se entremezclan las tres conversaciones telefónicas, las cuales señalan, casi siempre con un humor absurdo, diferentes esferas de relación con el aparcamiento. También vemos a cada personaje transitar el barrio en silencio y evidenciar flujos subjetivos y maneras de habitarlo que se tocan muy de refilón; a modo de coexistencia, más que de convivencia. La superficie de la nueva plaza aparece sólo en un par de ocasiones, cediendo así el protagonismo espacial al subsuelo que tanto la ha condicionado arquitectónicamente. Por último, la pieza se completa con una mesa situada en los confines de Poble Sec, en el parque de la Primavera, con vistas al resto de la ciudad; se sientan a ella los tres actores, cada uno junto a un teléfono desde el cual va a *realizar* las llamadas; la teleoperadora, no obstante, se mantiene fuera de campo, y sus réplicas en *off* permiten disociar luego las conversaciones de esa sincronía impostada. Esta puesta en escena viene a subrayar, en definitiva, el carácter construido de los personajes y las propias actuaciones que los habilitan como tales.

Sólo Carlos y yo podremos acudir esta tarde a la sesión —no es a una hora demasiado asequible. Hemos convenido por el grupo de mail que aparte de *Aquí es aparcamiento*, y a falta de otras dos piezas sobre Navas que preveemos rodar o montar en los próximos meses, los paneles del Trocasec servirían para contextualizar un poco mejor la ficción de la película. Esther nos espera en la entrada del Sortidor media hora antes del encuentro, para que preparemos técnicamente el pase —esto es, copiar el archivo .avi en el portátil del centro y probar el sonido y la conexión al cañón de luz. Disponemos asimismo la *exposición móvil* contra una pared de la sala de actos, a la derecha de la pantalla, encima de dos mesas de madera. La técnica del Pla Comunitari coloca al lado la merienda: un par de termos con café y té, pastas, sobres de azúcar, cucharillas y vasos de plástico. A los quince minutos, la gente empieza a cruzar el umbral de la sala de actos. A las 18.30 h., a punto de empezar la proyección, contamos cerca de veinticinco personas.

La media de edad de quienes se han acercado a *fer un cafè* sobrepasa sin duda la de jubilación. En su mayoría son señoras. Entre ellas se distingue la presencia de una ya anciana, en silla de ruedas. Hace sin embargo —empujada por su hijo casi sexagenario— lo que el resto: al poco de entrar, se acerca a la mesa de los termos, pide una bebida caliente y regresa al centro de la sala. Todas parecen conocerse de largo, aunque no acaben de echarse a hablar; acaso por lo neutro del lugar, sin ventanas, cargado de luz artificial.

27 Las llamadas *reales* fueron hechas, en ese mismo orden de personajes, por el propio Gabi; Tomás Lucero, un amigo del barrio y de la Asamblea; y Marta Torres, del Taller de Ficción y Repensar Poble Sec. No llegamos a conocer nunca la identidad de la trabajadora del *parking* que las atendió.

Una tarima de dos por dos metros antecede, a modo de teatro, la pared sobre la que cae la pantalla. Entre esa estructura y el público hemos puesto la mesa con el ordenador y dos grandes altavoces a derecha e izquierda. Media docena de personas de mediana edad y otras dos más jóvenes se suman al grupo. Sucede que ninguna —da igual la franja de edad— le ha hecho demasiado caso a los paneles que hay a dos palmos de la merienda. Algunas, muy pocas, le echan un vistazo rápido, pero sin pararse a leerlos. “No sé, espero que lo hagan después de la proyección”, le comento a Carlos en voz baja.

Esther nos presenta brevemente como un grupo que está haciendo documentales sobre el Poble Sec. También habla de la necesidad de pensar la convivencia en Navas y en el barrio desde el respeto y la diferencia. Por nuestra parte, no tratamos de ahondar en el concepto de ficción; sólo llegamos a nombrarlo inevitablemente al decir también el nombre del Taller. Carlos explica sin grandes rodeos nuestra actividad, ligada a la de la Asamblea, y la pesquisa de imágenes y relatos que hemos emprendido en torno a la plaza. Recuerda también que una parte de nuestro trabajo también se ha materializado en los paneles que figuran a la derecha de la sala, e invita al público a detenerse un rato en ellos después de la proyección y el coloquio, “per comprendre una mica més els canvis històrics de Navas”.

Esther, al otro extremo de la sala, apaga las luces. Yo me encargo de darle al play, pero al cabo de minuto y medio, tras el transcurso —en silencio— de los créditos iniciales, nos damos cuenta de que la pieza se está reproduciendo sin sonido. No había dado ningún problema durante la prueba. Noto en las sienes el bombeo de sangre. Las luces se encienden otra vez. Llamamos a Santi, el conserje del Centro Cívico, que nos indica que el cable jack que conecta el ordenador a los altavoces está un poco flojo, así que a veces “hay que moverlo un poco” para que funcione. El público permanece a la espera, en semicírculo, impasible; quizá también, un tanto indiferente. Lo intento, pues, hasta que el cable hace contacto y la película —necesariamente en play y a la vista de todas— vuelve a *hablar* por los altavoces. Luego retrocedo el hilo de tiempo del VLC al inicio. La proyección recomienza.

Mínimos materiales

La investigación febril de Dziga Vertov en torno a los poderes del cine-ojo debió esquivar, en paralelo, toda suerte de obstáculos materiales. En los años 30, las páginas de sus diarios dan cuenta de cómo las estrecheces se multiplican y los reparos administrativos se suceden. «Paso el tiempo distraído de mi trabajo», se lamenta el 15 de julio de 1933: «A veces no hay cámara, otras la película no conviene, o el laboratorio no entrega material, o no hay estantes, o no hay luz. Ni se respetan los plazos, ni se mantienen las promesas. [...] No paran de entorpecerme» (Vertov, 2011:p0 63).

Un año más tarde, el 26 de mayo, constata que «he tenido que hacer el filme *Tres cantos sobre Lenin a partir de nada y sin nada en las manos*» (*ibíd.*: 67). A partir de nada, porque no ha tenido donde guardar «nuestro material filmado previamente sobre película», y sin nada en las manos, puesto que «no había ningún operador experto y especialmente

entrenado capaz de comenzar inmediatamente el trabajo». Las dificultades se extienden a la exhibición del largometraje, tal como indica el 9 de noviembre:

Hace dos horas, el director del cine Mejrpbom me ha dicho que estaba indignado por el comportamiento de los distribuidores de filmes en Moscú. No basta con que nos hayan negado un cine *artístico* en el Arbat; no basta con que se nos haya rechazado el filme en el cine Udarnik (que acoge la gran masa de espectadores de la otra orilla de Moskova). El único gran cine que se nos concede, precisamente el Central, no ha programado hasta ahora *Tres cantos*. [...]

He comprado *Moscú-Noche*. Un anuncio invita a ver en el Central, plaza Pushkin, el «gran filme de los últimos años», según la opinión de Jean-Richard Bloch. El diario publica también la opinión de André Malraux que habla de *Tres cantos sobre Lenin* como de un éxito inmenso del cine soviético.

El público acude al Central para ver el *gran filme* y no lo encuentra. Parece que ha sido retirado de la pantalla. (*ibíd.*: 70)

No cabe achacar este vacío en la cartelera a un público que abandona la sala a mitad de proyección, o que asiste con dificultad al desarrollo del filme. «Nada de eso», asevera Vertov: «Los *Tres cantos* se siguen con una atención constante, se oyen suspiros, exclamaciones, risas. Los espectadores aplauden casi a cada imagen» (*ibídem*). Habría aquí un solo culpable: el despotismo burocrático que, «por gusto personal o por otros motivos», escupe «impunemente a la cara de toda la opinión pública soviética» (*ibíd.*: 71), y que en los años siguientes logrará anular la carrera del cineasta de Byalistok²⁸. En todo caso, este episodio —uno más en el abultado martirologio del cine— indica hasta qué punto la potencia de la fábula vertoviana dependía del proceso técnico que tantas veces había invocado en sus imágenes, y sin cuyos mínimos materiales no podía sino volverse, en efecto, impotente.

28 En 1945, en recuerdo de la muerte de Vladimir Maiakovski, anota en su diario (*ibíd.*: 163) que «es una suerte que [aquel] no haya sido realizador cinematográfico» ya que «los manuscritos de los filmes no se conservan». A renglón seguido elabora su propio inventario de infortunios: «Los *Tres cantos sobre Lenin* sólo hallaron su consagración unos años después de la finalización del filme. *Canción de cuna* fue desfigurada a la fuerza en el montaje y poco comentada en la prensa. Subestimada, no se ha conservado, fue destruida. *Ordjonikidze* fue demolida por los cortes y el nuevo montaje. Las *Tres heroínas* existen en alguna parte como ejemplar único e invisible. *Un día del mundo* no ha pasado de ser una instancia y una entrevista de prensa. En su lugar se hizo *Un día de nuestro país*, pero no lo hice yo. *La joven de los dos mundos* está sin realizar. *Cuándo partirás para la guerra*: proyecto sin realizar debido a su forma poética (exigían que la traspusiera a prosa). *Cuento del gigante* no ha pasado de guion, de proyecto de montaje. Más tarde se realizó en Kazakistan un cortometraje. *Canto sobre un gigante*, pero no lo hice yo. *El hombre volante* fue aplazado a causa de la Guerra. El filme *Sangre por sangre*, realizado bajo los bombardeos de los *ráids* aéreos y acabado el 16 de octubre de 1941, se conserva en ejemplar único, pero ya arruinado por los cortes que se le hicieron para el filme *Ucrania*».

12.VI.2013. *Autrement, la Molussie* (2012) es un filme realizado por Nicolas Rey a partir de una novela que no había leído previamente: *Die molussische Katakombe* de Günther Anders. El texto sería parcialmente traducido al francés a medida que el cineasta, conoedor no obstante de la trama ficcional, registraba y montaba las imágenes de la película. Escrito entre 1932 y 1936 pero sin publicación hasta 1992, el libro de Anders despliega el diálogo entre dos prisioneros –Olo y Yegussa– de un país imaginario –Molusia– en el que un líder fascista ha dado un golpe de estado. Rey filmó de modo intuitivo algunas zonas industriales en contacto con la naturaleza²⁹ y combinó después, durante el montaje, ese material con la lectura de algunos fragmentos. El largometraje se divide además en nueve partes distintas que pueden reproducirse en orden aleatorio. Es decir, habría 362.880 versiones posibles.

Ninguna de nosotras ha visto la película de Rey, pese a que la vamos a proyectar esta tarde, a eso de las 20.30 h., en el Centro de Cultivos Contemporáneos del barrio³⁰. Forma parte de una especie de programación que comenzó en febrero y que vendría a *acompañar* la actividad del Taller de Ficció dos miércoles al mes. Son encuentros abiertos, aunque por lo general domésticos y reducidos: se pasa *en petit comité* –esto es, sin hacer demasiada difusión de las sesiones– algún título que pensamos que nos puede brindar ideas para nuestro trabajo audiovisual en el barrio, o que simplemente nos apetece ver y compartir con el resto; luego tomamos un plato de sopa caliente y lo comentamos. La mayoría de referencias sobre *Autrement, la Molussie* apremian a examinarla por ambas razones. Hace tiempo que nos estamos cuestionando, por ejemplo, cómo cabe articular lo visible y lo decible entre sí y en relación al imaginario de Navas o de Poble Sec.

Sucede que la copia de *Autrement* que nos han pasado está en formato .mkv, más pesado que el .avi. Y que al tratarse además de nueve archivos distintos, correspondientes a las nueve partes de la película, su reproducción aleatoria requiere un ordenador con

29 «Molussia es [en *Autrement*] un paisaje común en producción. Aquí una colina yerma y allá un campo arado o una fábrica. Bosques y después árboles manufacturados. De vez en cuando, algún trabajador de la llanura de Penx o un conductor de Villa Molussia que recorre la autopista para dirigirse, quién sabe, a su casa en una urbanización modernista. Rey registra todo ello con una película caducada de 16 mm manufacturada en el laboratorio de L'Abominable. Cada partícula en movimiento de esa película establece la deturpación precisa para transformar el campo industrializado francés en un grado cero de la ficción. Nicolas Rey no filma el paisaje, lo produce» (Cayuela, 2013).

30 Situado en la planta baja del número 28 de la calle Puríssima Concepció, el cccbarri es «un espacio donde lo frívolo y lo serio se mezclan sin distinguirse» y en el que es posible «utilizar prácticas y herramientas del mundo de la producción cultural y aplicarlas a problemas de primera necesidad dentro del contexto del barrio de Poble-Sec»; «parece una idea rara, pero el arte y la cultura están repletos de maneras de pensar y hacer que pueden ser aplicables a retos que estamos viviendo en el día día». En <https://centrodecultivoscontemporaneos-delbarrio.wordpress.com/que-es-cccb/> Esta declaración se traduce básicamente en toda una serie de proyectos de permacultura, como el taller de Costura de Código Abierto, las cenas con plantas silvestres o el espacio expositivo M2 –de, en efecto, un metro cuadrado de dimensión, y cuyas exposiciones han de responder a un proceso que se haya desarrollado dentro del perímetro de un kilómetro alrededor del local.

buena memoria RAM para que chute bien. He traído mi fatigado portátil, que suena al encenderse como una nave espacial que no es capaz de alzar el vuelo, porque confío en que bastará con todo para esta sesión; por la mañana al menos, en casa, sí que iba. Por parte del Taller hemos venido Gabi, David, Silvia y yo. Se suman Moshe Dabrowski, artífice del local, y una pareja joven a la que no conocemos de nada, y que se ha enterado del pase por un cartel –Silvia diseñó, imprimió y pegó media docena de ellos por el barrio. Es la primera vez que pisan el cccbarri. Al parecer, son entusiastas del cine experimental y tienen muchas ganas de ver el filme de Rey.

El curso de las imágenes empieza a trastabillar en la pantalla un minuto después de haberse iniciado. Se entrecorta y avanza a trompicones. Los problemas se agravan al poco, hasta que la película se detiene por completo. No va. Mi portátil, mientras tanto, se ha puesto a lanzar una serie de bufidos cibernéticos. Parece que se ha calentado más de la cuenta. Encendemos la luz e intentamos buscar una alternativa. Gabriel ha traído también su ordenador, en balde: debe estar necesariamente conectado a la corriente para no apagarse, pero ha olvidado el cargador en casa de un amigo. Con el de Moshe, otro viejo PC cubierto de pegatinas y con el teclado medio desvencijado, estamos en las mismas que con el mío: no tira lo suficiente.

“¿Cómo es posible que tengamos tres ordenadores y que ninguno funcione?”, pregunto en voz alta, entre enfadado y con ganas de reírme por la situación. “A ver”, dice Gabi, encongiéndose levemente de hombros, “la precariedad es eso, ¿no?”.

Intentaremos proyectar *Autrement, la Molussie* en un par de semanas, con otro ordenador que sí pueda hacerse cargo del peso y la reproducción aleatoria de los archivos. Quizás el de David. A Adrián y Luisa, las dos nuevas espectadores, además de pedirles disculpas, les copio la película en un pendrive. Por si acaso. Ambos se marchan, y el resto ponemos a calentar la sopa que había preparada para después de la proyección.

28.II.2013 (2). Los problemas de sonido me han sacado totalmente de la proyección. Me limito a seguir las secuencias de *Aquí es aparcamiento*, que conozco de sobras, como si hubiera que verificar su correcto desarrollo. Me ocurre a menudo que la tensión por el montaje de una sesión no me deja mantener, en paralelo, una mirada debidamente etnográfica. A diferencia de la mayoría de citas del Cineforum Poble Sec, previas aún a su establecimiento como estudio de caso, ahora ya sé que tales momentos no sólo constituyen parte de mi vinculación política al barrio, sino también el trabajo de campo de mi investigación de tesis. Lo cual me suele situar en una torsión complicada de sobrellevar: si la primera se instala casi siempre en las últimas horas del día y participa de un cierto intersticio espacio-temporal, la segunda debe robarle tiempo y atención, a su vez, a la primera. Es como un intervalo dentro de un intervalo.

Llegan los últimos compases de la pieza. Se trata de un plano-secuencia a bordo de un coche –el de uno de los protagonistas– que entra en el *parking* de Navas y desciende

lentamente hasta la tercera planta, como si estuviera accediendo también al inconsciente arquitectónico de la plaza. *Aquí es aparcamiento* aparece en letras grandes al final de todo, una vez se ha detenido el vehículo, sincronizado con el sonido de una puerta que se cierra. Hemos tomado el título de una frase dicha y repetida varias veces por la teleoperadora ante la propuesta de un personaje –el interpretado por Gabriel– sobre utilizar el espacio subterráneo como pseudocamping durante algunas semanas. Cuando se encienden las luces, la mayoría de rostros aparentan desconcierto. Hay excepciones. Los aplausos de Túpac, en primera fila, celebran el pase con entusiasmo. Es un chico nicaragüense que participa en la Comissió de Convivència del Pla Comunitari. “M’ha agradat molt”, nos dice, todavía riendo.

“Lo que ocurre es que la vida y la convivencia en la plaza... no salen. Sólo aparece el *parking*”, apunta Esther, que parece indicarnos así que la película no ha respondido al horizonte de expectativas de la sesión. “Es que quizá, antes que nada, habría que tener en cuenta cómo la existencia del *parking* condiciona todo lo que sucede encima. Por ejemplo, la falta de árboles y de zonas verdes, que era algo que sí tenía la anterior plaza, seguramente se deba a ello”, le contesto. Rápidamente toma la palabra Joel Antich, que está metido en la Coordinadora d’Entitats del Poble Sec y que se involucró en la comisión de seguimiento de la remodelación de Navas, para advertir que “l’anterior plaça era horrible, no té comparació possible amb aquesta”. Carlos cuestiona entonces el proceso de participación vecinal –“inexistent”– que dio pie a la actual, y la manera vertical y a menudo opaca que el Ajuntament suele emplear para diseñar y gestionar el espacio público. El debate se ha iniciado, por cierto, sin necesidad de que nadie cambie de posición: el hemiciclo que se formó para ver la película prosigue ahora, teniéndonos a nosotras enfrente como *protagonistas*. Por otro lado, creo que ya hemos perdido toda esperanza de que alguien se acerque a consultar la exposición móvil.

El coloquio continúa pivotando alrededor de la base arquitectónica y el mobiliario de Navas. Un chico y una chica que se sientan a la derecha de todo, y que pasan por ser las más jóvenes de la sala, se quejan –sobre todo él– de que en Navas “s’hagi tornat a fer, com al Sortidor, un *parking* que impedeix que hagi ombra al mig de la plaça, perquè no pot haver-hi arbres”. En este sentido, añado que buena parte de los problemas de ruido por los que protestan algunos vecinos –achacándoselos al vandalismo y, soterradamente, a los inmigrantes– podrían explicarse por que el sonido no para de rebotar en el suelo duro de cemento sin que nada lo absorba.

La profusión de bancos individuales y ligeramente ladeados hacia sí también se pone en tela de juicio. Lo mismo sucede con las terrazas, que parecen haberse convertido en la única opción comfortable para estar en el espacio público. La calle Blai es en esto paradigmática, dice una señora: “Primer la varen fer peatonal. Després hi varen treure els bancs perquè hi havia veïns que es queixaven del soroll. I ara s’ha omplert de terrasses, i encara hi ha més soroll”. Joel, con todo, reitera que esta Navas “té coses bones, com el parc infantil o l’espai amb màquines de exercici”, y que “jva ser la millor plaça que vàrem aconseguir després de cinc anys d’obres i de molt cansament per part de la gent i dels comerciants”.





Así pues, una sesión de cine que en principio estaba dedicada a la gente que usaba Navas, finalmente se ha reorientado hacia las cosas cuya mediación regula o modifica tales usos. Cosas que además resisten y se nos resisten (a veces más de lo que proveen). Como, por ejemplo, un cable jack.

Un mal lugar

«En 1970, el título de esta película era *Victoria*. En 1974, el título de esta película es *Aquí y en otro lugar*. Y en otro lugar. Y». En su camino hacia la conjunción copulativa, la voz grave de Jean-Luc Godard se superpone primero a tres intertítulos («MON/ TON/ SON IMAGE», el último de los cuales oscila, intermitente, sobre fondo negro), y luego a la estampa de un «ET» que ocupa toda la pantalla. Tal como se entrevé en la fractura temporal y nominal de este inicio, buena parte del filme que vendrá a continuación, *Ici et ailleurs* (1976), firmado junto a Anne-Marie Miéville, se propone ajustar cuentas con la etapa de cine militante que lo precede. Se trata, entre 1968 y 1972, de los años del Groupe Dziga Vertov³¹.

Plantearse cómo hacer un cine «políticamente político». He ahí el meollo estético de la tentativa que empieza con *Un film com les autres* (1968) y acaba con *Letter to Jane* (1972), y que escoge el pseudónimo artístico de Denis Arkádievich Káufman para nombrarse a sí misma. Lo hace porque es el montaje, entendido —a la manera vertoviana— como transversal a todas las fases de la producción fílmica, el que permite «ver la vida» (cf. Bouhaben, 2011: 28-32). Parte además de la premisa, subrayada por Godard (2008: 19-28) en el «Manifiesto» publicado en *Al Fatah* en julio de 1970, de que no habría que hablar de imágenes, sino de «relaciones de imágenes», y de que «es el imperialismo el que nos ha enseñado a considerar[las] [...] por sí mismas» y en tanto que *reales* (*ibíd.*: 26). Pero sólo cabe tener por real el vínculo «entre ese *reflejo imaginario* y tú», o el que «estableces entre tus diferentes reflejos, o tus diferentes fotos» (*ibídem*; las cursivas son mías).

Con el Groupe Dziga Vertov, la materia sinaléctica se convierte en munición para una contienda de la información. «Cada imagen y cada sonido, cada recombinación de imágenes y sonidos, son momentos de relaciones de fuerzas, y nuestra tarea consiste en orientar esas fuerzas contra las de nuestro enemigo común: el imperialismo —es decir, Wall Street, el Pentágono, IBM, United Artists (Entertainment from Trans-America Corporation), etc.» (*ibíd.*: 23). Además, añade Godard, «nosotros no tenemos muchas imágenes ni muchos sonidos [...] así que no podemos malgastarlas»: hay que aprender «a utilizarlas bien para matar las ideas enemigas» (*ibíd.*: 21). En suma, las pedagogías fílmicas, cuyo montaje audiovisual había dado un acceso inédito a las cosas del mundo, se militarizan y muestran, por ejemplo, que «el ejército del pueblo no son los radares perfeccionados», sino «10.000 niños con prismáticos y *walkie-talkies*»; o que el sonido de

31 Este colectivo nace del encuentro de Godard, que acaba de rodar *La chinoise* y *Week-end*, ambos de 1967, con Jean-Pierre Gorin, periodista del suplemento literario de *Le monde* y militante maoísta.

una bala de Al Assifa³², al rondar «las orejas de los campesinos», transporta «el ruido de liberación de la tierra» (*ibíd.*: 22).

Esta retórica de combate soslaya con todo, bajo su presunta filiación al proyecto vertoviano, aquello que también la distancia de él. Aquí los poderes del cine ya no alimentan una superpotencia de la mirada cuya positividad, esencialmente técnica, llevaría a apre(he)nder la realidad conforme a una nueva intensidad cognitiva y sensible. Ahora son ellos mismos los que deben someterse a escrutinio, en la medida en que hacen pasar por real el reflejo imaginario de las imágenes: la confianza original se vuelve recelo primario. El montaje disjunto del Groupe Dziga Vertov intenta establecer «relaciones políticas entre una imagen y un sonido» frente a «la podredumbre imperialista» que «cada tarde, en las salas oscuras, [...] viene a cegar a las masas [de Ammán]» (*ibíd.*: 22). A diferencia de la que había instaurado el cinematógrafo entre los años 20 y 30, la «pedagogía godardiana» es, al decir de Serge Daney, la de un «terrorizado»:

Se sabe que mayo del '68 le confirmó a Jean-Luc Godard una sospecha que tenía: la sala de cine era, en todos los sentidos del término, *un mal lugar*, a la vez inmoral e inadecuado. Lugar de histeria fácil, de la inmundicia captura del ojo, del voyeurismo y de la magia. El lugar donde, para retomar una metáfora que tuvo su momento de gloria, se iba a dormir en el «plano-lecho», para colmarse la vida y con eso enceguecerse: ver demasiado y ver mal.

La gran sospecha producida por mayo del '68 sobre la «sociedad del espectáculo», una sociedad que segrega más imágenes y sonidos que los que pueden verse y digerirse (la imagen desfila, huye y se deshace), alcanzó a la generación a la que más había investido, la de los autodidactas cinéfilos, para quienes la sala de cine había reemplazado a la vez a la escuela y a la familia: la generación de la Nouvelle Vague y la que la ha seguido, formadas en las cinematecas. A partir del '68, Godard va a dar un giro, y va a recorrer el camino en sentido inverso: del cine a la escuela (son los filmes del grupo Dziga Vertov); luego, de la escuela a la familia (*Número deux*) (Daney, 2004: 42).

Con Godard y Gorin, «el cubo estenográfico» deviene «aula», «el diálogo del film en recitado, la voz en *off* en curso magistral, el rodaje en trabajos orientados, el tema de los films en títulos universitarios ('el revisionismo', 'la ideología', etcétera) y el cineasta en maestro de escuela, en profesor particular, en vigilante» (*ibíd.*: 43). La escuela, en definitiva, «se convierte [...] en el buen lugar, el que aleja al cine y el que acerca lo 'real'». En *Ici et ailleurs* se siguen dando lecciones. Pero para cercar el fondo idealista que todavía anidaba en los planos y en la puesta en escena militante de *Jusqu'à la victoire*. Para seguir saliendo de ese mal lugar que toda pedagogía fílmica debe tomar como punto de partida, y del que, no obstante, jamás se llega a salir del todo: la sala a oscuras.

32 Se trata del brazo armado de Fatah, fundado en 1965 por Yasser Arafat y Khalil Wazir.

AURELIO: Nos vamos a despeñar.

DAVID: Tío, y si nos despeñamos, ¿qué? Despeñémonos, coño. No pasa nada.

GABRIEL: David, hay una parte en lo que dices que mola mogollón. Yo te apoyo.

AURELIO: Pues mí no me mola despeñarme, lo siento. Además, ¿despeñarnos para qué?

SILVIA: Bueno, pues para demostrar que podemos hacerlo y que no es para tanto.

La discusión, en una terraza de la calle Blai, a media tarde, gira en torno a la proyección *a la fresca* de la Festa Major del Poble Sec 2013. Aunque falta más de un mes, el calendario apremia. Queremos reeditar una sesión como la del año anterior, muda y con música en directo, pero hay que sugerirle cuanto antes una película a Pau y Arnau para que empiecen a trabajar en la banda sonora. Discrepamos sobre cuál debería ser: David propone *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo, mientras que yo me inclino por *El hombre con la cámara*. Una mofa de la vida burguesa frente a una epopeya de lo cotidiano³³. Al resto les cuadra igual de bien la una que la otra. Optamos finalmente por pasarles ambas a los músicos, y que ellos decidan. Al fin y al cabo, el filme de Vertov supera en casi media hora de metraje al del cineasta francés. Pero la cuestión verdaderamente espinosa es otra: ¿debe el Taller de Ficcio *telonear* este pase con sus propios trabajos, o limitarse a enseñarlos durante la ruta popular que se celebrará cuatro días antes?

Medio año después de *Aquí es aparcamiento*, Gabi, David y yo estamos ultimando el montaje de una nueva pieza: *Inauguració*. Estará acabada para la Festa Major. Se compone de cuatro pantallas que dividen la superficie visible y confrontan, a propósito de Navas, materiales diversos. Por una parte, un bloque de secuencias de las obras y de la inauguración posterior, que finalizó con una pitada vecinal. Por otra, el registro de las actividades que la Asamblea, el Trocasec y nosotras mismas hemos desarrollado a pie de plaza en el último año, como la parada de la Ruta Popular 2012 o el taller «Dibuixa la teva plaça». Y entremedias, imágenes del archivo que hemos ido acumulando sobre el lugar y que puntúan históricamente esas escenas del presente. En los créditos iniciales aparece, por caso, el cartel que anunciaba para el 22 de septiembre de 1982, «a les 8,30 de la tarda», la inauguración de la anterior «Plaça de Navas». Como si el proceso de remodelación fuese en realidad un eterno retorno.

Inauguració quiere ser una especie de disyunción andante. Intenta carear la mirada planificada y planificadora del Ajuntament sobre el espacio público con otra que se presenta como inmanente, y que procede de grupos vecinales que han germinado en la ciudad tras el 15M. También tiene por telón de fondo los cambios que se están produciendo en el Poble Sec desde hace dos o tres años. No en vano, el último plano muestra una panadería tapiada en la calle Puríssima Concepció, donde varios bloques de edificios

33 El director de fotografía de ambos filmes es, por cierto, el mismo: Boris Kaufman, hermano de Dziga Vertov.

fueron demolidos meses después a fin de conectar la «Ciutat del Teatre» —esto es, el Mercat de les Flors, el Teatre Lliure y el Institut del Teatre— con el Paral·lel, vía Navas. Nuestra ficción, por ende, aspira a reensamblar de modo polémico espacios, tiempos y cuerpos que el consistorio de Xavier Trias, y antes que el suyo los de Jordi Hereu y Joan Clos, han purificado, engarzado y subsumido al desarrollo urbanístico de la zona³⁴.

A mí me parece que *Aquí es aparcamiento* y *Inauguració* no pintan nada en la sesión de cine al aire libre, fundamentalmente festiva y poco dada, en todo caso, a este tipo de propuestas. Que basta con la película muda y la música de Pau y Arnau. Además, la parada de la Ruta Popular que volveremos a dinamizar este año, en la primera jornada de la Festa Major, ya brinda el momento apropiado para presentar las dos piezas juntas, acompañarlas de un debate y tantear su alcance. David, en cambio, cree que vale la pena arriesgarse. Puesto que no tenemos aún un público demasiado claro —tampoco en los círculos afines de la Assemblea—, es mejor probar ese encuentro, aunque acabe en colisión. Si no, nos eternizamos en la producción de piezas y no llegamos a obtener una respuesta real a lo que hacemos. Hay que saltar al ruedo.

El ruedo este año ya no está en la Plaça de Santa Madrona, sino en el Sortidor. A través de la Comissió de Festas, la Assemblea de barri ha acordado afincarse allí para llevar a cabo un programa de actividades mucho más amplio que el de 2012. Se extiende del sábado 13 de julio al viernes 19 y corre a cargo de varios colectivos: el grupo de comaternidad Babàlia³⁵, el Trocasec, la organización juvenil Arran, la cooperativa de consumo agroecológico La Seca, y un ateneo popular que, todavía en ciernes, se está dando a conocer como La Base³⁶. La proyección coincide precisamente con una barbacoa organizada por este último, así que esta vez no tendremos que preparar ni un

34 El plan que propició los derribos en Puríssima, bajo pretexto de edificar viviendas para los estudiantes de intercambio del Institut del Teatre, además de una escalera que la comunicara directamente con la calle paralela (Concòrdia) y con el resto del Poble Sec, encaja asimismo en el horizonte que el Pla Paral·lel está instaurando en el barrio. Se trata de un proyecto comandado desde 2009 por la fundación privada El Molino, que tiene por objetivo «la revitalització del Paral·lel com eix cívic, d'oci, cultural i comercial» a partir de su «llarga tradició dins el món del teatre i l'espectacle», i de una «gran potencialitat i capacitat d'atracció [per als visitants de la ciutat], ja que compta en un extrem amb la Ciutat del Teatre i la Fira i, a l'altre, el Port amb l'estació marítima de creuers» (nota de prensa del Ajuntament de Barcelona, marzo de 2009). Se le otorga pues a la avenida, y de resultas al barrio, un papel estratégico para continuar expandiendo espacialmente el «modelo Barcelona» a través de la explotación turística.

35 «L'Associació Babàlia, Grup de CoMaternitat i Criança Compartida és un grup format per famílies amb criatures nascudes a partir de setembre de 2011 i amb ganes d'implicar-nos en la criança de manera cooperativa. Amb la voluntat de trencar l'aïllament i la invisibilitat social que suposa la criança i continuant amb el model participatiu i de col·laboració que vam trobar al grup de postpart del barri, on ens vam conèixer, vam decidir prendre les regnes del procés d'aprenentatge i creixement dels nostres fills i filles, i participar-hi activament». En <http://babalia.org/about/>

36 El nombre no es baladí. El proyecto se puso en marcha gracias al esfuerzo de decenas de compañeras de la Assemblea —que, como tal, se reúne de forma cada vez más esporádica. La Base vendría de hecho a domiciliar ese entramado de comisiones y grupos de trabajo que se han juntado en diversas plazas y centros sociales del barrio a lo largo del último año y medio, proporcionándole al fin una estabilidad espacio-temporal. Aunque no se ha planteado explícitamente como alternativa, el nuevo ateneo es en gran medida resultado orgánico de aquella y todo apunta a que acabará tomando su relevo en el Poble Sec.

sólo pincho. Una barra estable se ocupará también del suministro de bebidas. La logística resulta en este sentido más sencilla que hace un año. Incluso el técnico municipal ha accedido a apagar dos o tres farolas durante la sesión de cine, para que la plaza pueda quedarse a oscuras.

Nada de todo ello atempera, sin embargo, mi miedo a *despeñarnos*.

13.VII.2013. Pasan unos pocos minutos de las 11 h., pero el sol ya ha empezado a martillar el barrio. En semicírculo en la Plaça del Molino, una decena de personas intentamos parar los golpes con el folleto de mano de la Ruta Popular 2013 sobre la cabeza, o también agitándolo como un abanico. Somos pocas; debería sumarse más gente en el transcurso de la caminata, si bien otra mucha está ahora en el Sortidor, preparando la paella que pondrá fin a esta actividad a las 14 h. Pau Soler coge el micrófono de mano para presentar las diferentes paradas y dar cuenta de la primera, acerca del «Paral·lel com a espai de conflicte». Con ella queremos refutar el relato que la Fundació El Molino (FEM), a través de una muestra en el otro CCCB —el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona— ha tramado sobre la avenida³⁷. «Antic escenari de vagues, barricades i repressió militar, avui la pugna per la seva memòria segueix amb una exposició [...] que va abonar el terreny per l'aplicació d'un Pla que l'hauria de convertir en el 'Broadway Barceloní'», dice nuestro texto.

La actividad autogestionaria del Sindicat de la Indústria de l'Edificació, la Fusta i la Decoració, radicado en 1936 en el 25 de la calle Roser, y un pequeño debate sobre peatonalización y privatización del espacio público, frente a un restaurante de lujo en el 166 del Paral·lel, marcan los siguientes pasos de la ruta. El sol se eleva sobre los edificios más altos de la avenida. La distancia entre ambas paradas, de casi diez minutos a pie, hace que el grupo se desperdigue un poco y no se sepa bien cuántas somos —aunque somos, a no dudarlo, más que al principio. La marcha tarda otro tanto en llegar a la vieja sede de la Societat Coral Els Moderns, en el número 15 de la calle Blasco de Garay, donde se encuentra desde hace décadas un bar al que —nos ha informado la dueña— le faltan pocas semanas para cerrar: el Domingo.

Marc, historiador y participante en Repensar Poble Sec, explica en la puerta cómo mucho antes de que la dinastía de los Millet presidiera e incluso fundara en clave nacionalista el Orfeó Català, la primera coral de Barcelona, La Fraternitat, había sido creada por Josep Anselm Clavé (“un republicà radical d'esquerres”) con un carácter “popular i autònom, i eminentment rebel i lúdic”. Tomaba su nombre de la primera revista comunista, de inclinación cabetiana, que se había publicado en el Estado español, y promovía

37 *El Paral·lel 1894-1939*, comisariada por Xavier Albertí y Eduard Molner, lo presenta como un «lloc clau a la ciutat»: «El carrer es va configurar com una àrea d'espectacles heterogenia, multicultural i molt lliberal i va convertir Barcelona en un autèntic espectacle de la modernitat. [...] Va acollir una oferta cultural genuïna i única a Europa, per la seva magnitud i singularitat». La teleología que se establece aquí en favor del Pla Paral·lel sería culminada por el ciclo paralelo de conferencias «El futur del Paral·lel. Entre la nostàlgia i el disig», presentado por Elvira Vázquez y Oriol Bohigas, presidenta y patrón de la FEM, respectivamente.

no sólo la música o el baile entre las clases populares, sino también “el suport mutu entre la gent que en feia part”. Els Moderns, en el Poble Sec, se reivindicaban asimismo en 1926 como pertenecientes a esa tradición cultural obrera. La parada, entre tanto, da pie al refrigerio: la mayoría de asistentes a la ruta –ahora sí, unas veinticinco personas en total– piden una cerveza en el Domingo y se sientan en la acera para escuchar a Marc.

Llevamos casi media hora de retraso y aún falta el plato fuerte: la actuación de la Coral Popular del Poble Sec, que ha estado ensayando desde febrero en el cccbarri. La forman una docena de personas, la mayor parte de ellas conocidas de la Asamblea. La canción que van a interpretar –una adaptación libre del himno de Santa Bárbara– introduce en la letra la historia reciente de Puríssima Concepció³⁸. Se basa en una entrevista que el TdF le hizo en invierno a Pilar, una vecina que nació, creció y vivió en la calle hasta que en 2012 el Ajuntament la expulsó de su casa. Su abuelo materno, de origen valenciano, se había trasladado a esa vivienda a finales del siglo XIX. Cuando acabemos la tercera pieza sobre Navas, después del verano, queremos movernos también a «la Puri» –así llaman a la calle Pilar y las vecinas de su generación– para continuar nuestro «trabajo de ficción» a propósito de los avatares y cambios que ha padecido.

La actuación de la Coral, próxima al Sortidor, logra duplicar el público de la ruta. Pero lo hace sólo circunstancialmente. Faltan cinco minutos para las 13.30 h. y poca gente parece dispuesta a meterse ahora en el Centre Cívic, donde debe celebrarse la última parada; es decir, la nuestra. Gabi y David guardan en sus respectivas bolsas la cámara y el micro de girafa –han registrado el bolo de las coralistas, plácidamente aplaudido– y se echan a andar calle arriba. Carlos y yo les sacamos unos metros para empezar a disponer las sillas cuanto antes. El resto de la ruta lleva no obstante un paso más errático: algunas se han quedado en la puerta del Domingo, charlando; otras suben a la plaza, pero se detienen alrededor de la barra de la Asamblea. Finalmente accederán a la penumbra de la sala de actos, en la planta baja, poco más de veinte personas –la mitad de ellas se acaban de incorporar a la actividad. Son las 13.40 h. y el centro cierra, sí o sí, a en punto.

Dado que no tenemos tiempo suficiente para proyectar las dos piezas y desarrollar luego un debate mínimamente consistente, acordamos –Gabi, David, Carlos, Silvia y yo– que bastará con pasar *Inauguració*. La parada se titula «Navas i el dret a la ciutat» y se ha planteado para pensar justamente cómo podemos ejercerlo a la luz de lo ocurrido con la última remodelación de la plaza. Durante la presentación me toca introducir la idea de que el derecho a la ciudad –tal como lo planteó en su momento Henri Lefebvre– es esencialmente colectivo y tiene que ver con “cambiarnos a nosotras mismas” a medida que nos apropiamos del entorno urbano. Carlos, por su parte, explica el trabajo de fondo que ha dado pie a la pieza: la indagación archivística, las entrevistas a vecinas, el registro de las obras y de la inauguración, las actividades del Trocasc y la Asamblea, etc. Ambos hablamos contrarreloj, apremiados por el retraso acumulado.

38 Tras repetir al principio varias veces la palabra «fora», el coro se pregunta durante el estribillo: «Al 18 d'aquest carreró/ on ara hi ha un solar abandonat/ tota la vida va ser la/ casa de la senyora Rosa/ que la van tirar a terra, mireu/ mireu qui ens fa fora, mireu/ veureu com la gent s'en va/ poc a poc es va buidant, mireu/ mireu com creix aquest solar/ de què creieu que s'omplirà?».

El salto del ordenador a la proyección no parece sentarle demasiado bien a *Inauguració*. La confrontación entre las cuatro subpantallas se diluye al haberse reducido también, a su vez, la dimensión de cada una. Tampoco ayuda la sala del Centre Cívic, donde la amplitud del espacio en el que se distribuyen las sillas y la lejanía de la superficie en la que el cañón de luz deposita las imágenes, precedida además por un pequeño escenario teatral, impiden la inmersión perceptual que garantiza una sala de cine al uso. Aquí la mayoría de planos se vuelven un galimatías. No se alcanza a descifrar lo que una vecina escribe con tiza sobre las baldosas de Navas, la disposición de los cuerpos en relación al mobiliario de la plaza, los matices audiovisuales de la inauguración, los detalles de los mapas en los que varias vecinas han redibujado el espacio. Peor aún, tengo la impresión de que hay un problema añadido, y es que todo está yendo demasiado rápido. Con prisas. Que ha faltado tiempo y aliento para desarrollar la parada con el debido cuidado, lo cual afecta ahora, necesariamente, a la manera de poner en juego la mirada.

La respuesta es un tanto fría, al menos en apariencia. El cuerpo colectivo del público se pronuncia poco; no refunfuña, ni ríe, pese a que la pieza deja, como poco, espacio para lo segundo. Al término de la proyección recibimos, eso sí, un aplauso conciso. Restan diez minutos para llevar a cabo el coloquio. Ni siquiera intentamos formar un semicírculo. Rompe el hielo Joel Antich, presente aquí aunque no en el resto de la ruta, para defender que la actual Navas es —teniendo en cuenta su procelosa remodelación— “el millor que es va poder aconseguir”. Pau Soler levanta la mano y cuestiona el proceso de participación “fantasma” que organizó a la sazón el Ajuntament, valiéndose para ello, además, del apoyo de la Coordinadora d’Entitats del Poble Sec. Expresa también su malestar por el relato de progreso y acuerdo que el gobierno de Trias suele exhibir en los medios de comunicación acerca de la reurbanización del barrio, planificada no obstante a espaldas de las vecinas. “Ara amb el Pla Paral·lel torna a passar. Em sento estafat”, añade.

Santi llama a la puerta, semiabierta, y nos avisa con la mirada: no hay tiempo para más. Afuera esperan dos paellas cociéndose a fuego lento bajo el sol. A tenor de lo que se ha debatido y la forma en que se ha hecho, nos harán olvidar el despliegue acelerado y un tanto inútil de esta proyección.

17.VII.2013. Una docena de personas bullen por la plaza del Sortidor. Silvia y yo somos dos de ellas. En nuestro caso, estamos montando el dispositivo para proyectar esta noche, a las 22 h., *À propos de Nice* y las piezas del Taller de Ficción. Faltan aún tres horas para que empiece a oscurecer. Pau Vidal y Arnau Obiols se presentarán en un rato a probar sonido. El resto de gente va y viene alrededor de la barra, que se ha situado en la parte más alta de la plaza, a la derecha del Centre Cívic, para poner en marcha una barbacoa. Está prevista —o eso dice al menos el programa— para las 19 h., pero lleva un retraso considerable. La organiza el futuro ateneo cooperativo La Base, cuya financiación inicial descansará en parte en el dinero que se obtenga durante la Festa Major.

Lo primero es colocar la pantalla. Utilizaremos una de lona que le regaló a Gabriel su padre, impresor, hace un par de meses. De dimensiones más bien reducidas —2 metros de ancho por 1 y medio de alto—, es con todo la única que tenemos a mano y que se

puede encaramar fácilmente a las rejas de una pequeña *torre* que se eleva en el centro del Sortidor. Las criaturas suelen emplearla todas las tardes como portería. Se trata del ascensor que lleva al *parking* subterráneo –otro más– de la plaza. Pedro, compa de la Asamblea y de La Base y electricista, me ayuda a subirla y atarla lo más recta posible con un cordel. Luego revisamos el suministro de corriente. Esto es, que el cañón de luz y la mesa de sonido se enciendan. Al pasar junto a nosotras, un par de personas nos comentan lo mismo: “Un poco pequeña la pantalla, ¿no?”. Me encojo de hombros.

El montaje avanza. Silvia y yo nos acercamos al número 10 de la calle Hortes, a cinco minutos del Sortidor, para cargar los dos altavoces que amplificarán a Pau y Arnau. Nos abre la puerta Jordi Latorre. Es el local del futuro ateneo: un edificio de dos plantas y terraza, todavía en penumbra. Toca acondicionarlo a fondo a lo largo del verano. A nuestro regreso a la Plaça del Sortidor, los músicos se disponen a probar. Ha empezado también a caer la tarde. Ya podemos calibrar el enfoque de las imágenes y la superficie proyectada por el cañón de luz sobre la pantalla. Sucede no obstante el primer imprevisto, que nada tiene que ver con el dispositivo en cuanto tal. Seguramente por un problema de códecs, *Aquí es aparcamiento* no se reproduce en el ordenador. Y no tenemos margen para solventarlo ahora: David y Gabriel, almas técnicas del TdF, llegarán justo a tiempo para la proyección, y en cualquier caso tampoco podrían convertir la pieza a otro formato en cinco minutos.

Carlos se presenta también para echarnos una mano. No ha podido venir antes. Desplegamos unas cincuenta sillas en torno a la pantalla. A pocos metros, las parrillas de la barbacoa comienzan a humear; aún queda por hacer toda la carne. Una señora mayor se sienta en segunda fila y me pregunta “cuándo es el cine”. Son las 22.15 h. “En un rato, cuando anochezca del todo”, respondo. Es, por cierto, la vecina de arriba de Pau Vidal. Al verlo allí y enterarse de que toca, su interés por la proyección se dispara. El problema es que debe marcharse pronto, “pasadas las 23 h”, me dice. Se cruza de brazos y adopta una posición de espera. A cada poco me lanza miradas, como reclamando que la cosa empiece ya. Entretanto, dos empleados municipales han venido junto a Miquel Pulgarín, técnico de barrio, para apagar farolas. Les indico cuáles: las tres más próximas al dispositivo. La luz artificial en el Sortidor disminuye ostensiblemente. Pero el lugar, mucho más alborotado que la Plaça de Sta. Madrona, no parece aún demasiado propicio para una proyección de cine.

Son más de las 22.30 h. *A propósito de Niza* dura 22 minutos, e *Inauguració* apenas 12. Podríamos seguir retrasando el inicio de la sesión, pero más de veinte personas permanece sentadas, a la espera de que comience. Incluida la vecina de Pau, que nos ha vuelto a meter prisa. Mucha otra gente se agolpa todavía alrededor de la barbacoa para coger un plato de carne. Gabi y David por fin han llegado. Decidimos entre todas que vale la pena empezar. Quizá eso sirva para apurar al público y centrarlo frente a la pantalla. Pero será, finalmente, todo lo contrario.

Carlos utiliza el micrófono de Pau para presentar la pieza. Explica qué es el Taller de Ficció y qué hemos estado haciendo en y sobre Navas todos estos meses. Me pongo en primera fila. Tengo a Matías y a Jordi Latorre justo a mi izquierda, interesados por la

película. A mi derecha, sin embargo, la mayoría de gente se sienta en pequeños corros, cenando y charlando, indiferente a la sesión. Le doy al play esperando lo peor. De nuevo, el alcance visual de *Inauguració* flaquea al ocupar un marco de proyección tan reducido, como si las imágenes de cada subpantalla fuesen de juguete. Hace falta dedicarle toda la atención posible. Al otro lado, no obstante, la cháchara va *in crescendo* y empieza a comerse el sonido de la pieza. Veo a Laia Cantenys a metro y medio, de espaldas a la proyección, con un trozo de costilla en la mano y un plato en la otra, charlando con dos amigas. Nuestras miradas se cruzan. Me dice, extrañada: “Però per què poseu això ara?”.

Por mi parte, deseo que la proyección acabe cuanto antes. Se ha convertido en un suplicio de diez minutos que parecen estar durando una hora. Para cuando Pau y Arnau entren en escena, casi todo el mundo habrá acabado ya de cenar y podrá prestar mayor atención a su actuación y al filme de Vigo. Que toquen en directo supone además un reclamo para que sus cuerpos se giren hacia la pantalla y conformen unánimemente un público.

Nosotras, en efecto, a través de una proyección a contrapelo, nos hemos despeñado.

Duración

La sesión, de «cine *underground*», se celebró «una tarde cualquiera de la primavera bilbaína de 1970». Los periódicos de la ciudad la habían anunciado muy modestamente, dando cuenta apenas del título de la película que se iba a proyectar: *Duración*. «Lo que no sospechaban los potenciales espectadores del film es hasta qué punto esa información era esencial», recuerda Santos Zunzunegui (2008: 75), profesor de Comunicación Audiovisual de la Universidad del País Vasco.

Pese a la «enigmática convocatoria», o acaso gracias a ella, en el Ateneo de la calle Colón de Larreategui se acabaron reuniendo «buena parte de las fuerzas vivas de la resistencia cultural de la villa» (*ibid.*: 75-76). Faltaba no obstante el realizador, un joven santanderino llamado Paulino Viota, que le había enviado a Zunzunegui —coautor intelectual de la pieza y garante ahora de su pase— una copia desde Madrid. Cuando la proyección comienza, «los espectadores descubren la imagen, sin sonido y en blanco y negro, de un cronómetro cuyas agujas recorren impertérritas la esfera una y otra vez en un recorrido interminable, renovado una y otra vez[;] se trataba de un sencillo montaje en *loop* de un único plano de un minuto de duración».

Viota y Zunzunegui convinieron que la película habría de durar lo que tardase el último espectador en abandonar la sala. Pero el curso y el desenlace de la sesión excedieron con mucho esa previsión, demasiado pacífica como para cumplirse:

Comenzaron a alzarse voces en la sala: desde los que denunciaban la tomadura de pelo a la que, según ellos, se les estaba sometiendo y reclamaban el inmediato fin de la sesión, pasando por aquellos que defendían la continuidad de la proyección como forma de acceder a un «vacío mental» de corte zen, hasta aquellos que hacían del film la bandera de un radicalismo cinematográfico que interpelaba al espectador de manera muy diferente a como venían haciéndolo las películas canónicas de las que se reclamaba la oposición al

franquismo, para apuntar directamente al corazón de aquello que nos era robado por el régimen dictatorial: el tiempo. No hace falta decir que esto se hacía en medio de todo tipo de invectivas cruzadas entre los grupos enfrentados. Grupos que, de manera sin duda esquemática, podían representar tanto a la hasta entonces forma dominante de entender las luchas en la superestructura como a aquellas otras emergentes en esos días (algunas bien variopintas) cada vez más insatisfechas con las fórmulas estereotipadas que habían venido dando cuerpo hasta ese momento a esa lucha. En el fondo, si queremos decirlo con una fórmula seriap (que tomo del Althusser que leíamos por aquellos días) lo que se estaba debatiendo era, nada más y nada menos, que la manera mediante la que debía darse cuenta de una conducta compleja tan específica como la del espectador-que-asiste-a-una-proyección, [...] el cómo definir la «conciencia espectadora misma» y sus relaciones con la conducta social y cultural-estética. (*ibidem*)

Si bien «los más ortodoxos guardianes de la lucha antifranquista» intentaron desde el primer momento que el público se marchase de la sala, el debate se prolongó «a trancas y a barrancas» casi dos horas. Para este grupo, «la película era no sólo una aberración estética sino sobre todo un obvio signo de elitismo y ‘desprecio a la clase obrera’ por parte de unos jovenzuelos contaminados por esa ideología pequeño-burguesa que, es bien sabido, siempre ha amenazado a los intelectuales». Otro parte de los espectadores tachaba a aquellos, a su vez, de reaccionarios o revisionistas, «en la más pura estela sesentayochista». Así pues, uno se dividía en dos.

El enfrentamiento dialéctico propiciado por *Duración* se acabaría resolviendo —nunca mejor dicho— materialmente. Un representante de la facción «ortodoxa» robó los fusibles de la sala, «sin que el grupo de perseguidores que se formó de inmediato, escaleras abajo primero y calle arriba después, pudiera darle alcance». El gesto estaba a la altura de la película. A fin de cuentas, ¿qué proyección de cine puede durar sin corriente eléctrica?

Tomar el poder

En varios pasajes de *Ici et ailleurs*, la voz en *off* de Godard interroga los poderes del cine a partir de lo que los sonidos les hacen decir a las imágenes. La película brota ciertamente de una brecha afín a este problema. En 1970, financiado por la Organización para la Liberación de Palestina (OLP), el realizador franco-suízo viajaba a Oriente Medio para rodar un nuevo filme del Grupo Dziga Vertov: *Jusqu'à la victoire*. El título obedecía a la escueta traducción que el intérprete local le daba por sistema cada vez que entrevistaban a un fedayín: «Dice que luchará hasta la victoria». Pero a finales de año, quienes poblaban aquel material profílmico con sus palabras y sus cuerpos fallecían, en su mayoría, durante las masacres de Septiembre Negro³⁹. Godard tuvo que cancelar el montaje, incapaz de finalizarlo en los términos previstos. Más tarde advertiría una falta primordial:

39 Conminado por los gobiernos de Israel y Estados Unidos, que entonces presidían Golda Meir y Richard Nixon, el rey Hussein de Jordania bombardeó el 17 de septiembre de 1970 los campos de refugiados y guerrilleros palestinos asentados en Ammán. El ataque se cobró la vida de 5.000 personas e hirió a 20.000.

Un día, entre 1970 y 1975, «descubre» que la banda de sonido no ha sido traducida íntegramente, que lo que dicen los feyadines, en los planos en los que figuran, no ha sido traducido del árabe. Y que en el fondo, todo el mundo se las arregló muy bien. Entonces, añade Godard, esos feyadines cuya palabra ha sido letra muerta, son muertos en suspenso, muertos vivos. Ellos —u otros como ellos— han muerto en 1970, han sido masacrados por las tropas de Hussein. Hacer el filme («Siempre es necesario terminar lo que se ha comenzado») es entonces, simplemente, traducir la banda de sonido, obtener que se comprenda lo que se decía, o mejor, que se escuche. Lo que ha sido retenido, cuidado, puede entonces ser liberado, restituido, incluso si es demasiado tarde. Esa es la astucia suprema: se devuelve las imágenes y los sonidos como se rinden honores: a los muertos. (Daney, 2004: 48).

Llevado a menudo por las apostillas de Anne-Marie Mieville, con quien entabla a ratos un diálogo en *off*, Godard no sólo se afana en rescatar las palabras enterradas bajo las consignas, las cuales se habían adueñado a su vez de los planos. También destripa la mecánica del dispositivo fílmico y del sistema de imágenes en el que éste toma posición. Así cinco fotografías, cada una de ellas en manos de diferentes personas, desfilan ante el objetivo de una cámara a modo de fotogramas, o se cuelgan consecutivamente en una pared blanca, como si se estuvieran proyectando: «Ahí podemos ver todas las imágenes juntas. En el cine no podemos. Estamos obligados a verlas separadas, una después de otra. [...] Se da esto porque cuando se hace una película [...] cada vez una imagen viene a reemplazar a la otra, cada vez, la imagen de después expulsa a la de delante, ocupa su sitio. [...] Es posible porque la película se mueve».

Esta didáctica que consiste, en primer lugar, en ver a las imágenes como objetos y al cine como un ensamblaje de personas y cosas, llegará a evidenciar que durante la proyección «el tiempo ha reemplazado al espacio y habla en su lugar». O que la cadena de fotogramas, oculta como tal bajo el curso de la película, requiere —lo mismo que el montaje de piezas en una fábrica— un método de organización. *Ici et ailleurs* convierte la superficie de proyección en la pizarra de un aula, de tal modo que los eslabones de esa cadena visual se parten y cada pieza pasa a medir fuerzas con la que tiene al lado. «‘Godard’ no sería sino el lugar vacío, la pantalla negra donde las imágenes, los sonidos, vendrían a coexistir, a reconocerse, a neutralizarse, a designarse, a luchar» (*ibíd.*: 44).

Como una suerte de puesta en cuarentena a partir de la cual el tráfico de imágenes se limita para que circulen por un único cruce institucional —el de la fábrica con la familia, el de la familia con la escuela—, *Aquí y en otro lugar* privilegia asimismo la banda de sonido como campo de batalla de lo visual. El litigio sobre lo que hay que ver se desarrolla y decide fundamentalmente en ella, cuando’j un discurso es capaz de imponer sobre los otros la imagen de la cual se está haciendo cargo:

Siempre hay un movimiento en un punto en el tiempo en el que un sonido toma el poder sobre los otros. Un punto en el tiempo, en el que este sonido busca, casi desesperadamente, conservar ese poder. ¿Cómo ha tomado el poder este sonido? Ha tomado el poder porque, en un momento dado, se ha hecho representar por una imagen. [...] Tomar el

poder es posible cuando la imagen, al mismo tiempo que intensifica un sonido presentándose en su lugar, cuando la imagen a su vez se hace representar por otro sonido. Como un obrero se hace representar por un sindicato. Y esta organización lo traduce en consignas que aplica de vuelta al obrero.

Así pues, tomar el poder —aunque en vano, ya que la representación se separa de lo real por un «y» de distancia: aquí y en otro lugar— equivale en gran medida a subir el volumen. El plano que la película suele oponer a esta ecuación estética es el del movimiento de agujas que mide el aumento de decibelios; es decir, la mediación del aparato que permite amplificar los discursos e incrementar su potencia. Se trata en suma de un ecosistema donde la técnica violenta constantemente lo sensible. No sólo somos «poco a poco [...] reemplazados por cadenas ininterrumpidas de imágenes, esclavas unas de otras, cada una en su lugar como cada uno de nosotros en su lugar». Además, se lamenta Godard, la contaminación acústica también se extiende por doquier: «Hemos hecho como muchos otros; hemos cogido las imágenes y puesto el sonido demasiado alto».

La primera persona del plural parece aludir a los años previos del grupo Dziga Vertov y a su intento de hacer un cine políticamente político. La voz en *off* prosigue: «Con cualquier imagen. Vietnam. Siempre el mismo sonido, siempre demasiado alto. Praga, Montevideo, Mayo del 68, Francia, Italia. Revolución cultural china. Huelga en Polonia. Tortura en España. Irlanda, Portugal, Chile, Palestina. El sonido tan alto que ha terminado por ahogar la voz que quería hacer salir de la imagen». Un dedo desplaza mientras tanto, silenciándolo o poniéndolo al máximo, el volumen de un equipo de música en el que suena «La Internacional». El estrillo de la canción se mezcla con esa retahíla de efemérides izquierdistas y las interrumpe con su estruendo; lo hace mecánicamente, por costumbre, igual que cuando una familia le sube el sonido al televisor.

Pero decir y hacer decir no es sólo una cuestión de volumen, sino también de puesta en escena. En este sentido, Mieville afila poco después sus propias objeciones a propósito de una mujer analfabeta a la que se le había hecho repetir delante de la cámara un texto sindical:

Ves, al principio parece alegrarse por hacer este pequeño trabajo. Yo la encuentro guapa. Como no sabe leer, está tan contenta de participar en la lucha, incluso si es sólo repitiendo un texto. Pero a medida que avanza este ensayo, está más taciturna y fastidiada. Tiene aspecto de querer volver a sus ocupaciones, en las que no le piden hablar. Incluso si esas ocupaciones tienen que ver con la repetición, lo cotidiano, las tareas cotidianas, dentro o no de una revolución. El automatismo se instala a fuerza de repetir palabras en un cierto orden que seguramente ella no habría dicho así. Pero, ¿qué habría dicho ella? ¿Y cómo?

Cuidar, restituir. He ahí, dice Serge Daney, la finalidad de una «pegagogía godardiana» que parece venir a enmendar, en esencia, la falta de escucha reprochada aquí por Mieville. Pero para ello debe haber tomado a su cargo, antes que nada y a través del cine como escuela, «a un público de alumnos para retrasar el momento en que correrían el riesgo de pasar demasiado rápido de una imagen a otra, de un sonido a otro; el riesgo

de ver demasiado pronto, pronunciarse prematuramente, y pensar que han comprendido todo el cine, cuando están lejos de sospechar hasta qué punto la disposición de esas imágenes y de esos sonidos es cosa compleja, seria, no inocente» (*ibíd.*: 46). Cuidar se parece en esto –acaso más de la cuenta– a tutelar.

Cabe pensar entonces si esta decantación pedagógica del aparato fílmico hacia la esfera del cuidado debe asumir necesariamente el programa de una hermenéutica de la sospecha –poniéndose a sí mismo, además, en el centro de las pequisas. ¿Qué ha sucedido, por otro lado, con la positividad que se le atribuía al cine en los años 20 y 30 para apre(he)nder diferencialmente las cosas del mundo? O más bien: una vez cuestionado su alcance documental, ¿qué puede querer un dispositivo que ya no quiere «tomar el poder»?

★★★

29.II.2014. Hemos necesitado el otoño y buena parte del invierno para finalizar *Notas sobre Navas*. Su rodaje y montaje se han alargado más de la cuenta; básicamente, porque nuestras respectivas agendas nos han impedido encontrar la continuidad necesaria para afrontarlos con mayor constancia. Es la última pieza de las tres que dedicamos a la plaza, y sin embargo, la primera en el orden de proyección. Esta tarde a las 19 h., en el local recién inaugurado del colectivo Raons Públiques⁴⁰, en el número 30 de Concòrdia, las pasaremos al fin juntas. Estamos a miércoles, 29 de febrero.

Otra circunstancia que ha retrasado el cierre de «la trilogía» –como la hemos apodado, medio en broma– es que, además de un cierto cansancio acumulado en torno a Navas, nos *mudamos* a principios de año a Puríssima Concepció para empezar a trazar una memoria de la calle. Hace un par de horas, de hecho, Gabriel y yo entrevistamos a un joven exvecino en el plató que hemos acondicionado al fondo del cccbarri. Antes de pasarnos por Raons, timbro en el portal de Lucía Rosell, que vive justo al lado de este nuevo espacio, para devolverle el micrófono de corbata y el trípode que nos prestó a fin de registrar mejor el encuentro. Esa es también la buena noticia con la que acabamos 2013: Lucía y Juan Morente, realizadora y montadora la primera, artista y educador el segundo, ambas de Poble Sec, se han incorporado a esta nueva fase del Taller de Ficció en Puríssima⁴¹.

Lucía me explica, justamente, que alguien de Raons ha timbrado también a su piso –el principal primera– hace media hora, sin saber que ella nos conocía, para pedirle una

40 «Somos un equipo formado por once personas de diferentes procedencias y trayectorias con un objetivo en común: pensar y actuar por otro modelo de construcción de la ciudad a través de nuestros proyectos y actividades. Según las características o necesidades de cada proyecto que iniciamos se forman equipos de trabajo analizando las competencias de cada una de los integrantes del equipo. Como ámbito territorial nos centramos principalmente en la ciudad de Barcelona, aunque ya hemos realizado proyectos en otras partes del territorio y también a escala internacional». En <http://raonspublics.org/es/quienes-somos/> Las competencias a las que se refieren abarcan y cruzan campos de saber como la arquitectura, el urbanismo, la educación social, la antropología, el diseño o la sociología.

41 Marta Torres, sin embargo, tuvo que marcharse a India hace un año por motivos laborales.

plancha de la ropa. Como suelen utilizar una tela blanca por pantalla, querían dejarla bien alisada para nuestra sesión. Pese a la falta de arrugas, a David, Gabi y yo, encargadas esta tarde de montar el dispositivo, no nos parece la mejor idea. La proyección se celebrará en la entrada del local, de unos 10 m², con las persianas echadas; han colgado la tela del techo, justo donde empieza el pasillo que conduce a su zona de trabajo, de modo que el público se tendría que sentar de espaldas a la puerta de entrada. Lo han hecho así las veces anteriores, nos explican Júlia y Toni. El problema es que la nueva pieza, rodada de noche, se oscurece más de lo debido si se proyecta sobre una superficie que trasluce por el envés —aunque sea levemente.

Notas sobre Navas se fundamenta en tres planos-secuencia que rastrean diferentes zonas de la plaza y las filas de edificios que la rodean. Los tomó David la semana pasada —con Silvia y conmigo al lado— desde la casa de Pancho y Mar, en el primero primera del número 43. El punto de ida y vuelta de cada uno de esos paneos es además una sucesión de materiales de archivo —mapas cognitivos, viejas fotografías, imágenes de las obras, etc.— que se iban proyectando sobre el pavimento de Navas, frente a la ventana desde la que lo registramos todo. Luego, durante el montaje, ese caudal visual que transitaba del presente al pasado se mezcló con un conjunto heterogéneo de voces entre las que se escuchan las de nuestros huéspedes, que desde hace año y medio padecen los ruidos que rebotan sin cesar sobre el suelo de la nueva plaza. También las de Azucena, Joan y Kevin, situadas respectivamente en los años 50, mediados de los 90 y principios de siglo, y de cuya vinculación al lugar ya dábamos cuenta durante la parada de la Ruta Popular 2012⁴².

El propósito de *Notas sobre Navas* es mostrar un espacio tejido por controversias y posiciones asimétricas, subrayando a la vez la variabilidad histórica de los usos que se han hecho del mismo. Viene a funcionar como carta de presentación de la plaza y a preparar el terreno para *Inauguració* y *Aquí es aparcamiento*. O esa es al menos nuestra pretensión. Pero una tela blanca colgada de la pared la sume en una negrura inasequible a la mirada. Les proponemos a Júlia y a Toni girar el cañón de luz cuarenta y cinco grados y proyectarla en la pared de la derecha. Aunque se extiende sobre ella un mapa del Poble Sec hecho a lápiz, la nitidez es aquí aceptable y el dibujo apenas se nota bajo el foco del aparato. Aceptan, un tanto extrañadas. Basta no obstante con mover la docena de sillas y los cojines que han dispuesto sobre el suelo, de madera, para redistribuir *la sala*.

Pasadas las 19 h., cuando debería haber empezado la proyección, varias personas aún está entrando por la puerta. Lo hacen también Alberto Calero y Amadeu Quintana, miembros de la Junta Directiva de la Coordinadora d'Entitats del Poble Sec, la cual no ha hecho hasta ahora nada más que legitimar —en presunta representación de las agrupaciones vecinales— las medidas urbanísticas aplicadas por el Ajuntament en el barrio. Sobre todo en lo que atañe al Pla Paral·lel, de cuya comisión de seguimiento forman parte, pese a desempeñar en ella un papel del todo testimonial. Han venido por invitación de Raons Públiques, entidad socia de la Coordinadora desde su

42 *Vid.* pp. 147-156.

llegada a Concòrdia a finales de 2013. Estamos –sobre todo yo– un poco tensas por lo que puede ocurrir en el coloquio. En otros contextos institucionales, Calero se ha mostrado bastante agresivo con todo lo que tiene que ver con la Asamblea, y eso quizá puede generar un debate a la contra.

Llegan también varias compañeras de Repensar Poble Sec: Sonia, Jordi, Marc, etc. Y se suman otra decena de personas más, al parecer conocidas del grupo de Raons, que se ha encargado de la comunicación del evento. A mí no me suena ninguna. La *sala de proyección* se acaba llenando en menos de un minuto. Incluso se produce un pequeño agolpamiento de gente, repartida como puede entre las sillas y los cojines. David y yo estamos de pie, al lado del cañón de luz, preparadas para darle al play. Enfrente nuestra, escorada a la derecha, muy cerca de donde se sientan Calero y Quintana, Júlia introduce la sesión y al TdF y enseguida le pasa la palabra a Gabi, a su lado, que empieza diciendo, mientras se torsiona en dirección al mapa que tiene a sus espaldas: “Hoy vamos a ver tres cortos sobre esto”. Luego se da otra vez la vuelta y matiza: “Bueno, sobre una parte de esto, pero que quizá nos permite pensar una lógica que atraviesa todo el barrio”.

Las luces se apagan. Se escuchan pasos de transeúntes en la acera contigua al local de Raons. Me he sentado en una banqueta, a la izquierda del cañón de luz, con la mirada puesta en la pantalla y los oídos en el movimiento del público. *Notas sobre Navas* es de lejos la pieza más lenta de las tres. Requiere un cierto ánimo de escucha y, también, tolerancia al silencio. A que a veces no pase nada. Aunque nadie rezonga ni hace aspavientos, en menos de cinco minutos ya se han iluminado varios móviles, como si fuese menester llenar el vacío nocturno que la película produce de tanto en tanto. Aparte de esto, las espectadoras no *dicen* corporalmente gran cosa. ¿Es una reserva de atención o una señal de desconcierto? ¿O tal vez ambas cosas a un tiempo?

Las primeras reacciones abiertas llegan con *Inauguració*, a partir de un vídeo de Xavier Trias de cuando aún era líder de la oposición. Muestra una visita suya al por entonces descampado de Navas, cuya remodelación llevaba paralizada varios meses. El futuro alcalde la tilda de «paradigmàtica d'un Ajuntament que planifica i gestiona malament», y advierte que «això passa perquè es produeix un error inicial», constante por lo demás del ejecutivo de Jordi Hereu: «No escoltar a la gent». Las imágenes no aparecen no obstante de una pieza, tal cual las encontramos en Youtube. Al disponer de cuatro subpantallas, las descompusimos y remontamos asincrónicamente, a fin de evidenciar la puesta en escena que había detrás de su pretendida informalidad. Salen casi al principio y parecen, más que una rueda de prensa, un *sketch* cómico. Buena parte del público se echa a reír. La dicción pegajosa de Trias motiva también un par de carcajadas.

El reclamo de «escoltar a la gent» contrasta sin embargo con las maneras del Trias alcalde, proclive a despacharla –eso sí, con buenas maneras– durante la reinauguración de la plaza. Se hace un cierto silencio por el gesto amenazante y frontal que Jordi Martí, regidor de Sants-Montjuïc, dirige a la cámara de Gabi, la cual simplemente lo estaba siguiendo y grabando a pie de calle junto al resto de la comitiva institucional. Luego se dedicará a ponerse repetidamente delante del objetivo, de espaldas, tapando su campo visual. El público parece haberse enganchado a la proyección a través de

estos lances escénicos. A diferencia de *Notas sobre Navas*, en *Inauguració* no paran de suceder cosas. Casi a su término, segundos antes de que el discurso de Trias sea interrumpido por la pitada vecinal, vemos a Josep Guzmán, presidente de la Coordinadora d'Entitats, dándole el micrófono en mano y recibéndolo con aplausos; acto seguido, asentirá con la cabeza a cada frase que aquel alcance a decir bajo el ruido permanente de las cacerolas.

Aquí es aparcamiento, la pieza que las compañeras de Raons ya conocían y por la cual nos contactaron para montar la sesión, cierra el pase. Las risas se escuchan de nuevo en determinados momentos, sobre todo cuando el personaje de Gabi intenta enredar a la teleoperadora para quedarse a vivir en el *parking*. Tras año y medio de trabajo, la «trilogía» sobre Navas concluye al fin cuando las luces del automóvil se apagan en la tercera planta del aparcamiento, y se encienden luego las del local de Concòrdia. El primer punto está literalmente a la vuelta de la esquina del segundo. Ahora toca debatir. Júlia invita a hacerlo a partir de la cuestión que más nos apetezca a todas, “tot i que potser el com es decideix la ciutat on vivim sigui el més adient”. Redibujamos con las sillas un semicírculo más abierto. “Per cert, tenim birres fredes a un euro, per si en voleu”, añade.

La primera persona en levantar la mano es Calero. Habla de manera bastante mesurada, intimidado quizá por estar participando en un espacio cuyos códigos corporales y verbales, y acaso ideológicos, no son los habituales para él. “Nuestro problema es que cuando tenemos que relacionarnos con el Ayuntamiento, muchas veces no disponemos de los conocimientos técnicos necesarios para tratar o decidir según qué cosas. Pero ahora contamos con gente preparada como vosotros”, explica, satisfecho. Se refiere obviamente al grupo de Raons. También matiza que “la cacerolada que se vio no tenía nada que ver con la plaza”. En parte es cierto: la protesta estaba motivada principalmente por la detención de dos huelguistas de Sants tras el 29M. Sin embargo, Gabriel puntualiza que “lo relevante no es tanto el porqué, sino que asistíamos a un ciclo continuado de protestas en el espacio público, una tras otra como si fuesen la misma, y que además una de las cosas que se estaban poniendo en duda, entonces y ahora, era la propia ciudad”.

El coloquio pivota enseguida hacia la manera vertical en que se acostumbra a construir y urbanizar Barcelona, en detrimento casi siempre del “bien común” vecinal. Gabi pone por caso el *parking* de Navas: “A quien ha beneficiado, sobre todo, es a la empresa constructora y a la que lo gestiona. A la gran mayoría de gente que vive en la plaza no le sirve de nada”. Mateo Díaz, de Raons, toma la palabra para subrayar con vehemencia la falta de disposición de algunas vecinas a la hora de implicarse en procesos de participación más horizontales. Habla de “corresponsabilidad”: “Hay un paradigma que está muy arraigado en la sociedad, que es el ‘yo pago, yo obtengo’. Pero la metodología que nosotros estamos desarrollando tiene que ver con cómo se involucra el usuario. Con cómo te relacionás desde otro lugar con el objeto que puede ser una ciudad, tu lugar de trabajo, tu casa. Eso genera una responsabilidad que a veces falta. Hagámonoslo mirar también”.

Entre las compañeras de Repensar Poble Sec, Sonia discute de inmediato lo apuntado por Mateo: “Lo que no podemos pensar es que somos nosotras las que tenemos la

verdad en la mano y son las demás las que no se mueven. Las demás tienen mil razones para no moverse. Y tampoco sabemos si no tienen otra manera de hacerlo que no es la nuestra. La gente sobrevive, y *va fent*, y resiste cada día a su manera”. Afirma que, en cualquier caso, no es aceptable igualar su responsabilidad a la que tiene una administración: “No es un diálogo entre pares”. Lo suelta con un tono cortante. Mateo pone cara rara, como gestualizando que él no había querido decir eso. El coloquio continúa.

Justo enfrente de Sonia, en la pared donde hace media hora discurrían las tres piezas sobre Navas, se extiende aún, a lápiz, el mapa de Poble Sec. También una ficción de lo real, pienso. ¿Qué querrá decir, en esta o en otras, el término que de un tiempo a esta parte aparece en multitud de discursos? ¿Qué es, quiénes son «las vecinas»?





Traducción (3)

El 24 de abril de 2014, casi dos meses después de la proyección que marcó el término del trabajo del TdF en torno a la Plaça de las Navas, Xcèntric dedicó una de sus sesiones a «la rebelión de los objetos»⁴³. Empezó con *El hotel eléctrico* (1905), de Segundo de Chomón. En ella la pareja protagonista —presumiblemente de viaje de novios— se complace al observar cómo las cosas que hay en su *suit* les obedecen sin necesidad de pasar en ningún momento por sus manos. Todas ellas se valen por sí mismas para cepillarles los zapatos, peinarlos o afeitarlos, escribirles cartas, e incluso introducirse y ordenarse dócilmente en los cajones de una cómoda. Los trucajes de Chomón les confieren así una autonomía instrumental que la ficción de la película presenta como propia de inventos eléctricos. «Cher parents, installés confortablement [...]», anota una pluma en el papel a petición del marido, al que le basta sentarse en un sillón mientras la escritura se ejecuta sola.

Sin embargo, un recepcionista borracho lo desbarata todo a última hora. Tras accionar al azar las palancas de la «sala de máquinas» del hotel, el mobiliario empieza a moverse frenéticamente y apresa a los huéspedes en una oleada material. La comodidad da paso a una situación inmanejable. La sesión de Xcèntric, planteada como «una celebración de la animación en stop-motion, donde los objetos cobran vida para subvertir la realidad»⁴⁴, continuaría con otros cortometrajes de Jan Švankmajer —para quien las cosas animadas «poseen más vida que las personas»—, los hermanos Quay y Walerian Borowczyk. Más «actos de magia», como los de una casa cuyos muebles y enseres se rebelan contra su habitante⁴⁵, expresarían la relación *figurada* que el cine ha mantenido a menudo *avant la lettre* con el «principio de simetría generalizada» (Callon y Latour, 1990; Latour, 2007, 2008). Este responde, en el campo de las ciencias sociales, a la evidencia de que la división entre lo material y lo social no es «razonable»:

La inercia social y la gravedad física pueden parecer no conectadas, pero ya no es necesario que sea así cuando un equipo de albañiles está construyendo un muro de ladrillos: se separan nuevamente solo *después* de haber terminado el muro. Pero mientras se está construyendo el muro, no hay duda de que están conectados. ¿Cómo? La investigación lo determinará. (Latour, 2008: 111)

43 Se trata del espacio que el CCCB consagra en su auditorio al cine experimental, entendido de una manera amplia: «Les pel·lícules que conformen les sessions de Xcèntric tenen en comú la seva difícil visibilitat i l'escassa o nul·la circulació en els circuits de distribució audiovisual. La cura en la programació i les dificultats per aconseguir una còpia de projecció fan que cada sessió es converteixi en un esdeveniment únic. Els continguts s'amplien en gèneres i temàtiques, però tots continuen tenint en comú el fet de ser obres de creació personal i amb fort compromís per part dels autors, tant en els continguts com en les solucions formals». En http://www.cccb.org/xcentric/ca/qui_som

44 En http://www.cccb.org/xcentric/es/sessio-la_rebelion_de_los_objetos-218751

45 Se trata de *Byt* (*El apartamento*, 1968), de Švankmajer, protagonizada por el escritor checo Ivan Kraus.

En las películas, asimismo, los actantes no humanos suelen aparecer por doquier y demostrar una agencia decisiva en el desarrollo de los hechos⁴⁶. A través de las fábulas cinematográficas advertimos con facilidad, aunque sometida a diversas coyunturas narrativas y visuales, lo que las ciencias sociales sólo llegan a constatar mediante los rastros dejados por innovaciones técnicas, averías o accidentes⁴⁷: la mediación de los objetos. Aunque no haya dudas de que «los cuchillos ‘cortan’ la carne», «el jabón ‘quita’ la suciedad» o «los martillos ‘dan’ en el clavo», sucede que «producir sus efectos mientras permanecen en silencio es lo que [los objetos] hacen tan bien»: «Una vez construido, el muro de ladrillos no dice una palabra, aunque el grupo de obreros puede seguir hablando y pueden proliferar los *graffiti* en su superficie» (*ibíd.*: 117).

En definitiva, para que un objeto sea visto como un actor, hay que inventar –al igual, por otra parte, que Chomón, Švankmajer o Hitchcock– «trucos específicos para hacerlos hablar». La actividad del Taller de Ficció ha suministrado a este respecto numerosos rastros de tipo accidental: el cable no se conecta a los altavoces, la pantalla es muy pequeña, el ordenador no tiene suficiente potencia, etc. Todos ellos obedecen, en buena lógica, al estatuto fluido que el dispositivo de proyección ya había presentado en las sesiones del Cinefòrum Poble Sec⁴⁸, y que aquí se mantiene en otros espacios. Pero cuando Latour sitúa en el terreno de la excepción –las pruebas de laboratorio, las fallas y los golpes, la distancia de las personas usuarias, etc.– la evidencia de aquello que, en la «normalidad», permanece mudo, parece ignorar que ambos momentos son el mismo para muchos grupos sociales. O dicho de otro modo, que el hecho de que un objeto falle no sólo es la oportunidad de urdir un truco sociológico, sino que puede corresponderse también con un determinado modo de existencia.

A fin de cuentas, los accidentes que permiten al sociólogo relatar la agencia de «las cosas» son en muchos casos tan relevantes, por ordinarios, como su mudez: esa «anormalidad» y las medidas que tratan de paliarla no constituyen una excepción, sino la norma⁴⁹. O como indica Mike Michael (2000) a propósito de las tecnologías mundanas, éstas no sólo informan nuestra vida cotidiana, sino que también la someten a disrupciones constantes:

46 Son por ello, al decir de Godard en *Histoire(s) du cinéma* (1988-98), «formas que piensan». Hitchcock sería a este punto su artífice más célebre: «Se nos ha olvidado por qué Joan Fontaine se inclinaba al borde de un acantilado y qué iba a hacer Joel McCrea en Holanda... Pero nos acordamos de un vaso de leche, de las alas de un molino, de un cepillo de pelo; se recuerda un estante de botellas, un par de gafas, una partitura de música, un manojo de llaves, porque a través de ellos y con ellos, Alfred Hitchcock triunfó allí donde fracasaron Alejandro, Julio Cesar, Hitler, Napoleón: hacerse con el control del universo».

47 Cf. Latour (2008: 116-121)

48 *Vid.* pp. 95-105.

49 El propio Latour (1996: 237) admite con todo que «we are *exceeded* by what we create», si bien para indicar que toda mediación objetual entraña siempre una variación: «[Even] If you talk with a puppeteer, then you will find thatn he is perpetually suprised by his puppets. He makes the puppet do things that cannot be reduced to his action, and which he does not have the skill to do, even potentially». ¿Pero qué ocurre cuando ese exceso resiste o contradice por sistema las acciones del titiritero?

In the interstices of the everyday where mundane technologies quietly go about their business of sustaining normality, we find all manner of little «abnormalities». These mundane technologies do not simply furnish order (against which are contrasted the upheavals rendered by exotic technologies), they also resource disorderings. Thus, our everyday «habitual» routines that involve these technologies can also encompass little disruptions and subversions that, perhaps, lead to grander changes. Thus, I want to explore how mundane technology, heterogeneously, that is, both materially and semiotically, at once reinforces and undermines the typical arrangements and processes that comprise everyday life. These «typical arrangements and processes that comprise everyday life» are themselves heterogeneous of course – they entail other technologies. They incorporate social and cultural entities and relations, and they entail the «natural» – bodies, environments, animals. (: 3-4)

El dispositivo de proyección sostiene y socava a la vez, a través de una dialéctica permanente, la manera en que el trabajo del TdF circula en Poble Sec. Por un lado, hace que sus piezas o materiales se vean en diferentes espacios del barrio, alumbren debates y encuentros, se expongan. Por el otro, los interrumpe o menoscaba continuamente, como si también hubiera que mantenerlo a él a raya en todo momento. Michaels emplea precisamente la idea de «domestication» para designar «the way that new technologies enter everyday life and how, in the process, that sphere at once accommodates to, and reconstitutes, those artefacts» (*ibid.*: 10). Ese desplazamiento de lo exótico a lo mundano –«an ‘other’ being made familiar»–, durante el cual la tecnología es moldeada y moldea a quienes la incorporan⁵⁰, no supone sin embargo una fase inicial que, una vez salvada, da paso a un estado de funcionalidad estable. Al menos en el caso del TdF, la domesticación del dispositivo de proyección deviene una tarea tan intermitente como duradera. Se prolonga *sine die*, como si tras él se agazapara una alteridad al acecho, siempre dispuesta a perturbar el curso de las imágenes.

«En mi vida he visto tantos proyectores como en los centros cívicos de Barcelona», asegura Martín Sánchez, al que entrevisté con posterioridad a la sesión que se celebró en Raons Públiques. «Yo soy argentino. En Sudamérica, para cualquier movimiento social, un proyector es un sueño. Es una herramienta con una capacidad de difusión bestial. Como era antes una imprenta», afirma. Pese al indudable privilegio de poder contar con esta tecnología en Poble Sec, sea en el CC. del Sortidor como parte de un equipamiento público o en el cccbarri a modo de préstamo, su indocilidad no deja de poner en evidencia un rasgo existencial decisivo. Los usos que el Taller de Ficcíó ha hecho de él conforme a diferentes piezas y lugares participan de una condición de precariedad que tiene poco de anómala, o que cabe pensar, de resultas, como ontológica. Como la

50 Akrich y Latour (1992: 261) califican y definen el que un artefacto «haga hacer» y discipline a sus usuarias como **«Prescription; proscription; affordances; allowances:** What a device allows or forbids from the actors – humans and nonhuman – that it anticipates; it is the morality of a setting both negative (what it prescribes) and positive (what it permits)».

marca de una «ontología social» (Butler, 2010) que se extiende —si bien *asimétricamente*— de Norte a Sur⁵¹.

«Las vidas son por definición precarias: pueden ser eliminadas de manera voluntaria o accidental, y su persistencia no está garantizada de ningún modo. [...] Es un rasgo de toda vida» (*ibíd.*: 46). En consecuencia, la «precariedad» [*precariousness*] jamás llega a zanjarse e implica que el cuerpo, «constitutivamente social e interdependiente», «está siempre a merced de unos modos sociales y ambientales que limitan su autonomía individual» (*ibíd.*: 53). A su vez, la «precaridad» [*precarity*] sería la «condición políticamente inducida» de esta interdependencia necesaria, a partir de la cual el neoliberalismo hace que «ciertas poblaciones» adolezcan de una «falta de redes de apoyo sociales y económicas» y estén «diferencialmente más expuestas a los daños, la violencia y la muerte» (*ibíd.*: 46). Ambas cosas —precariedad y precaridad— interseccionan y establecen un «ser» del cuerpo [...] que siempre está entregado a otros»: «No es posible definir primero la ontología del cuerpo y referirnos después a las significaciones sociales que asume» (*ibíd.*: 15).

Aunque el término «cuerpo» puede incluir lo humano y lo no humano, y la propuesta filosófica de Judith Butler se inscribe en una tradición antihumanista postestructuralista⁵², la cuestión que centra su reflexión sobre la precariedad —a saber, los «marcos de guerra» impuestos por los Estados Unidos durante la invasión de Irak— hace que el foco recaiga sobre las vidas que son o no reconocidas como «dignas de duelo». ¿Pero qué ocurre con *las cosas*, qué papel desempeñan en ese círculo de vulnerabilidad compartida y, no obstante, desigualmente distribuida, que conlleva la existencia? En un escenario mucho más reducido y apaciguado que aquel, la práctica del TdF constata cómo lo precario no sólo estriba en la interdependencia corporal, sino también en una relación con los objetos que tampoco se resuelve definitivamente. En todas las proyecciones hay siempre algún elemento del engranaje que se rebela o comporta de forma inestable y evidencia el entrecruzamiento del principio de simetría generalizada con una ontología de la precariedad. Cuando un ordenador no es capaz de reproducir una película, o el equipo de sonido la enmudece, o ésta mengua en una pantalla demasiado estrecha, todo ello es señal de una fragilidad que excede una urdimbre social meramente subjetiva.

51 «Precarization is not a marginal phenomenon, even in the rich regions of Europe. In the leading neoliberal Western industrial nations it can no longer be outsourced to the socio-geographical spaces of the periphery where it only affects others. Precarization is not an exception, it is rather the rule. It is spreading even in those areas that were long considered secure. It has become an instrument of governing and, at the same time, a basis for capitalist accumulation that serves social regulation and control» (Lorey, 2015: 1).

52 Si bien ella misma puntualiza en una entrevista: «Lo humano no es algo dado, es un efecto diferenciador del poder, pero necesitamos el término porque sin él no podemos entender lo que ocurre. Me preocupan aquellas posturas que dicen: 'Lo humano pertenece al humanismo, ya no podemos hablar nunca más de lo humano'. [...] Estos conceptos no nos han dejado, siguen formándonos. Y hay una nueva manera de entenderlos que parte de que éstos no tienen una única forma y que, de hecho, la regulación de la misma opera políticamente para producir exclusiones que hay que desafiar. Que alguien diga que una persona considerada no humana es humana supone una resignificación de lo humano y poner énfasis en que lo humano puede funcionar de otra forma» (Birulés, 2008).

Así pues, si la posición «no definitiva» y «vulnerable de todo sujeto» y el «mecanismo de inacabamiento por el cual estoy atada al Otro» nos llevan a «preguntar por el sentido contenido en el concepto ‘vida’» (Gil, 2014: 296); y, como indica asimismo Isabell Lorey (2015: 15), pueden ser «the beginning of an entry into processes of becoming-common, involving discussions of possible common interests in the differentness of the precarious», ¿adónde conduce la rebelión –manifiesta o latente– de las cosas? De hecho, ¿se puede pensar ese «common» al margen de tal alteridad en liza, y viceversa? En dos sesiones afines, una del TdF y la otra del cineclub Sombras en el paraíso, el dispositivo de proyección perdía precisamente sus *poderes* al entrar en colisión con otras formas de estar en común. Se volvía indiferente o remitía a su debilidad infraestructural tras ocupar la zona de juegos de unas criaturas o solaparse con una barbacoa de la Festa Major⁵³. Su talón de aquiles era, junto a la necesidad de *domesticarlo* indefinidamente, o justamente a causa de ella, una separación sensorial mal avenida al lugar en que se había emplazado.

En una sala de cine convencional, lo peor que puede pasar cuando una película no llama al público es que se quede vacía. En el caso de las sesiones del TdF, sobre todo las organizadas al aire libre, la vulnerabilidad del artefacto parecía revelarse con mayor contundencia en la medida en que no había una respuesta conjunta que la tomara a su cargo. Era hasta cierto punto como una casa que se derrumba si nadie la habita. La flaqueza técnica de un lado y la desafección corporal del otro intensificaban sus efectos al *desencontrarse*. El desenlace de *Duración* estaría aquí fuera de lugar: ¿para qué robar los fusibles, si basta con girar la silla y seguir a otra cosa?

Obviamente, esta condición de precariedad *también* objetual no es exclusiva ni de la proyección ni del Taller. Pero sí lo sería algo más la paradoja de que uno de los fines del trabajo del colectivo fue el enseñar cómo las cosas mediaban la existencia en Navas. Esther García recuerda cómo la «cuestión urbanística» orientó el debate de «Fem un cafè?» tras el pase de *Aquí es aparcamiento*: «Se habló de las dimensiones del parque infantil, de los pocos bancos que habían puesto, de la arena y los árboles que había antes de la remodelación... en general, de cómo el diseño urbano afectaba a las relaciones que se daban en la plaza, con el malestar generalizado de que ahora fuese tan dura»⁵⁴. Las actividades del TdF para la Ruta Popular de 2012 o el Trocasec de noviembre habían incidido igualmente en su configuración material, e intentado convertir a las participantes –cuyo diagnóstico tampoco resultó muy halagüeño– en diseñadoras de ese trozo de espacio público.

53 Fueron con todo resistencias que se expresaron de manera muy diferente: la una irreverente, tomándola con el dispositivo; la otra indirecta, dándole la espalda. Además, en el caso del Forat de la Vergonya, el equipo que nos proporcionó el casal Pou de la Figuera, de mayor calidad, afrontó con entereza el envite.

54 Además, García subraya que este tema prevaleció sobre otro que también aparecía en el cortometraje, relativo a «si la empresa que gestionaba el parking daba o no más facilidades según quién llamara»: «Para mí es una reflexión muy interesante: cómo se quería potenciar más a un restaurante de lujo que quería abrir en el barrio y que veían como un filón de negocio, que no cuando llamaba un vecino, que era, ‘bueno, tú tienes que pagar esto, y si te gusta lo coges, y si no lo dejas’. Pero por ahí no se fue el debate».

Las ficciones del Taller encuadraron los objetos de Navas —el suelo, el parking, los bancos, etc.— para exponerlos al desacuerdo, y se proyectaron más tarde mediante artefactos que eran, a su vez, precarios e inestables. No hay vida que no lo sea, concluye Butler (2010: 46), salvo en la fantasía —y en particular en las fantasías militares—. Pero las fantasías urbanísticas de los ayuntamientos también suelen dibujar, desde la mirada cenital y purificadora que establecen el plano o la maqueta, lugares que no lo parecen⁵⁵. He ahí uno de los trabajos posibles de la ficción: restituir en el espacio urbano los desajustes híbridos entre sujetos y objetos; repoblarlo de usos y conflictos, afectos y asimetrías. ¿Pero qué quiere decir esa palabra, más allá de la definición genérica que el TdF tomó de Jacques Rancière? ¿Cómo se ha concretado en su práctica eso que no se opone a la realidad, sino que intenta abrir la cerradura de sus condiciones de posibilidad con una llave estética?

En palabras de David Gómez, la ficción es «una herramienta que propone ‘algo más’ que el registro de situaciones y personas, de imágenes y sonidos, para tratar de configurar un relato propio a partir de los mismos». Lo cual no significa un «cheque en blanco»: «Aumenta aún más la responsabilidad y el compromiso hacia el pasado vivido y el futuro por vivir». Aunque cada integrante del Taller podría explicar el concepto a su manera, todas las «versiones» apuntan hacia un vínculo productivo —más que representativo— con el Poble Sec. «Si a veces la realidad supera a la ficción, en este caso la ficción sirve para construir múltiples realidades», dice Carlos Montero. Esa construcción también ha implicado, según Gabriel Mayo, «liberarse de lo esperado», esto es, «del documental militante»: «Nuestras piezas no se podían expandir de forma viral en la línea de los trabajos más ‘15M’».

Se trata pues de un método que es «constructivista» en tres frentes. El primero tiene que ver, señala Silvia Espinar, con «otras formas de lenguaje o de decir las cosas»: «Lo que se me hacía más difícil de pensar es cómo poder llevar una idea que estaba definida por ejemplos de bastante nivel (Straub y Huillet, Godard, etc.) a nuestro contexto. En realidad fue tomando forma a medida que el proceso avanzaba. A la que el material recopilado iba en aumento, se abrieron una gran cantidad de posibilidades, experimentadas con más o menos éxito». Entonces, la tentativa de juntar las palabras y las imágenes, los cuerpos y las cosas de forma reflexiva se desarrolló a partir de documentos (fotos, mapas, dibujos, relatos...) que no se ponían en escena a partir de un deseo naturalista. La «ficción» consistía en recopilarlos o producirlos, y en segundo término, a través del montaje de piezas o talleres, en articular con ellos un relato que asumiese y evidenciase su carácter construido.

Por otro lado, ya se ha mencionado que la práctica del TdF no quería dar cuenta de un lugar del barrio —la Plaça de las Navas— como una entidad estática, sino ampliar sus marcos de juego. David lo entiende, en este sentido, como «una actitud política,

55 El capítulo VII de *La invención de lo cotidiano* («Andares de la ciudad»), que opone la manera de ver la ciudad desde lo alto de un rascacielos o a pie de calle, sigue siendo crucial a este respecto. Cf. Certeau (1996: 103-122).

crítica y dirigida hacia la intervención sobre nuestra realidad más inmediata». Pero esa intervención se cumple justamente en la medida en que viene a añadir más realidad a la realidad. Aunque el término «ficción» acostumbra a designar vías más o menos artísticas de rehuirla, aquí entraña una adición de elementos sensibles a «lo que hay», a menudo en desacuerdo o tensión con él y entre sí. Este trabajo resuena nuevamente con otro gesto epistemológico de la Teoría del Actor-Red cuando se propone desmenuzar las «cuestiones de hecho» [*matters of fact*] de la ciencia y convertirlas en «cuestiones de interés» [*matters of concern*]:

Critique has not been critical enough in spite of all its sore-scratching. Reality is not defined by matters of fact. Matters of fact are not all that is given in experience. Matters of fact are only very partial and, I would argue, very polemical, very political renderings of matters of concern and only a subset of what could also be called *states of affairs*. It is this second empiricism, this return to the realist attitude, that I'd like to offer as the next task for the critically minded. [...] While the Enlightenment profited largely from the disposition of a very powerful descriptive tool, that of matters of fact, which were excellent for *debunking* quite a lot of beliefs, powers, and illusions, it found itself totally disarmed once matters of fact, in turn, were eaten up by the same debunking impetus. After that, the lights of the Enlightenment were slowly turned off, and some sort of darkness appears to have fallen on campuses. My question is thus: Can we devise another powerful descriptive tool that deals this time with matters of concern and whose import then will no longer be to debunk but to protect and to care, as Donna Haraway would put it? Is it really possible to transform the critical urge in the ethos of someone who *adds* reality to matters of fact and not *subtract* reality? To put it another way, what's the difference between deconstruction and constructivism? (Latour, 2004: 232).

El constructivismo del TdF reside también en los dispositivos que le han permitido activar sus piezas o materiales, la mayoría de ellos ensamblados a partir de cosas que podían hacer que se tambaleasen en cualquier momento como un castillo de naipes. Esos montajes devenían el soporte de unas ficciones pensadas para desplegar las capas objetuales, subjetivas y espacio-temporales de una plaza, pero también, a nuestro cargo, el eco de la precariedad ontológico-social que atraviesa la vida cotidiana del barrio. Eran, por así decirlo, como las extremidades de aquellas ficciones para que se pudiesen desplazar por Poble Sec, a la vez que sus pies de barro. De hecho, en su siguiente etapa en la calle Puríssima Concepció, el colectivo tratará justamente de conectar con mayor consistencia lo material y lo sensorial al plantear la proyección como una arquitectura que le ofrece cobijo a esa existencia irrevocablemente precaria, aunque desigualmente distribuida a través de planes urbanísticos.

* La sesión de Xcèntric «La rebelión de los objetos» tuvo que interrumpirse a mitad de proyección por problemas técnicos: una de las películas se había montado del revés en el proyector y su banda sonora no se oía. La proyeccionista tardó unos cinco minutos en rebobinarla y darle la vuelta.

de ninguna manera.



3 — Derecho a la ciudad

22.II.2014. «Tenemos dos hijas, una psicóloga y la otra diseñadora gráfica, aunque estudió Bellas Artes. Cuando hacía el primer curso, viene un día de la Facultad y nos dice: ‘Oye, mama, que nuestra casa no existe’. Era el 97 o el 98. ‘Nos han enseñado una maqueta con los planes y proyectos de Barcelona, y no estamos. Han construido unos apartamentos y unos jardincitos’. El 12 de diciembre de 1999 recibimos la primera notificación: en 6 meses nos tenían que ir». Dos altavoces de ordenador, conseguidos en el pasado Trocasec a cambio de un viejo *router*, extienden la voz de Pilar en la parte delantera del cccbarri, de poco más de 5m². A la derecha de la pantalla hay lo propio de un espacio doméstico: una cocina de gas, un fregadero, una nevera y estanterías con platos y utensilios; más acá, en dirección a la entrada del local, se encuentran la docena de vecinas que se han acercado esta tarde al primer taller sobre «Memòries de Puríssima».

Proyectándose ahora por fragmentos, la entrevista a Pilar se registró en la parte trasera del cccbarri, donde hemos acondicionado una especie de plató televisivo. Al fondo, detrás de la mesa a la que deben sentarse las entrevistadas, figura una pizarra con un mapa de la calle dibujado a tiza; cada una tiene que pegar en él, al principio de la grabación, un papel con su dirección —actual o antigua—, y a medida que los menciona, los objetos o espacios que le resultan más significativos de «la Puri». De esta manera las palabras se van traduciendo —al sumarse además a las de otras vecinas— en una cartografía colectiva del lugar. Por ahora el relato de Pilar, que creció en la misma casa a la que había

llegado su abuelo, valenciano, a fines del s.xix, y en la que vivió junto a su familia hasta que el Ajuntament la «largó» mucho después de lo previsto, en 2012, se ha mezclado con los de gente algo menos afincada: Gaspard, que ocupó con su compañera y su hija y otro pareja amiga, durante ocho años, los dos pisos situados encima del de Pilar; Iván, al que le alquilaron a precio de saldo, precisamente para que no lo ocuparan, el bajo del edificio de al lado; y Yuri, que suele atravesar la calle una vez al día para bajar a su perra en la Ciutat del Teatre¹.

Ha llovido intensamente después de comer. Por la puerta del ccbarri se cuele el olor a adoquines mojados. Dentro no ha hecho falta correr la cortina para poner en marcha la proyección; aun comenzando a las 17 h., los días son todavía muy cortos —hoy es sábado 22 de febrero—, y afuera la luz ya ha perdido toda viveza. Pilar y Jaime, su marido, ambos jubilados, llegan unos minutos tarde, justo cuando la primera está leyendo en pantalla la «Parodia geográfica de la calle Puríssima»:

Calle deliciosa junto a la Exposición. Cuenta con unos 572 vecinos, de los cuales 201 son chiquillos. Tiene una extensión de 115 metros de larga. Está dotada de unas magníficas aceras, y de una calzada de asfalto que sirve magníficamente para jugar a fútbol todas las horas, y de estupenda pizarra para los chicos. También hay unas fachadas restauradas muy curiosas. Y unos edificios modernos que son el último grito. Pero lo más sorprendente son los edificios construidos en el siglo xviii, y que se hallan en inmejorable estado de conservación. Lo más notable de algunos de estos edificios es que para conservar su valor histórico siguen alumbrándose con lamparitas de aceite y petróleo. Para solaz esparcimiento de los chicos también dispone de un magnífico solar que es punto ideal para romperse la ropa, la cabeza y todos los miembros de que son poseedores la gente menuda del barrio.

Cuenta también con una suntuosa escalera de estilo romano, formada por 59 escalones. Calle próspera en industria y comercio, dispone de una gran manufactura de calzado y reparaciones del mismo; un importante taller de niquelado, cromado, etc.; dos tiendas de comestibles, panadería, farmacia, centro de específicos, una gran fábrica de puertas onduladas, un modernísimo taller de pintura, varios taxis de servicio público; un representante de pianos y manubrios; un estupendo bar, estilo americano, y salón de fiestas; un afilador, un salón de limpiabotas, sillería, y una verdadera manufactura de teas para encender el fuego; modistas, sastres, reparaciones de neveras eléctricas, y ebanista. Esta es la pequeña gran calle Puríssima Concepció.

Se trata de un texto escrito por su padre, José Ibañez, para una publicación de las fiestas que se celebraban exclusivamente en «la Puri» en los años 50. Ni que decir tiene que la vida cotidiana y material de la calle hace tiempo que no se ajusta a esta descripción, a empezar por el número de vecinas que cuenta. La docena escasa que se han reunido

1 En el lado contrario en el que se ubican el Teatre Lliure y el Institut del Teatre, a continuación de la zona de aparcamientos, hay un pequeño terreno sin edificar y con arena que las vecinas utilizan como zona de recreo para sus perros.

hoy aquí, en el cccbarri, lo es a medias. Aparte de nosotras², han venido Júlia y otras dos compañeras suyas de Raons Públiques; Lola, de la cooperativa LaFundició³; Laura, que vive en la calle Sant Isidre, tocando casi Puríssima; Emilio, de la zona de la Satàlia, junto al Passeig de l'Exposició, sobre la que pende también una reforma urbanística; Marta, de la Assembla de Poble Sec; Alessia, excompañera de Gaspard y residente ahora en el Raval; Moshe, artífice del cccbarri; y David, del ático de este mismo edificio. Varios días de buzoneo, virtual por mi cuenta y físico a cargo de Silvia y Moshe, han surtido casi más efecto en quienes tuvieron que irse en 2012 que en las que se quedaron.

Pilar y Jaime viven ahora en la calle Tapioles, a cinco minutos de aquí. Son de las pocas exvecinas realojadas en otro piso —«de todos los afectados, que eran un montón, sólo lo hicieron con cuatro familias», nos informan luego—, y las únicas que permanecen en el Poble Sec. Al entrar por la puerta, la Pilar de la pantalla está leyendo, con las gafas puestas y la mirada concentrada en el papel que tiene entre las manos, «gran manufactura de calzado...». La coincidencia súbita entre esas dos presencias —hablante y proyectada la una, callada y en persona la otra— provoca que el resto de la sala nos echemos a reír. Ella, sin embargo, apenas se inmuta y se sienta en una silla libre que hay en la segunda fila. Jaime lo hace en otra más esquinada hacia la derecha. Detrás del ordenador, a la izquierda de todo, Lucía va reproduciendo los diferentes fragmentos de entrevista de acuerdo con el orden que pactamos todas juntas el viernes. Otros dos cortes de Gaspard, acompañado de su hija de 12 años, y Yuri, con su perra olisqueando cada rincón del *plató*, completan esta primera tanda.

La idea inicial es conjugar a tres vecinas que muestran vínculos muy distintos con Puríssima, y dar paso luego a una ronda de presentaciones entre quienes están hoy aquí. Encargado de moderar la sesión, Carlos lo propone en voz alta después de que las luces se hayan encendido, y yo apostillo, en broma: «Bueno, Pilar ya no tiene que hacerlo». Pero ni ella ni Jaime, cuyos comentarios se pegan como una sombra a la voz protagonista de su esposa, diluyéndose casi siempre en murmullos, han venido para quedarse callados. Aunque intentamos que la palabra circule de persona a persona para que el grupo se conozca mejor, las suyas asoman inexorablemente entre cada turno, o a mitad de él, para erigir su inventario de memorias sobre la calle o puntuar y completar lo que las demás dicen. La proyección les ha concedido una centralidad que detentan ahora, acaso inconscientemente, pero en detrimento del resto de voces y posiciones. Me incomodo al

2 Esto es, quienes formamos parte del núcleo activo del Taller de Ficció: Lucía Rosell, David Gómez, Gabriel Mayo, Carlos Montero, Juan Morente, Silvia Espinar y yo.

3 «El trabajo de LaFundició se sitúa en el cruce de las prácticas artísticas y culturales y la educación, entendidas como actividades *controversiales*. Actualmente nuestra principal línea de actuación se fundamenta en procesos colaborativos de continuidad con distintos colectivos, grupos de acción e instituciones. LaFundició es una cooperativa, un medio para regularizar nuestra situación como trabajadorxs dentro de la precarizada esfera cultural y, al mismo tiempo, una forma horizontal de organización, sensible al retorno social de nuestro trabajo, que nos permite tener el control de procesos colectivos de construcción de conocimiento que potencien la capacidad de agencia y el provecho común de todos los individuos implicados». En <http://lafundicio.net/que-es-como-funciona/>

ver que David, del que no habíamos tenido noticia hasta la fecha, pese a vivir arriba, no puede ni hilar dos frases seguidas sin que lo corten.

Nuestras intervenciones tratan de mitigar esta dinámica que, con todo, genera bastante simpatía por la profusión de anécdotas y la espontaneidad del matrimonio al contarlas. Carlos, Lucía o yo tenemos que insistir varias veces en retomar la ronda. Después de que la efusividad verbal de Pilar y Jaime se haya consumido un poco en recordar la primera tentativa de ocupación de Gaspard y Alessia —«era sábado a medianoche y estábamos en cama, que daba a la ventana de la calle; entonces vimos caer una cuerda y claro, nos asustamos un poco»⁴—, Carlos propone concluir con las presentaciones y seguir viendo fragmentos de entrevista con «los otros personajes», en referencia a Gaspard y Yuri. «Ah, vale, que somos personajes», bromea Pilar. Ciertamente, el aparecer en pantalla vuelve un tanto inevitable esa conversión. Aunque sea en un lugar tan doméstico y carente de solemnidad como el cccbarri.

Pasamos ahora, en primer lugar, un corte de quien se vincula a Purísima de forma más superficial, esto es, Yuri. «A este chico no lo conozco de nada», confiesa Pilar, con la sala ya a oscuras. Le estamos preguntando fuera de campo, tras la cámara, si sabe qué ha ocurrido en el solar vallado que ve cada día a mano derecha, cuando lleva a su perra a la Ciutat del Teatre. Lanza algunas hipótesis, como el posible mal estado de los edificios, pero en realidad no tiene ni idea. Así pues, no sólo es Pilar la que no le conoce a él; su tránsito cotidiano también lo ignora todo de ella: la casa en la que vivió, cómo era la calle antes de los derribos, por qué y cómo sería expulsada de allí. Por eso el siguiente fragmento es uno de la exvecina en el que explica —aunque Yuri no esté aquí para oírla; no ha venido— de qué manera la vida en «la Puri», tan intensa en los años 50 y 60, fue declinando durante la década siguiente hasta quebrarse prácticamente en los 80:

Nosotros nos casamos en el 73. Y nuestra primera hija nació en el 74. Pues a partir del 80 o así empezó a haber más problemas. Y siendo la misma gente, no es que viniera nadie de fuera. En esta calle siempre hubo sobre todo gallegos que habían venido para la construcción del metro. Los que más, eran gallegos. Luego había muchos andaluces. Hablábamos catalán y castellano entre nosotros, nunca tuvimos problemas. Pero de repente todo el mundo empezó a prosperar, como se decía entonces, y claro, los coches hicieron mucho daño. Aunque suene raro. Porque era como ‘yo tengo un coche, soy el mejor, tú no te acerques a mi coche...’. Mucha gente de mi generación ya se fue de aquí. En realidad sólo yo y otra chica, bueno, mujer [risas en la sala], continuamos. Yo estuve hasta los 60, hasta que me largó el ayuntamiento, y ella sigue viviendo aquí. Pero los demás ya se habían ido. Porque quedó la calle como un poco marginada, con muchas peleas... En realidad los coches fueron una excusa. La cuestión es que antes vivías prácticamente en la calle, lo compartías todo, y luego ya no.

4 Ese miedo inicial contrasta, sin embargo, con la relación afectuosa y llena de cuidados que llegarían a entablar después con la pareja durante ocho años.

Se encienden de nuevo las luces y Carlos explica que pretendemos que las entrevistas «sean un disparador para hablar de estas u otras cosas del barrio: «En fin, ¿tenéis alguna historia que queráis compartir, más o menos parecida, en vuestra zona?». Yo comento que un cambio de un calado similar, aunque de otro orden, es el que está experimentando la calle Blai, donde las terrazas se han comido el espacio público. Pilar dice, sin mucha solución de continuidad, que en verdad siempre ha habido dos Poble Sec: uno desde la calle Lleida hasta Radas, más ensimismado, y otro de Radas hasta el puerto, más abierto y sociable. David, que vivió durante algunos años en el segundo, en la calle Salvà, prefiere no obstante el primero: «No sé si es por el ccbarri, pero siento más calor de la gente. Y parte del encanto de Puríssima es que no tiene coches. El ambiente auditivo se parece al de un pueblo». Luego se interesa por el solar, como si no hubiera acabado de atar cabos. «Está justo donde estaba el edificio en el que vivíamos nosotros», certifica Pilar.

La conversación va saltando de tema en tema: la sensación de inseguridad que atenazó el espacio público en los años 80; los problemas que algunas vecinas le ponían a Pilar y Jaime, una década después, por celebrar la verbena de Sant Joan en la calle; lo difícil que fue vivir durante diez años con la amenaza de tener que irse, sin saber exactamente cuándo; el plan urbanístico que trazó, además de una zona verde y viviendas para actores y estudiantes de teatro, una escalera que pasaba justo por encima de su casa, nada de lo cual no se ha empezado a construir siquiera. Quizá el principal riesgo de este tipo memoria —pienso para mí, y es algo que también hemos hablado en el Taller de Ficció, previamente— sea que tiende a idealizar el pasado a partir de los estragos de una desterritorialización todavía reciente. En todo caso, debemos ir averiguando cómo puede interpelar al presente sin someterlo a demasiados ejercicios de nostalgia.

Pasado un rato, Júlia de Raons Públiques pregunta: «Els que sou nous, heu pensat a fer alguna cosa al solar?». Suena un tanto insólito a sabiendas de todo lo que ha ocurrido, y de que David acaba de explicar que en su contrato de alquiler figura una cláusula que permite que lo echen de un día para otro mientras que él, por su parte, no puede emprender ningún tipo mejora en el inmueble. Se trata, por cierto, de la misma situación que Pilar y Jaime tuvieron que padecer entre 1999 y 2012. «Al solar?», responde aquel, extrañado. Se lo piensa un poco: «Creia que estaven preparant alguna cosa. De fet, és la primera vegada que escolto que anaven a fer una escala de d'alt abaix». Marc, de Repensar Poble Sec, que ha llegado a mitad de sesión y vive en el edificio rayano al solar, sostiene que «no crec que ho toquin fins que no tirin això». «La meva casa, vols dir?», replica David con ironía. Nos reímos.

Las luces se apagan por tercera y última vez esta tarde. Cuando finalice esta tanda, dispondremos las sillas en círculo para seguir charlando más cómodamente, y luego merendaremos. Es como si las proyecciones fuesen un interlocutor que modera e induce nuestra conversación —de hecho, muestran sobre todo a personas hablando. Pero las primeras imágenes que se ven ahora no son de ninguna entrevista, sino de los derribos que se perpetraron en 2012. Al poco Pilar constata en voz alta, entre resignada y, con todo, un tanto sorprendida: «Lo que están tirando es nuestra casa».



22.III.2014. Ha transcurrido exactamente un mes. Esta tarde, que cae de nuevo en sábado, queremos reactivar numerosas cuestiones que se pusieron de relieve en la sesión anterior a través de un hilo conductor: ¿qué significa cuidarse entre vecinas? Al igual que la otra vez, la cita empieza a las 17 h. en el cccbarri, pero uno de los asistentes –nos advierte Moshe a Silvia y a mí, nada más entrar por la puerta– ha venido antes de tiempo y luego se ha ido. Es Agustí, un señor muy mayor que regentaba hace bastantes años un bar en Puríssima. Vive con su hijo en el Passatge Martras, muy cerca del Teatre Grec.

Cuando pasan casi diez minutos de la hora convenida, nos damos cuenta de que la asistencia será aún más baja que la del primer taller. Cruzamos miradas de decepción. Repiten sólo Alessia, a la que vemos subir por la calle un cuarto de hora después, y Pilar y Jaime, nuevamente los últimos. «Seguro que entran cuando hayamos cerrado la puerta», aventura en broma Juan Morente. Se han acercado además dos estudiantes de Bellas Artes, animadas por una docente a conocer la actividad del TdF. Y vuelve también, con zapatillas de deporte y gafas de sol –tiene un ojo enfermo–, Agustí. Debe contar más de 90 años. El pasado miércoles Moshe y yo timbramos en su casa y le dimos un folleto en el que se anunciaba la sesión. Nos *retuvo* casi media hora en el umbral, encadenando sin ton ni son anécdotas que no llegábamos a entender del todo: a estas alturas, farfulla más que de lo habla. Lo había descartado mentalmente para hoy. De hecho, me cuesta imaginar su encaje en este tipo de encuentro. Se sienta junto a la pared, muy cerca del ordenador y los altavoces.

Me toca conducir a mí la sesión. Empiezo por agradecer a las presentes que hayan venido. Mi tono trasluce una sensación de fiasco inevitable. Indico que esta tarde nos gustaría explorar los tipos de cuidados que se dan entre vecinas, antes o a raíz del proceso de deterioro que ha sufrido la calle en los últimos años. Es por ello que las dos entrevistas que centran las proyecciones de hoy refieren situaciones complejas en este sentido. La primera se la hicimos a Iván, a quien alquilaron por un precio simbólico –evitando así que lo ocuparan– el bajo del edificio colindante al de Pilar y Jaime. Pero justo cuando empiezo a explicar que es un chico de Palamós, Agustí me interrumpe con un balbuceo: «...no sé si habrá algún chaval de aquel entonces». Me quedo sin saber qué decir. El resto del Taller, especialmente David y Lucía, contienen las ganas de reír. La comedia continúa. Es como tener en el aula a un gamberro que quiere reventar la clase. Sólo que en este caso ese gamberro habita el cuerpo de un anciano:

AURELIO: ¿Cómo? Esto... bueno, pues Iván es un chico...

AGUSTÍ: ...un chico, un chico de antes de ayer...

AURELIO: ¿Un chico de antes de ayer? [risas] Iván es un chico de Palamós...

AGUSTÍ: ...unos setenta años...

AURELIO: Un poco más joven. Enseguida lo vemos, Agustí [carcajadas contenidas].

SILVIA: [En voz baja] No, si habla de él.

AURELIO: Ah, vale.

AGUSTÍ: [Se echa a reír]

AURELIO: Entró a vivir en un edificio de Puríssima que ya está derruido. A lo mejor podemos ver una fotografía en la que...

LUCÍA: Las luces [dice mirando hacia atrás, muerta de risa].

AURELIO: Iván entró a vivir al principio en el número 21 con un amigo de su pueblo...

AGUSTÍ: [balbucea algo]

AURELIO: ...y luego se cambió al bajo de la casa de al lado...

ALFRED: [más balbuceos]

AURELIO: Agustí, va, venga [risas]. Que así no arrancamos, ¿eh? [carcajadas]

ALFRED: [más balbuceos y risas]

¿Qué hacer? Entre el precario hilo de voz de Agustí y las risas cada vez más sonoras del resto, la presentación cae en un bucle. Parece ridículo intentar seguir así, pero aprovecho un instante en que el anciano se calla y digo de un tirón: «El primer y segundo piso estaba ocupado por jóvenes sin papeles, así que tuvo que iniciar una relación de negociación duradera con ellos para cuidar mínimamente el edificio y conseguir que la vida en él se volviera un poco más aceptable». Detrás del ordenador, Lucía hace clic en un par fotografías que se proyectan de inmediato en la pantalla: muestran el interior de la casa, y luego a Iván junto a dos chicos tras haber limpiado la terraza de arriba, convertida hasta entonces en un basurero. A continuación pasamos un extracto de entrevista en el que el primero relata cómo fue ese proceso, necesariamente pedagógico. Pero Agustí se pone a farfullar de nuevo, y unos segundos después son Pilar y Jaime quienes abren la puerta e interrumpen el corte; les damos tiempo a que se sienten y volvemos a reproducirlo desde el principio:

[...] Vaig tenir relació amb els veïns arrel de què em puntxaven la llum. Però clar, el problema és que, com que no en sabien, ho feien malament i ens quedaven sense llum tots. Llavors jo ho havia d'arreglar. [...] Apart, també puntxaven l'aigua, que estava al costat de la llum, i sempre hi havia un vessant d'aigua fins a l'entrada. Vaig haver d'arreglar-la com set o vuit vegades durant els primers dos anys. Però al final, arribant a un acord, perquè cada cop que ho arreglava ho tornaven a trencar, vaig optar per posar-los una manguera i que s'agafessin l'aigua. [...] Tot això era molt difícil perquè eran molts grups d'inmigrants molt diferents. Hi havia uns argelins, que vivien just a sobra, i després marroquins més jovenets que anaven i venien, o indigents que venien a dies, més solitaris... no eren sempre els mateixos. [...] Al principi el més normal del món era veure volar bosses d'escombraria de les finestres cap a fora. Llavors, va ser un procés de, a poc a poc, anar parlar amb ells quan els trobaves i intentar-los comentar el tema sense que s'ofenguessin. I sempre et deien: «No, yo no soy, es otro». [...] Al final vaig aconseguir que no ho fessin més. [...] Poc a poc vaig anar establint un vincle. Anava a dinar a casa d'ells, quan feien la festa del xai o venia algun amic especial. Vàrem anar pulint *rifirrafes*. [...] Però amb molta paciència, que jo entenc que la gent gran no pot tenir.

Otro episodio crucial –prosigue Iván en la pantalla– ocurriría tras convencer a algunos chavales de limpiar las escaleras y el *terrat* del edificio, poblado por montañas de porquería, una pequeña colonia de ratas y palomas y varios agujeros que ocasionaban múltiples goteras:

La veïna del davant, que era com l'espia del carrer, va trucar a la policia perquè veïa que hi havia un moviment estrany. [...] Van venir els mossos, acussant-los directament –jo havia baixat un moment a preparar uns tes. A un se'l van endur perquè no el podien identificar. Els vaig dir: 'A veure, aquests nanos estan aquí ajudant-me a mi, que sóc veí i visc aquí abaix, perquè està tot ple de merda'. Però, tot i que al principi els vaig deixar una mica descolocats, amb els agents no es pot discutir... El més greu és que els nanos aquests estaven acostumadíssims a que la policia arribés i se'ls enduguessin, els maltractessin i deixessin tirats a qualsevol lloc de Zona Franca. Sense esmorzar. És com una situació que dius, ostres, a vegades puc entendre la seva ràbia o que puguin actuar segons com.

La santa paciencia de Iván desencadena una escalada de suspiros en el ccbarri. «¡Ay, pobre!», se oye decir en algún momento. Ligamos su largo relato a otro extracto más breve en el que Pilar cuenta la «germanor» que había en Purísima entre los años 50 y 60: «Si se moría alguien, se recogía dinero y se hacía la comida. O si alguien estaba sin trabajo, otra persona le compraba, por ejemplo, medio pollo. La gente pasaba penurias, pero no las pasaba sola». Si bien matiza: «También había muchas peleas, y muchos cuernos. Mi padre tenía una amante en la acera de enfrente, y mi madre reñía con ella cada dos por tres». Un tercer corte de Gaspard completa la tanda para exponer cómo algunas vecinas habrían interiorizado la Ordenança de Civisme impulsada por el Ajuntament en 2005⁵, pasando a controlar ellas mismas el uso de la calle en términos afines. Achaca además el que se dejara de celebrar la verbena de Sant Joan en la calle a una petición de permisos cada vez más exigente. Pilar lo niega en voz alta, hablándole de tú a tú a la proyección: «Eso no es así».

Cuando encendemos las luces, se explica: «Es que no fue así. Queda más romántico y bonito decir que éramos todos amiguetes y vinieron los polis y nos echaron [risas]. Pero nosotros pedimos los permisos desde el primer día, siempre, y en realidad lo hacíamos por los vecinos. Estabas poniendo mesas y querían pasar con el coche, aunque hubieras avisado 48 horas antes –mi marido siempre pegaba cartelitos en la calle. O estabas en pleno bailoteo, con tus rocanroles y tus twists, y pasaba uno con una moto que casi se te llevaba. Teníamos permiso hasta las 3 de la mañana, pero a las 2 ya empezaba el jaleo: que qué ruido que hacéis, que si os vamos a tirar agua, etc. Así que lo dejamos». Aclarado este punto, la siguiente persona que aparece en pantalla es Marc, que precisamente ha tratado de retomar en los últimos años –con problemas similares a los que comenta Pilar– fiestas en la calle como la castañada o, de nuevo, la verbena de Sant Joan. Durante la entrevista también le preguntamos qué significaba «cuidarse entre vecinas»:

5 Aprobada con los votos de PSC, ERC i CIU, entró en vigor en enero de 2006 a fin de sancionar económicamente, entre otras cosas, la prostitución, la mendicidad o la venta ambulante, y supuso una regulación intensiva del espacio público a cargo de la policía inédita hasta entonces en Barcelona.

Comença a cuidar-se la gent quan, encara que no coneguis el segon cognom, coneixes el nom. Això ja és un punt. I l'altre ja és que si busques una mica de temps, pots passar bones estones amb converses aparentment banals sobre, no sé, el temps, o la teva vida més íntima. És difícil d'explicar. El diumenge passat vaig anar a comprar bacallà, i el bacallaner em va oferir una tapa, potser la més bona que ningú va tastar al Poble Sec [risas]. I això ja és una alegria. I després si vas a la floristeria i parles de les misèries d'aquesta crisi, o amb la senyora de l'ONCE, que et comenta les novetats de l'escala, perquè som veïnes... pots passar una bona estona.

Después de pasar dos extractos de entrevista, nos ponemos en círculo para extender y cerrar el coloquio. «Este es un poeta», dice Pilar con simpatía tras ver y escuchar a Marc, al que no recordaba al principio por su nombre. A quien sí conoce bien —añade— es al señor mayor que, con gafas de sol, se sienta callado en un rincón. Agustí se ha reubicado junto a Silvia, que de ahora en adelante le hará compañía: se ha desconectado por completo del encuentro. Planteamos otra vez, a la luz de lo relatado por Iván y Marc, la misma cuestión de antes: ¿qué maneras tenemos de «cuidarnos entre vecinas»? Para Jaime, el caso de Iván vino dado sobre todo porque «no tenía otra opción»: «Sólo podía intentar convencerlos, porque en un conflicto estaba perdido, eso seguro». Alessia está en parte de acuerdo, aunque también considera que «hay que tener ciertas cualidades» para ello: «Desde el discurso yo diría lo mismo, pero no habría sido capaz».

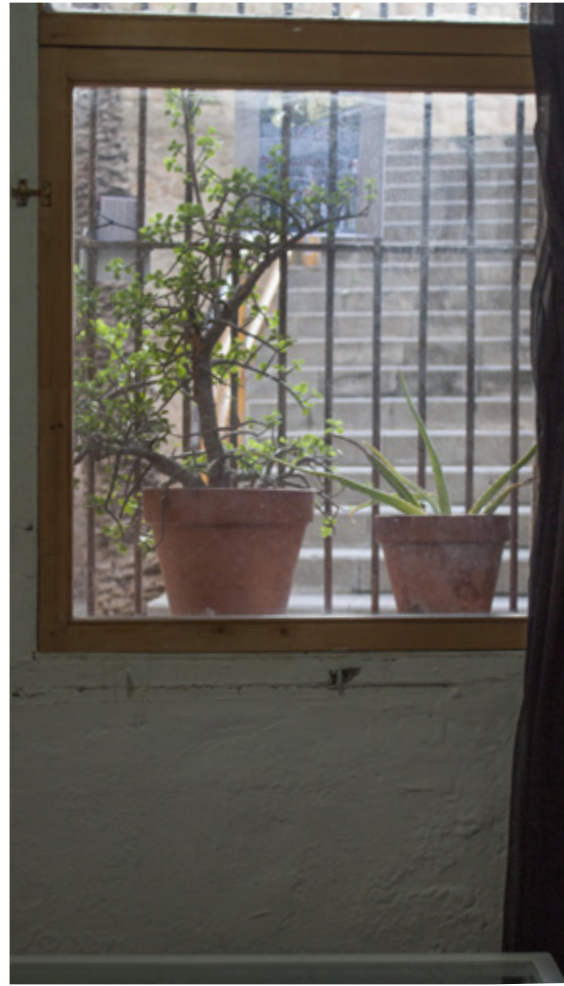
Cuando la entrevistamos, Pilar había calificado a Gaspard y Alessia y a la otra pareja que vivió en su edificio durante ocho años como «mis okupas». «Con vosotros», vuelve a decir ahora, «me sentía protegida». Pero la necesidad de protección había surgido en gran medida por los *otros* okupas, los «menos buenos»: «Sólo veía salir por la ventana bolsas de basura, televisiones, un día hasta tiraron a un chico...». Alessia opina que cuando «uno vive al límite, no tiene nada que perder: puedo llenar esto de mierda y mañana me voy». De ahí que el mérito de Iván fuese el haber sido capaz de «construir una relación desde la cercanía» con quienes siempre estaban de paso. Carlos compara en parte esa condición de tránsito permanente con la de los pisos turísticos que están asolando el Poble Sec últimamente: «Si tú te quieres quedar, cuidas de ese espacio. Si no, no».

El balance sobre los okupas continúa a cargo de Alessia y Pilar, que interrumpe a la primera a cada momento. Propongo entonces que pidamos la palabra a la vieja usanza, con la mano alzada, pese a las pocas que somos. Alessia concluye lo que estaba tratando de decir: «Con nosotros había una cercanía cultural y económica. Para empezar, hablábamos el mismo idioma, mientras que Iván tuvo que recurrir a un amigo suyo que sabía árabe. Además, los niños generan otra respuesta en todo el mundo». A Pilar se le ilumina la cara: «Ay, la vez que tu hija salió al balcón y me llamó 'iaia', fue en plan... que me pida lo que quiera». Nos reímos todas a excepción de Agustí, que sigue en silencio, como enfrascado en un monólogo interior quién sabe sobre qué. Silvia, a su lado, intenta descifrar su particular idiolecto. «Aquí no hay nadie de mi quinta», alcanza a pronunciar. «No, de tu quinta no», replica ella con una especie de dulzura tautológica.

Comento que la degradación de Puríssima se debió paradójicamente, o no tanto, al propio desarrollo del plan urbanístico, y que luego el Ajuntament suele hacerse valer de ella para justificarse y rematarlo. Es un círculo vicioso. Agustí masculla —no sé a cuento de qué— algo así como que «la unión hace el poder». Finalmente, le pide a Silvia que lo acompañe a casa. «¿Qué hago yo aquí?», se pregunta. Ella le dice que mejor otro día nos acercamos a donde vive y lo entrevistamos con calma. Empieza a enumerar, con su tenue hilo de voz, una lista de los comerciantes que había en la calle, pero enseguida desiste. Mientras tanto, Jaime asegura que «nuestra generación tiene un problema con los okupas». La afirmación parece ponerle fin a esta hora larga de proyecciones y charla. La interacción colectiva se fragmenta en grupos de dos. La merienda nos espera en la mesa del fondo.

Acaso el cuerpo de Agustí, refractario por edad al debate, o sí al menos al tipo de ejercicio dialógico que hemos escenificado esta tarde, señale un límite que la mayoría de vecinas tampoco ha querido franquear. Quizás las conversaciones sobre la calle se efectúen de otras maneras y ésta, en todo caso, no las concierne de ningún modo. Lo cierto es que el dispositivo que hemos montado hoy aquí, encaminado a hablar sobre cuidados, no ha sabido incorporar convenientemente al anciano. Ni nadie de quienes aún viven en Puríssima se ha dejado abrigar por él.







Salir del cine

«Nunca he podido evitar al hablar de cine, pensar más en la ‘sala’ que en la ‘película’» confiesa Roland Barthes (1986: 351) en un texto de 1975 que se titula, con sencillez denotativa, «Salir del cine». En él empieza además por describir, refiriéndose a sí mismo en tercera persona del singular, el enorme placer que le reporta esa salida:

Al encontrarse en la calle iluminada y un tanto vacía (siempre va al cine por la noche, entre semana) y mientras se dirige perezosamente hacia algún café, caminando silenciosamente (no le gusta hablar, inmediatamente, del film que acaba de ver), un poco entusiasmado, encogido, friolero, en resumen, somnoliento: sólo piensa en que *tiene sueño*; su cuerpo se ha convertido en algo relajado, suave, apacible: blando como un gato dormido, se nota desarticulado, o mejor dicho (pues no puede haber otro reposo para la organización moral) irresponsable. En fin, que es evidente que sale de un estado hipnótico. Y el poder que está percibiendo, de entre todos los de la hipnosis (vieja linterna psiconalítica que el psicoanálisis tan sólo trata con condescendencia), es el más antiguo: el poder de la curación. (*ibíd.*: 350)

Salir del cine es salir de un adormecimiento que comienza, sin embargo, con antelación a haber entrado en él. El vacío o la desocupación hacen que soñemos no ante la película, o por ella: «Sin saberlo, se está soñando antes de ser espectador». La oscuridad de la sala «está prefigurada por el ‘ensueño crepuscular’ (que, según Breuer-Freud), precede a la hipnosis [...] y conduce al individuo, de calle en calle, de cartel en cartel, hasta que éste se sumerge finalmente en un cubo oscuro, anónimo, indiferente, en el que se producirá ese festival de afectos que llamamos una película» (*ibíd.*: 351). De esta forma, el cine sería una modalidad específica de hipnosis —y por ello, de curación— que no se restringe a la sala, sino que abarca su contorno urbano y lo convierte, a su vez, en preámbulo de ese estado de vigilia paradójica. La ciudad misma es la antecámara del trance.

Pero la oscuridad de la sala, continúa Barthes, no es sólo una sustancia del ensueño. Es también «el color de un difuso erotismo» a partir del cual las posturas se relajan («muchos espectadores se deslizan en el asiento, en el cine, como si fuera una cama, con los abrigos y los pies en el asiento delantero») y el cuerpo se vuelve ocioso; en esa caja negra, anónima y numerosa, elabora su libertad como en una crisálida: «El espectador de cine podría hacer suya la divisa del gusano de seda: *Inclusum labor illustrat*; justamente porque estoy encerrado trabajo y brillo con todo mi deseo» (*ibídem*). Todo lo cual se opone, sin lugar a dudas, a las proyecciones privadas o a la televisión, que ha revocado la penumbra —y la fascinación que conlleva— en favor de un espacio «familiar, articulado (por muebles y objetos conocidos), domesticado». Con esta última desaparece, por lo mismo, «ese lugar brillante, inmóvil y danzarín, que no vemos de frente», propio de las «antiguas experiencias de hipnotismo»; esto es, el foco del proyector.

Pese a su brevedad, pocos textos como el de Barthes han dado cuenta de manera tan afectuosa de la infraestructura de la proyección fílmica. Y sin embargo, «¿qué es la

imagen fílmica (comprendiendo el sonido también)?», se pregunta a continuación: «Una *trampa*. La imagen está ahí, delante de mí, para mí: coalescente (perfectamente fundidos su significado y su significante), analógica, global, rica; es una *trampa* perfecta: me precipito sobre ella como una animal sobre el extremo de un trazo que *se parece* a algo y que le ofrecen; y, por supuesto, esa trampa mantiene en el individuo que creo ser el desconocimiento ligado al yo y a lo imaginario» (*ibíd.*: 353). Si bajo el manto de la hipnosis habíamos accedido a un submundo cálido y placentero, las garras del psicoanálisis nos apartan de él de golpe a través una catarata de conceptos: «el espejo de la pantalla, ese otro con el que me identifiqué narcisistamente»; «lo imaginario» y «la representación» a las que uno estaría pegado; «los caracteres de lo *ideológico*», etcétera.

No se suele advertir —sostiene Domènec Font (1997)— que sólo media un lustro entre la publicación de *La interpretación de los sueños* (*Die Traumdeutung*, 1900) y la invención del cinematógrafo. Para entonces Freud ya había abandonado la hipnosis como método clínico, aduciendo además razones que resuenan con las del «diagnóstico» de Barthes y los que le son afines a propósito del cine. Si el pensador francés decreta que «la imagen me cautiva, me captura: me quedo como *pegado con cola* a la representación y esta cola es el fundamento de la naturalidad», el médico austríaco ya recordaba en su *Presentación autobiográfica* (*Selbstdarstellung*, 1925) cómo la técnica hipnótica comportaba que quienes se sometían a ella se «prendiesen» también de la figura del conductor:

Me encontraba con una de mis pacientes más dóciles, en quien la hipnosis había posibilitado notabilísimos artilugios; acababa de liberarla de su padecer reconduciendo un ataque de dolor a su ocasionamiento, y hete aquí que al despertar me echó los brazos al cuello. [...] Me mantuve lo bastante sereno como para no atribuir este accidente a mi irresistible atractivo personal, y creí haber aprehendido la naturaleza del elemento místico que operaba tras la hipnosis. Para eliminarlo o, al menos, aislarlo, debía abandonar esta última. (Freud, 1998b: 26-27)

En el capítulo VIII de *Psicología de las masas y análisis del yo* (*Massenpsychologie und Inchen-Analyse*, 1921) ahonda asimismo en la idea de que «el trecho que separa el enamoramiento de la hipnosis no es, evidentemente, muy grande»: «La misma sumisión humillada, igual obediencia y falta de crítica hacia el hipnotizador como hacia el objeto amado» (Freud, 2001: 108). Por lo demás, la «fijación de la vista en un objeto brillante» y la orden de dormir son una «exhortación a quitar todo interés del mundo y concentrarse en la persona del hipnotizador» (*ibíd.*: 119-121). Al depositar su atención en él, la hipnotizada «se entrega a la actitud del *rapport*, de la transferencia» y coloca al primero en «el lugar de los padres». Esta forma de sugestión contiene, en suma, «un suplemento de parálisis que proviene de la relación entre una persona de mayor poder y una impotente, desamparada». Con todo, Freud conviene que «en ella hay todavía mucho de incomprendido, que habría de reconocerse como místico»: «Ni el modo en que es producida ni su relación con el dormir resultan claros» (*ibíd.*: 109).

Es como si ese factor incalculable perturbase, por un lado, la científicidad pretendida por el psicoanálisis, mientras que por el otro la técnica hipnótica tuviese que ser reducida —tras haberla desechado para sí— en el interior de su dispositivo racional:

La hipnosis y la sugestión serían menospreciadas [por Sigmund Freud], consideradas prácticas dirigidas hacia procesos automáticos (procesos inferiores, más instintivos y cercanos a la animalidad) en lugar de procedimientos racionales que contaban con la participación y fuerza de voluntad consciente del paciente [...]. La renuncia a la hipnosis se impuso a pesar de la enorme cantidad de evidencia clínica que indicaba que los sujetos hipnotizados esencialmente conservaban su libertad. Desde el momento en que Freud cambió su opinión sobre ella, la hipnosis ha continuado siendo un fenómeno culturalmente turbador, precisamente porque se resiste a la racionalización o el control científico, más que porque constituya un «asalto a la dignidad del paciente», como se solía alegar. (Crary, 2008b: 75)

Quizá habría que psicoanalizar al psicoanálisis a este respecto. En todo caso, el propio Freud (1998) admite que algo de aquella «mística» sobrevive aún en su práctica. En *Sobre la iniciación del tratamiento* (*Zur Einleitung der Behandlung*, 1913) mantiene «el consejo de hacer que el enfermo se acueste sobre un diván mientras uno se sienta detrás, de modo que él no lo vea» (: 135). Aunque sólo se proyecten aquí palabras en el aire, esa «escenografía», cuyo «sentido histórico» es «el resto del tratamiento hipnótico a partir del cual se desarrolló el psicoanálisis», se corresponde en gran medida con la de una sala de cine, donde la espectadora se reclina también en su butaca y deja a sus espaldas el aparato que dará pie a una transferencia de otro tipo. La recomendación final de Barthes (1986) se dirige, claro está, al público. «¿Cómo despegarse del espejo?»:

Existe otro modo de ir al cine (que ya no consiste en ir armado del discurso de la contraideología); es ir al cine dejándose fascinar *dos veces*, por la imagen y por el entorno de ésta, como si tuviera dos cuerpos a la vez: un cuerpo narcisista que mira, perdido en el cercano espejo, y un cuerpo perverso, dispuesto a fetichizar ya no la imagen, sino precisamente lo que se sale de ella: el «grano» del sonido, la sala, la oscuridad, la masa oscura de otros cuerpos, los rayos de luz, la entrada, la salida; en resumen, para distanciarme, para «despegar», complico una «relación» usando una «situación». A fin de cuentas, eso es lo que me fascina: lo que utilizo para guardar la distancia en relación a la imagen: estoy hipnotizado por una distancia; y esta distancia no es crítica (intelectual); es, por así decirlo, una distancia amorosa. (: 354-355)

Pero «distancia amorosa» constituye, por lo que hemos visto, un oxímoron en el idioma de Sigmund Freud. Además, en un relato que se había iniciado en tercera persona del plural, y que podría ser en cierta medida el de *cualquiera*, ¿a qué viene finalmente la prescripción de un comportamiento tan exquisito? Esa doble fascinación, ¿les resulta verdaderamente nueva o ajena a quienes suelen ir al cine? ¿Qué tiene de particular para que funcione como *tratamiento*? Acaso la prosa de Barthes sea antes la de un hipnotizador

—que, como él mismo reconoce, ya ha sido hipnotizado— que la de un psicoanalista. Esto es, incapaz de rehuir los afectos, o de ceñirlos a una ecuación que, más o menos científica, trata de trascenderlos.

16.VI.2014. Del lado de la calle Concòrdia, paralela a Puríssima Concepció, la verja se deja mover hacia afuera sin dificultad. Quizá la hayan forzado las personas sin techo que de tanto en tanto, si el tiempo acompaña, echan la noche en algún rincón del solar. Una docena aprovechamos ahora ese resquicio para colarnos dentro en la mañana del sábado 16 de junio. Aproximadamente la mitad somos del Taller de Ficció, mientras que la otra proviene, en su mayoría, del grupo de crianza compartida y comaternidad Babàlia. De 11 h. a 15 h., a la vista de todas las vecinas que van y vienen por la Puri, nos dedicamos a limpiar a conciencia el descampado en el que se ubicó hasta 2012 la casa de Pilar y Jaime, de la cual sólo perduran algunas baldosas del suelo de la cocina.

La mierda en el solar es múltiple y forma varias capas de sedimentos. Papeles, plásticos y cacas de perro lanzadas por paseantes de Puríssima o Concòrdia. Comida en mal estado, trastos y ropa vieja que han tirado periódicamente desde el último piso del edificio colindante. Restos materiales de las viviendas que fueron derribadas —papeles ajados, piezas rotas, prendas hechas jirones, etc.—, muchos de ellos adheridos a la tierra como si hubiesen echado raíces. Las criaturas de Babàlia esperan fuera, jugando, a la espera de que en el terreno no quede nada con lo que se puedan pinchar. No será fácil conseguirlo en una sola mañana. Tras contactarlas, el grupo de comaternidad se ha sumado a nuestra iniciativa de ocupación porque quieren disfrutar de un espacio de juegos al aire libre en el barrio. Por nuestra parte, queremos aproximarnos a las vecinas de la calle a partir de la limpieza del lugar y, al menos de junio a septiembre, mediante un cine de verano.

El solar todavía conserva la fachada y la pared maestra de uno de los edificios derruidos. Las ventanas y la puerta de entrada de la primera están tapiadas con ladrillos. Esta estructura fantasma ayuda a sostener la vivienda de al lado, *colateralmente* debilitada por los derribos. La vecina del tercero, Encarna, nos ha explicado cuánto tuvo que batallar con los técnicos del Ajuntament para que las grúas se detuvieran en ese punto: “Si lo llegan a tirar todo, estoy segura de que mi casa también se viene abajo”. Sobre el costado de su inmueble, entre esas dos paredes ruinosas, se extienden un graffiti que la intermitencia de lluvia y sol ha ido agrietando. David y yo, con sendas espátulas, nos ponemos a rascarlo de izquierda a derecha, y luego pintamos sobre la superficie, con la ayuda del resto, un gran rectángulo blanco. Esto es, la pantalla.

En los días siguientes, Lucía, David, Silvia y yo volvemos a media tarde al solar para acabar de acondicionar el espacio. También hacemos valer esa presencia cotidiana para charlar con las vecinas que se acercan a la verja. Encarna, que camina muy despacio, apoyándose en una muleta, y va y viene todos los días de la Plaça de Sta. Madrona, nos ofrece un bote de pintura blanca que tiene en casa: “Es de mi hijo, pero se va a caducar”.

La mayoría de ellas, casi todas señoras mayores, nos miran con simpatía, aunque parecen reírse a la vez de lo inútil de nuestro empeño. “Això en un parell de setmanes us ho tornaran a fotre”, predice María Pilar, que vive en el bajo del número 26 y dice tener “molta mala llet”. Se refiere a gente más joven que nosotras y que muy de vez en cuando, por la noche, entra para montar un botellón y hacer pintadas. “Què hi farem”, le contesto. De cualquier modo, el simple hecho de cuidar un poco de la calle, tan maltratada en la última década, ya nos merece a todas –a ellas y a nosotras– la pena.

Las vigas de madera del edificio de al lado asoman levemente sobre la pantalla que, de casi cuatro metros de ancho por dos de alto, hemos ido extendiendo sobre la pared. En cada uno de esos salientes hemos pintado, en rojo, una letra mayúscula: C-I-N-E-M-A. Puede leerse desde mitad de la calle, justo cuando se empieza a ver el solar, que cuenta unos 300 m² al juntar la zona de los derribos con otro descampado que se extiende desde hace años a su derecha. Aproximadamente la mitad de la propiedad es pública, vía expropiación, y la otra mitad es privada. Al lado de la pantalla, en lo que queda de la pared maestra del bloque que fue derruido, hemos rascado también las pintadas –fundamentalmente, nombres de personas– y dispuesto con pintura especial, enmarcada en blanco, una pizarra. Encima de ella, un poco a la izquierda, sobre el hueco de lo que había sido antes una puerta, figura en rojo el nuevo nombre del lugar: #elSolardelaPuri.

A final de semana dejamos también un mensaje escrito con tiza en la pizarra:

Estimats veïns i veïnes,

Estem arreglant i netejant aquest solar perquè tothom pugui gaudir-ne. Començarem amb un cinema a la fresca i un espai per a criatures... vine i participa!

Sueño y espejo

En el prefacio a la segunda edición de *El significante imaginario*, de 1984, Christian Metz (2001) asegura que la tentativa del libro –originalmente publicado en 1977– había consistido en llevar «el hecho cinematográfico [...] al centro de la interrogación psicoanalítica»; esto es, «no las personas, los cineastas o sus criaturas de ficción, no la compleja literalidad de la banda fílmica», sino la «institución social» como tal (: 12). La investigación de Jean-Louis Baudry (1975), coetánea y teóricamente afín a la de Metz, planteaba un giro similar: «Et ne serait-ce pas moins le contenu des images, le film, que justement l'appareil, le dispositif cinématographique qui semblerait ici interrogé?» (: 57). Pero sentar al rito fílmico en el diván, en detrimento además de los discursos del «buen objeto» –es decir, los que se refieren a la calidad de las películas–, implica también hacerse cargo del sujeto que se emerge durante su desarrollo y de los efectos que lo constituyen.

En su estudio metapsicológico del espectador fílmico, aparecido en la revista *Communications* en 1975, Christian Metz se fija en «esas sesiones de cine (aún existen, por ejemplo en los pueblos o aldeas de países como Francia o Italia) en donde podemos ver que los espectadores, niños casi siempre, adultos a veces, se alzan del asiento, gesticulan,

animan a voces al héroe positivo de la historia, insultan al ‘malo’» (2001: 102). Esa «activación motriz», institucionalmente autorizada «cuando todo el mundo se conoce en la sala» e impropia, por lo mismo, en las «salas anónimas y silenciosas» de las capitales, señala una forma de conducta ambivalente. Por un lado, expresa «un inicio de confusión entre la película y la realidad»; pero a la vez, acaba despertando al sujeto –que se da cuenta de que su actividad no es la de «los protagonistas»– del «dormirse particular» en el que había caído: la película se pone de nuevo a distancia de él. De este modo, la actitud del público «interventor» presenta «rasgos comunes con el sonambulismo», si bien la motricidad del sonámbulo no lo reinstala de resultas en la vigilia.

Puesto que el estado onírico y el fílmico tienen en común –aunque cada uno a su modo– el escapar de las pruebas de realidad, el primero se convierte también en la medida psicoanalítica del segundo. Metz despliega entre ambos un amplio juego de «afinidades y separaciones» circunscrito al mismo piso alucinatorio, en el que el sujeto deviene rehén de la transferencia perceptiva:

El espectador adulto, miembro de un grupo social cuya asistencia al cine se efectúa de forma sentada y silenciosa –el espectador, en suma (otra clase de indígena), que no es ni niño, ni niño bueno– no goza de ninguna clase de resguardo, si la película le afecta profundamente, si se halla en estado de cansancio, de turbulencia afectiva, etc., ante esos breves instantes de oscilación mental por los que ya hemos pasado cada uno de nosotros, y que le impulsan a dar un paso en la dirección de la verdadera ilusión, acercándole a una clase *fuerte* (o más fuerte) de creencia en la diégesis, algo así como ese tipo de aturdimientos instantáneos y de inmediato superados que sufren los conductores después de un largo viaje (y eso es lo que también es la película). En las dos situaciones, cuando finaliza el segundo estado, el breve vahído psíquico, el sujeto, y sin que sea una casualidad, tiene la sensación de despertarse: sucede que el estado de dormir y soñar le había absorbido furtivamente. De este modo, el espectador habrá soñado un pedacito de película: no es que faltara dicho pedacito y él se lo imagine: figuraba de verdad en la cinta y eso, y no otra cosa, es lo que vio el sujeto; pero lo vio en sueños. (*ibíd.*: 103)

El soñador sólo alcanza a saber en momentos muy determinados, y siempre hasta cierto punto, que está soñando. En consonancia, «el espectador de la película novelesca ignora» durante gran parte de la sesión «que se encuentra en el cine». Si en el estado onírico «el grado de ilusión de realidad es inversamente proporcional al de *vigilancia* [entendida como el grado de despertar y, por ende, de proximidad a la vigilia]», el fílmico se caracteriza también por «una tendencia general a la disminución de *vigilancia*, por un comenzar a dormir y soñar» (*ibíd.*: 107). Sin embargo, «la película de diégesis y el sueño permanecen separados, si consideramos a cada uno en su conjunto, por un margen importante y regular dentro del grado de la transferencia perceptiva; la impresión y la ilusión [de realidad] siguen siendo distintas» (*ibíd.*: 108). A fin de cuentas, «el *coeficiente de engaño* es muy superior en el sueño» (*ibíd.*: 109). Sucede que el psicoanálisis, mientras, se ha adueñado de ambos estados en tanto que objetos de conocimiento, convirtiéndose asimismo en legislador de la relación equívoca entre el sujeto y lo real que permite cotejarlos.

No será pues hasta los años 60 que el cinematógrafo y la *Traumdeutung* empiezan a estrechar la corta distancia que había establecido su contemporaneidad. Pero esa aproximación corre a cuenta de una posición de saber que arrastra también sus propios puntos ciegos. Aunque Metz se afana en subrayar como una diferencia principal entre el estado onírico y el fílmico que el primero tiene un carácter puramente endógeno mientras que el segundo está investido por imágenes y sonidos «verdaderos (exteriores)» (*ibíd.*: 109), no llega a advertir, no obstante, que «en la hipnosis, como en el cine y a la inversa de lo que ocurre en el sueño, hablando con propiedad, hay un dispositivo»; ni tampoco la posibilidad de que «la puesta en escena de la que suele hacerse cargo el hipnotizador sea confiada a alguna máquina con la que, más o menos, se acaba asimilando al dispositivo-cine» (Bellour, 2013: 91). Al haber expulsado al llamado «cuarto estado del organismo» de su dominio, el acercamiento del psicoanálisis al cine *olvida* esa correspondencia material, «efecto de una historia» que supone «las articulaciones complejas, progresivas y escalonadas, entre tres órdenes de dispositivos: combinaciones de máquinas, situaciones psíquicas (terapéuticas, experimentales), modos de espectáculo que inducen formas de arte» (*ibíd.*: 95).

A diferencia de Metz, Jean-Louis Baudry (1975) sí emplea el término dispositivo para nombrar un momento esencial del cine en tanto que «aparato de base». Bajo su paraguas se conjugan, por un lado, «l'obscurité de la salle, [...] la situation de passivité relative [et] [...] l'immobilité forcée du ciné-sujet», y por el otro «[les] effets inhérents à la projection d'images douées de mouvement», todo lo cual determina en el espectador «un état régressif artificiel» (: 69). En primer lugar, «la sala oscura y la pantalla rodeada de negro como una participación fúnebre presentan ya condiciones privilegiadas de eficacia», a saber, «ninguna circulación, ningún intercambio, ninguna transfusión con un afuera» (1974: 63). De este modo, «proyección y reflexión se producen en un espacio cerrado y los que permanecen en él —sépanlo o no (pero no lo saben)— se encuentran encadenados, capturados o captados», a semejanza por lo demás de los prisioneros de la caverna de Platón. Pero esta disposición material reconstruye además, en segundo término, «la fase del espejo descubierta por Lacan», la cual provocaba, «por la especularización por parte del niño de la unidad de su cuerpo, la constitución —o al menos el primer esbozo— del yo como formación imaginaria»:

Para que pueda producirse esta constitución [...] es necesario —Lacan acentúa mucho este punto— que se den dos condiciones complementarias: la inmadurez motriz y la maduración precoz de su organización visual [...]. Si se considera que ambas condiciones resultan repetidas en ocasión de la proyección cinematográfica —suspensión de la motricidad y predominio de la función visual— quizás podría llegar a suponerse que se trata de algo más que de una mera analogía. [...] Lo «real» que el cine imita es ante todo lo real de un «yo». Pero puesto que la imagen reflejada no es la del cuerpo propio sino la de un mundo [...] ya dado como sentido, se podrá entonces distinguir un doble nivel de identificación: el primero estaría anclado en la imagen misma (entendida de acuerdo con sus desplazamientos espaciotemporales, es decir, derivando sobre el personaje en cuanto

foco de las identificaciones secundarias, portador de una identidad que requiere ser aprehendida, reestablecida, permanentemente). El segundo nivel está anclado en el orden que permite la aparición de aquella imagen y que lo pone en escena, a saber el sujeto trascendental al que sustituye la cámara en cuanto constitutiva y en cuanto dominio de los objetos intramundos. (*ibíd.*: 64)

En la medida en que el dispositivo de proyección compone una continuidad ilusoria entre imágenes y borra sus elementos diferenciales, a la vez que sitúa un «sujeto trascendental» cuyo «ojo se desplaza» sin estar «trabado por un cuerpo» (*ibíd.*: 60), la pantalla que hospeda el curso de la película deviene el espejo con que se acaba de constituir esa posición imaginaria. «Poco importa en el fondo qué formas de relato se adopten ni cuáles sean los ‘contenidos’ de la imagen, siempre que siga siendo posible una identificación» (*ibíd.*: 65-66). En otro texto, Baudry (1975) localiza también, a través del psicoanalista norteamericano Bertram David Lewin, un «écran du rêve» que soportaría la predominancia de elementos visuales en el estado onírico, y que le permite apurar de nuevo la comparación con el fílmico, aunque esta vez en términos de dispositivo. Como los sueños, la proyección de una película alienta en el sujeto una regresión de tipo narcisista hacia «une forme de relation à la réalité, qu’on pourrait définir comme enveloppante, dans laquelle les limites du corps propre et de l’extérieur ne seraient pas strictement précisées» (: 69).

La particularidad del dispositivo cinematográfico —sostiene en suma Baudry— es la de proponer al espectador «d’une réalité’ dont le statut approcherait de celui des représentations se donnant comme perceptions» (*ibíd.*: 70). Esa impresión de realidad, que Metz había contrapuesto en parte a la *ilusión* de realidad del sueño, aún más poderosa, embarga en cualquier caso al espectador en una suerte de minoría de edad cuya causa primera se corresponde con la falta de motricidad. Tratándose además de un efecto que atañe a la proyección como tal, al margen de la película que se pase, el sujeto acrecienta en su seno el deseo de recobrar «un stade précoce de développement avec ses formes propres de satisfaction» (*ibíd.*: 69). Pero quizá este diagnóstico, al someter de manera tan unívoca la situación proyectiva, esté incurriendo en un narcisismo parecido al que intenta mantener bajo control. Al fin y al cabo, ¿qué se lleva el psicoanálisis del cine, sino una reafirmación de su propio aparato teórico y un nuevo «paciente» llamado espectador?

En su tentativa de recomponer el vínculo entre cine e hipnosis, Raymond Bellour (2013) opta por no hacer —por enésima vez— borrón y cuenta nueva. El estadio del espejo y «la relación que mantiene o no con la posición del espectador de cine», por ejemplo, puede adoptarse plenamente como principio, a la manera de Baudry, «o bien se decide ignorarlo, o hacer lo contrario, o mostrar su vanidad»: «Se intenta más bien considerar esa idea [...] como relativa, en su fondo, con relación a fuerzas más determinantes, pero también, desde el punto de vista de esta relatividad misma, como de importancia y de realidad variable según los tiempos y los modos de ese arte de proyección que es el cine» (: 124). En este sentido, se ajusta apenas al cine primitivo, en el que «la forma de captación del espejo está todavía un poco en suspenso», pero cristaliza con «la racionalización del espectáculo» que conlleva el «espacio dominante» del cine clásico. El cine moderno,

finalmente, «será el inicio de una muy lenta disgregación de la plena captación de imagen que supone la creencia en una identidad de sí-mismo» (: 125).

Recordemos no obstante que Baudry y Metz deslindan antes que nada sus empresas teóricas de los discursos *sobre* películas, a fin de comprender el cine en tanto que institución. Así pues, que el filme sea primitivo, clásico o moderno no debería comportar una diferencia esencial en el funcionamiento y en los efectos imaginarios de la proyección. Bellour, no obstante, pone también en duda esta premisa: «La objeción sería acertada si la historia consistiera en pasar de un dispositivo bien definido a otro, mientras que, en este nivel como en otros, no es más que la variación perpetua de efectos de metamorfosis y migración por los cuales los dispositivos se recalifican incesantemente y pueden así encontrarse modificados» (*ibídem*). La supuesta autonomía de los dispositivos sería más bien un artificio del pensamiento al construirse, al haberlos igualado estáticamente a una serie de atribuciones. Pero aquellos «no son sino el efecto de acontecimientos simultáneamente individualizados e inconmensurables mediante los que se revelan». Y «cuanto más resulta que esos acontecimientos son obras, más son llevadas esas obras a aclarar lo que las hace posibles, más se confunden la obra y su dispositivo, invitando a que se forme ese mismo pensamiento» (*ibídem*).

¿Cual sería ahora el estado de la cuestión, una vez que la edades del cine se han sucedido y mezclado, la proyección ya no constituye una *caverna* capital del entretenimiento audiovisual, y la teoría psicoanalítica parece tener pacientes bastante más narcisistas que el espectador filmico? Lo cierto es que en la situación contemporánea, añade Bellour, la identidad del dispositivo cinematográfico «esta destinada a debilitarse, cada día un poco más, bajo la presión de otros muchos dispositivos que lo descomponen y recomponen de otra forma» (*ibídem*).

5.VII.2014. Han hecho falta cuatro manos de pintura, pero la pantalla de #elSolar-de-laPuri ya está lista para hospedar la proyección que inaugurará esta noche el espacio. Encima de ella figura reluciente, en rojo –Lucía le daba el jueves las últimas pinceladas–, el letrero que indica que ese rectángulo blanco es en verdad la cabecera de un «cinema». Comprendido entre la estructura ruinososa de la que había sido la casa de Pilar y Jaime, este cine al aire libre antecede ahora otro rincón que, detrás de la pared de la derecha, muestra también signos de haber sido habitado, bien que de un modo más efímero. Hace un par de días, Juan Morente y yo descubrimos entre la hierba dos lechos de ropa y sendas maletas, todo ello aún empapado por el chaparrón que había caído de madrugada y que con toda probabilidad despertó a las durmientes e hizo que se marcharan a otra parte.

Los preparativos han continuado esta mañana. Mientras Carlos y yo participábamos en la asamblea de la plataforma vecinal creada para frenar el desarrollo inminente del Pla Paral·lel en el barrio⁶, Lucía y Juan y algunas compañeras de Babàlia habilitaban junto a

6 Se trata de «Aturem el Pla Paral·lel», más tarde rebautizada como «Som Paral·lel». Vid. <https://plaparell.com/qui-som/>

Miquel –un albañil implicado en La Base⁷ y en un futuro Ateneu d’Oficis⁸– una entrada al solar. La semana pasada le pedí que nos ayudase a serrar una parte del quitamiedos y de la verja que lo cercan por el lado de Puríssima Concepció. Se ofreció sin problemas, aunque tuviera que venir el sábado por la mañana y no pudiéramos pagarle: «Això serà un espai per a la gent del barri, no? Pues ja està». A nuestra llegada, pasado el mediodía, él y otras dos compañeras forcejean aún con una pieza de metal para arrancarla de la estructura y abrir al fin paso. La escena se parece a una suerte de bautismo material del lugar, el cual todavía habría de salvar ese último escollo para acceder a su nueva existencia. Carlos y yo nos sumamos a la tarea. Minutos después, la junta acaba por ceder. Tomamos aire y jaleamos la apertura definitiva.

Hemos quedado a media tarde en el Solar. La película de esta noche está precedida por una hora de juegos a cargo de Babàlia. El día no es especialmente caluroso, pero hacia las siete de la tarde unas treinta madres y padres, y aproximadamente la mitad de criaturas, se presentan y lanzan una piscina hinchable a dos pasos de la pantalla. La apoyan sobre una lona que hemos comprado para que la gente se pueda echar en el suelo durante la proyección. Un caos controlado –o no tanto– de agua y carreras estalla en torno a 20 metros cuadrados. Mientras, quienes pertenecemos al Taller de Ficció vamos y venimos varias veces del ccbarri para traer una mesa, una jarra de limonada y algunas sillas, las cuales empiezan a prefigurar sobre el terreno la sesión de cine *a la fresca*. Van llegando compañeras de la Assemblea y de La Base, Pilar y Jaime, Gaspard –que ahora vive en Casc Antic–, y también gente a la que no conocemos. Por ejemplo Chus, un vecino de Puríssima que me cuenta que ha estado fuera muchos años, y que pronto tendrá que marcharse otra vez. Pese a ello, parece encantado con la aparición del nuevo espacio.

Sin embargo, las vecinas con las que hemos estrechado una mayor relación a lo largo de estas semanas no parecen demasiado interesadas en lo que aquí ocurre. Como en otras tardes de verano, han sacado una mesa y cuatro sillas a la calle para jugar a las cartas, comer tarta helada y charlar. En una de nuestras idas al ccbarri, Lucía y yo nos paramos

7 Situado en el número 10 de la calle Hortes, el Ateneu Cooperatiu La Base ha tomado desde hace un año el relevo de la Assemblea de Barri de Poble Sec a la hora de «dinamizar» políticamente el barrio. Se define como «un projecte que parteix de la necessitat que algunes persones sentim de dotar-nos de força material autònoma als barris, de reconstruir la constel·lació d’infraestructures autogestionades que els barris de Barcelona van tenir durant el primer terç del segle xx –cooperatives de consum, ateneus, seus sindicals, escoles racionalistes, publicacions...– conformant una increíble força revolucionària». En <http://www.labase.info/presentacio/>

8 «Somos un grupo de personas, vinculadas al mundo de la construcción, con ideales cooperativistas y de apoyo mutuo. Durante meses hemos compartido un buen número de horas en una aventura emocionante realizando las obras de L’Ateneu La Base y ejerciendo otras formas de trabajo poco convencionales: reciclaje de maderas, uso de materiales sostenibles y respetuosos con el medio ambiente. De aquí nació la idea de compartir experiencias e iniciativas colectivas uniendo lazos tanto profesionales como afectivos. Eso se ha traducido en dos líneas de actuación: por un lado, el taller de oficios, donde queremos compartir conocimientos en torno a oficios históricos como la albañilería, la carpintería, herrería o trabajos de electricista; y por otro lado, deseamos ofrecer nuestro propio servicio de reformas a domicilio en el barrio, respondiendo a unas características de precio justo, utilizando materiales respetuosos con el medio ambiente». En <http://www.labase.info/projectes/cooperativa-de-oficios/>

a su altura y las animamos a que entren en el Solar un rato. Les da pereza porque —dicen— “hay mucho niño y mucho ruido”. Más tarde se pasarán a saludar. Eso sí, a la película es casi imposible que se queden: para cuando se haga de noche, cerca de las 22 h., todas ellas estarán ya metidas en cama o a punto de hacerlo. María Pilar nos asegura que sólo trasnocha cuando dan por televisión “la cantada d’havaneres de Calella de Palafrugell, que m’agrada molt”. No nos cabe duda de que es la excepción que confirma la regla.

La película de esta noche no es musical, o al menos no de esa forma. Se trata de *Alicia* (1988), de Jan Svankmajer, que hemos elegido porque podría conciliar a espectadoras de varias edades, y también porque su animación entrecortada evidencia un trabajo manual que se asimilaría de alguna manera al que ha requerido el acondicionamiento del solar. Como si rascar las paredes, cortar la hierba, apilar piedras, limpiar o pintar, entrasen en resonancia con el constructivismo visual de Svankmajer, que hace avanzar a las imágenes a través del movimiento percutivo de las cosas, y a las escenas mediante un trucaje que arrastra siempre el peso material de lo existente. Además, en el caso de *Alicia*, adaptación de Lewis Carroll, ese trajín de interacciones entre cuerpos y objetos excede en todo momento los márgenes de lo posible. Es en definitiva una ficción que afloja en cada plano las amarras físicas de lo real.

En todo caso, en las reuniones previas a la sesión todavía no hemos consensuado qué esperamos de las proyecciones. Lucía, Silvia y yo abogamos por intentar forzar el horizonte de expectativas de quienes barajamos que serían nuestras espectadoras; es decir, pasar películas que puedan suponerles algún desafío. Gabriel y David, en cambio, creen que debe prevalecer la idea de un espacio para «estar en común», de tal modo que el filme elegido sea subsidiario de esta tentativa y no la perturbe. Por ahora hemos decidido explorar ambas vías, y esta noche le pediremos también a las asistentes que escriban en un papel qué tipo de cine les gustaría ver en el Solar. Lo que sí es seguro es que al principio de cada proyección iremos mostrando pequeños extractos de los materiales que estamos registrando sobre la calle. Para esta noche, Lucía ha montado una pieza de once minutos que combina varias capas de sentido: la canción de la Coral Popular de Poble Sec⁹, el momento de los derribos, la entrevista que le realizamos a Pilar, fotos de la calle en los años 50 y 60 e imágenes de la reciente ocupación y limpieza del Solar.

Las criaturas de Babàlia ya se han secado y algunas están acabando de merendar. Aprovechamos el final de los juegos para empezar a montar el dispositivo de proyección. La Base nos ha dejado un alargue y su equipo de sonido, esto es, dos potentes altavoces que situamos debajo de la pantalla, a izquierda y derecha. Lucía ha encontrado esta tarde en la basura una caja de madera de más de un metro de alto y se la ha traído para apoyar el cañón de luz y el ordenador. Ella, David y yo calculamos el encuadre sobre la pantalla, de cuya superficie llega a ocupar menos de un tercio. Gabriel y Juan, justo delante nuestra, escurren la lona, le dan la vuelta y la extienden de nuevo sobre el suelo. Cuando todo

9 Se trata de la misma pieza que interpretaba en la Ruta Popular de 2013, a saber, la adaptación libre del himno de Santa Bàrbara, con una letra que refiere de un modo «bretchtiano» la desterritorialización de Puríssima Concepció..

parece listo y el público empieza a afluir en la entrada, la gente de Babàlia se despiden: el horario del cine de verano, inevitablemente condicionado por que se haga de noche, tampoco es compatible con el que tienen la mayoría de criaturas para acostarse. Así pues, la actividad no parece asequible –al menos en julio, cuando los días son todavía considerablemente largos– ni para el público más pequeño ni para el que cuenta más años.

El azul oscuro del cielo avanza poco a poco hacia la negritud. En el Solar ya no se ve a un palmo de distancia. Es la hora. Gabriel presenta muy brevemente la sesión y el espacio, habitado en estos momentos por casi cincuenta personas que se han repartido entre las sillas y la lona. Lo primero que ven todas ellas en la pantalla, una vez que el fondo de escritorio del ordenador da paso a la reproducción de la pieza en VLC, es un vacío; esto es, el largo plano en negro que Lucía ha situado al comienzo, y sobre el que tan sólo aparece la letra de la canción que está sonando a capela, la cual se pregunta «de què creieu que s'omplirà [...] aquest solar». Aunque provisional, la respuesta está justamente frente a la pantalla. La constituye el público que se ha juntado esta noche, durante un par de horas, para ver cine al aire libre, y que atiende ahora a lo que dice la tonada. Yo estoy apostado en la entrada, de pie, apoyado en la verja, con la mirada y la escucha puestas en el vínculo que se despliega entre la proyección y las espectadoras. De tanto en tanto recibo a quienes siguen llegando y las invito a entrar y buscarse un sitio. Me faltan la linterna y un mayor grado de acompañamiento para convertirme en acomodador.

Las imágenes que suceden al negro son precisamente las de los derribos de 2012. Los obreros lanzan por la ventana bolsas con escombros y restos del mobiliario que aún quedaba en las viviendas. Luego las grúas empiezan a quebrar la estructura de los dos edificios, los cuales estaban emplazados en el lugar que ocupamos nosotras ahora. De este modo, la proyección de la pieza instaura una dialéctica permanente entre el pasado y el presente del espacio. Conlleva una memoria forzosa de lo que había antes aquí. A continuación Pilar lee en pantalla la «Parodia geográfica de la calle Puríssima». Todas las espectadoras parecen mirarla y escucharla con atención, incluida ella misma, presente entre el público junto a Jaime. Su lectura sólo se ve ligeramente enturbiada por la llegada de un coche que ilumina el solar por espacio de unos segundos y se apaga al instante. Es un vecino que acaba de aparcarlo y que se sorprende, al bajar, por el número de personas que están sentadas al otro lado de la verja. Nos observa un rato, extrañado, y se marcha.

A su término, la pieza –titulada *Apunts del procés de treball al voltant de les memòries del carrer de la Puríssima Concepció*– se encuentra «del lado de acá» con un aplauso intenso. Alicia se proyecta a renglón seguido, sin otra solución de continuidad que el foco que el cañón de luz dirige sobre la pantalla. El alargue que se extiende entre el Solar y el cccbarri, al fondo del cual también hemos dispuesto nuestro plató para realizar entrevistas, se parece a un cordón umbilical más que a una conexión eléctrica. Señala el tránsito que se ha ido produciendo de los dos talleres de invierno, en el interior del local, a este lugar a cielo abierto. Al poco de haber empezado el filme de Svankmajer, que no llega a la hora y media de duración, Saïd, Ahmed y otro par de niños que suelen jugar en la calle o en los alrededores se acercan, pelota en mano, a la sesión de cine. Rondan los

doce años. Se detienen un par de minutos frente a la pantalla. Al observar que la protagonista, una niña rubia de edad similar a la suya, prueba una cucharada de serrín tal como le ha visto hacer al conejo blanco momentos antes, Saïd se echa a reír y exclama: “¡Aagh, está comiendo madera!”. Al poco se dan media vuelta y vuelven corriendo hacia la zona de los teatros, con el balón en juego.

Mientras tanto, la hija pequeña de Lola, de LaFundició, que no llega a los diez años, no para de moverse en el regazo de Lucía. La película ha despertado en ella una mezcla de atracción y necesidad de distancia. Me doy cuenta de que la materialidad fantasmagórica de *Alicia* puede resultarle un tanto cruda, e incluso escabrosa, a una criatura. Pregunta todo el rato qué ocurre, como si se le resistiese el sentido de lo está pasando en pantalla. Se tapa los ojos con los manos; luego las aparta y vuelve a interrogar en voz alta la escena. No se atreve a mirar, pero hay algo que tira de su mirada para continuar haciéndolo. Las preguntas parecen llenar el hueco que se abre entre esos dos momentos. “Ay, Alicia”, susurra de vez en cuando, aproximándose al sollozo. Lucía la protege entre sus brazos. Ambas llegan *juntas* al final del largometraje. Un leve aplauso colectivo las envuelve de inmediato.

Algunas personas se acercan a preguntarme dónde pueden ir al servicio. Les digo que en cualquier rincón del Solar en el que se sientan cómodas: son muchos metros cuadrados a nuestra disposición. Hay incluso una “acogedora palmera” en el lado opuesto a la pantalla. Pero si les da apuro, también tienen el cccbarri al fondo de la calle. Carlos, Silvia, David, Juan, Lucía y yo empezamos a recoger con calma —faltan veinte minutos para medianoche—, y después nos dirigimos a La Base para devolverles el equipo de sonido y el alargue. Un par de compañeras del ateneo se han acercado para decirnos que la película les había gustado. “Quizá un poco larga, pero bien, chula”i, apunta Pau Soler, que no es demasiado proclive a esta clase de filmes. Con todo, la incertidumbre acerca del tipo de cine que cabe proyectar aquí, o también, del público con el que nos estamos relacionando, sigue vigente. David y Juan han arrimado a una pared la caja de madera que ha sostenido el cañón de luz y el ordenador. Hasta la próxima sesión.

Templos de distracción

«The large picture houses in Berlin are palaces of distraction», afirma Sigfried Kracauer (1995), hasta el punto que llamarlos «*movie theaters* [*Kinos*] would be disrespectful» (: 323). Mientras que estos últimos ya sólo abundan —y cada vez menos— en la parte antigua y en los barrios periféricos de la capital alemana, donde las audiencias se componen fundamentalmente de vecinas, los primeros, «optical fairylands», estarían remodelando el rostro de la ciudad. «The *UFA palaces* (above all, the one at the Zoo), the *Capitol* built by Poelzig, the *Marmorhaus*, and whatever their names may be», no sólo revientan las taquillas cada día. Todos ellos, al igual que el Gloria-Palast, acabado de construir, responden además a un mismo estilo arquitectónico: «Elegant *surface splendor* is the hallmark of these mass theaters» (*ibídem*).

A semejanza de los vestíbulos de los hoteles, este tipo de cines son «shrines to the cultivation of pleasure; their glamor aims to edification». No se trata, sin embargo, de la descarnada pomposidad de la arquitectura whilhelminiana, cuyas «iglesias seculares» —como por ejemplo el Rhinegold— dan la impresión de estar hospedando el tesoro nibe-lungo que animó las óperas de Wagner. «Instead, the architecture of the film palaces has evolved into a form that avoids stylistic excesses. Taste has presided over the dimensions and, in conjunction with a refined artisanal fantasy, has spawned the costly interior furnishings» (*ibidem*). Contándose por miles, la comunidad de devotos que se reúne todas las semanas en el Gloria-Palast no puede sino regocijarse —apunta Kracauer con ironía— por disponer de un domicilio así de valioso.

La ceremonia audiovisual aprovecha no obstante esa exquisitez arquitectónica un tanto comedida para desatar toda su grandiosidad. «Gone are the days when films were allowed to run one after another, each with a corresponding musical accompaniment. The major theaters, at least, have adopted the American style of a self-contained show, which integrates the film into a larger whole. Like the program sheets which have expanded into fan magazines, the shows have grown into a structured profusion of production numbers and presentations» (: 324). De este modo, una obra de arte *total* rompe el cascarón de la proyección fílmica y despliega una catarata de efectos por todos los medios posibles. El asalto a los sentidos se lleva a cabo con los focos que chorrean luz sobre el auditorio, la orquesta que se afirma a sí misma —aunque en respuesta a aquellos— como un poder independiente y, en suma, mediante el caleidoscopio visual y acústico que sienta las bases de la actividad física —pantomima o *ballet*— que habrá de desarrollarse sobre el escenario. «Until finally the white surface descends and the events of the three dimensional stage blend imperceptibly into two-dimensional illusions» (*ibidem*).

Este artículo de Sigfried Kracauer, titulado «Cult of Distraction» y publicado originalmente en el *Frankfurter Zeitung* en 1926, constituye una *rara avis* en cuanto a lo que la teoría o la crítica de cine han llegado a decir sobre su objeto de estudio. Al cifrarlo antes que nada como una atmósfera que depende de una determinada arquitectura, es decir, al entenderlo textual e infraestructuralmente, estaría subrayando la continuidad entre la materialidad específica de la sala y las emociones que es capaz de albergar¹⁰. Tal y como señala Francesco Casetti (2011) acerca de él, «if we look at the theatres' architecture and fittings, we understand that the representation of the world is more truthful the more it communicates an idea of superficiality and externality —that superficiality and externality that are characteristic of the new ways of living». Habría pues una concordancia entre el cine en tanto que «the ability of the world to turn itself into a spectacle», la elaborada construcción y decoración de los palacios fílmicos y la búsqueda de placer visual por parte del público.

La subjetividad que toman a su cargo tales edificaciones sería, en el plano teórico, mucho menos sorprendente. Se trata de la urbana, cosmopolita y homogénea de las masas,

10 Si bien las aproximaciones psicoanalíticas al cine de Christian Metz y Jean-Louis Baudry sí tienen en cuenta el aparato de proyección en cuanto tal y —como se ha visto— al margen de las películas y sus contenidos, pasan por alto el tipo de sala y las condiciones de exhibición que lo concretan en cada caso.

«in which everyone has the *same* responses, from the bank director to the sales clerk, from the diva to the stenographer» (Kracauer, 1995: 325). Acusada por una pequeña burguesía cultural y provinciana de ser adicta a la distracción, esta nueva audiencia habita en todo caso una esfera superficial que hace que se mantenga –sea durante el trabajo o en sus horas de ocio– en una tensión permanente: «[It] fills their day fully without making it fulfilling». El diseño de las grandes salas de cine se inscribe por lo tanto en esa lógica existencial y tiene un solo propósito: «To rivet the viewers' attention to the peripheral, so that they will not sink into the abyss. The stimulations of the senses succeed one another with such rapidity that there is no room left between them for even the slightest contemplation. Like *life buoys*, the refractions of the spotlights penchant for distraction demands and finds an answer in the display of pure externality» (*ibídem*).

En las calles de Berlín, «one is often struck by the momentary insight that someday all this will suddenly burst apart». El efecto de las formas de entretenimiento a las que se entregan las masas sería parecido. Sin embargo, la configuración arquitectónica de los palacios fílmicos «tends to emphasize a dignity that used to inhabit the institutions of high culture»: «It favors the lofty and the *sacred* as if designed to accommodate works of eternal significance –just one step short of burning votive candles» (*ibídem*: 327). El espectáculo estalla en esa superficialidad fervorosa y avanza como un organismo que ya no se conforma con la ilusión fílmica; al situarla en un teatro de variedades se transforma, a su vez, en una totalidad estética «as only an artwork can be». El problema es cómo esa distracción, valiosa en la medida en que ya no elude «the uncontrolled anarchy of our world», ha derivado en un idealismo cultural:

[It] is festooned with drapery and forced back into a unity that no longer exists. Rather than acknowledging the actual state of disintegration that such shows ought to represent, the movie theaters glue the pieces back together after the fact and present them as organic creations (*ibídem*: 328).

Según Kracauer, el cine debe zafarse de su papel de comparsa en esta representación total, «and must aim radically toward a kind of distraction that exposes disintegration instead of masking it» (*ibídem*). Pero en *Los empleados (Die Angestellten)*, publicado a principios de 1930, la relación dialéctica entre distracción y desintegración se piensa en términos menos esperanzados. Las salas de exhibición fílmica forman ahora parte de la red de «asilos para desamparados» que se extienden por Berlín¹¹. Sin una «teoría hacia la que pueda alzar la vista» ni «una meta [...] a la que interrogar», esta nueva masa de asalariados se diferencia del proletariado en su falta de fundamento existencial y político (*ibídem*: 205). Además, el

11 Como nos recuerda Miguel Vedda en una nota al pie, «la expresión ‘desamparo’ [*Obdachlosigkeit*] y sus derivados poseen una importancia central en el pensamiento de Kracauer, quien verosímilmente tomó el término de la *Teoría de la novela* (1914-1915, tomada como libro en 1920), donde se define la condición del hombre moderno (y, correlativamente, la del héroe novelístico) como un ‘desamparo trascendental’ [...]. La identificación con el lugar del desamparado –en cuanto existencia ‘extraterritorial’– también se hace ostensible en el libro sobre Offenbach; véase sobre todo el capítulo ‘Hogar de los sin hogar’, en el que Kracauer analiza el modo de vida característico de los habitantes del bulevar» (Kracauer, 2008: 239).

impulso de «vivir en el brillo y la dispersión» se presenta como la manera de alcanzar lo elevado. «En la gran tienda el empleado permanece generalmente en ambientes agradables e inundados de luz. El trato con la clientela refinada y educada genera siempre nuevos estímulos» (*ibíd.*: 207). Ahora bien, esa luz «encandila más de lo que alumbra», y quizá su abundancia, «que se derrama en los últimos tiempos sobre nuestras grandes ciudades, sirve en buena medida para intensificar la oscuridad» (*ibíd.*: 208).

¿A qué oscuridad se refiere Kracauer? Sin duda, a la impotencia e insatisfacciones que esconden bajo la alfombra de la dispersión quienes se hospedan en la masa. Los locales comerciales vienen a «saciar el hambre de brillo [...] que siente la población de la metrópoli» (*ibíd.*: 210). Pero esa geografía de «cuarteles de placer», compuesta de escaparates, vestíbulos de hotel, palacios de cine o cervecerías, funciona como contrapartida al proceso de producción, que no cesa: «Cuanto más dominada por la monotonía se encuentra la jornada laboral, tanto más necesitan las horas de ocio alejarse de su proximidad» (*ibíd.*: 212). Este mundo paralelo y multicolor se parece a las canciones de moda. Se trata de un paisaje que «ha sido limpiado como con una aspiradora del polvo de la cotidianidad»; repleto de panoramas y de pedantería; de escenarios soñados cuyas estructuras, siempre provisionarias, se alzan sobre la base de «un crédito inglés a corto plazo» (*ibíd.*: 213).

El verdadero poder de esta luz es su presencia. «Aliena a la masa de su carne habitual, le proyecta una vestimenta que la transfigura. A través de sus fuerzas ocultas, el brillo se convierte en contenido; la dispersión, en embriaguez». Aunque «si el camarero apaga la luz, vuelve a encenderse la jornada de ocho horas» (*ibídem*). Cabe preguntarse, con todo, si un espacio de cine puede ejercer de cobijo ya no «de desamparados», sino a pesar de y frente al desamparo que esa forma de iluminar la vida urbana extiende y escamotea a un tiempo. ¿Cuál sería entonces su arquitectura?

17.VII.2014. Tres días antes de la proyección de esta noche, Lucía nos recordaba telegráficamente, por correo electrónico, la lista de tareas que debíamos repartirnos: «Probar sonido con tiempo, puede ser de día, mañana?»; «pedir prestado alargador cable Base»; «cartel: importante recordar traer sillas o cojines, cena y bebida de traje como hablamos»; «Babàlia no confirmaron nada, así q yo convocaría a las 20.00 para ayudar en los trabajos del solar y después cena 21h y cine 22h puntuales»; «difusión: mailing, Facebook, twitter, cartel en la calle Puríssima y en la Base, actualizar pizarra solar»; «buscar si hay versión peli con calidad dvd o restaurada en internee. La que tengo sirve pero por si acaso...»; «me olvido algo? Os mando besos de bonanit». Unos minutos después enviaría un nuevo correo para contarnos que Babàlia finalmente se sumaba a la sesión con una actividad de juegos y piscina a las 19 h.

Esa lista de tareas pendientes se colaba no obstante en una larga batería de mails – más de cincuenta– empleada en decidir qué película había que proyectar hoy. *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) le ganaría finalmente la partida a *25 Watts* (Pablo Stoll y Juan Pablo

Rebella, 2001). Silvia y yo nos inclinábamos por la primera, mientras que David y Carlos lo hacían por la otra. Lucía apoyó en un primer momento el segundo título, que no había visto, por «probar otros registros y ver cómo funciona con el público», si bien prefería «seguir trabajando en proyecciones que busquen construir un espectador más exigente y atento, aunque sea poco a poco y encontrando películas adecuadas y más ligeras». Un par de días después se decantaba sin embargo por el filme de Buñuel. El problema, añadía por mi parte, es que carecemos de «un criterio común» para elegir lo que queremos proyectar, y eso demora y enrarece el proceso de selección más de la cuenta.

Moshe, dado de alta en nuestro grupo de correo, mandó un único mail para sugerir que la selección se debería llevar a cabo en persona, y que a él también le gustaría participar. Le preocupaba «la posibilidad de que el solar sea un espacio blanco y universitario»: «tenemos que salir de nuestros lenguajes, exigir y estar atentxs nosotrxs también». Gabriel no ha votado. «A nivel personal», dice, «ni *Alicia* y *Los olvidados* me convencen»: «¿por qué? No son películas llevaderas para pasar un buen rato. Sí lo son para reflexionar y enriquecerse, pero yo veía el cine de verano como un espacio para compartir lo más ampliamente posible con gente no necesariamente afín, reír y aplaudir. Creo que lo vemos diferente, pero está claro que yo domino mucho menos de cine...». Emerge pues un cierto desacuerdo a partir de las dos tendencias que ya se habían empezado a prefigurar. Básicamente, la primera pasa por desafiar el sentido común de la «espectadora media», y la segunda por que la película proyectada resulte un instrumento para socializar el espacio. ¿Son no obstante dos líneas necesariamente divergentes?

Lucía sostiene que hay que añadir otros factores a la discusión. Como por ejemplo, que «programar cine» no es lo único que hace el TdF en el Solar. «Las actividades deben combinarse y componerse de otras cosas. Es engañoso pensar que todo depende de la película que proyectamos», afirma. Así pues, convendría «sentarse a discutirlo presencialmente» y «llevar propuestas concretas de pelis que activen la conversación y la negociación». Precisamente, Silvia sugiere cortar la discusión y posponerla hasta que nos juntemos en persona: «Lo hablamos con calma las veces que haga falta, pero ahora mismo, a dos días de la proyección y en medio del mail de organización, no me parece oportuno abrirlo, ¿no?». En efecto, a todas nos parece mejor no eternizarnos en una controversia que, vía correo electrónico, puede tender a enredarse más que a resolverse.

A las 19 h. pasadas nos llegan nuevas noticias de Babàlia. Finalmente suspenden la tarde de juegos para organizar un *baby bloc* en la manifestación contra la escalada de bombardeos en Palestina¹². Así que la cena de traje se convierte en la primera cita de la sesión. El sol ha empezado a declinar y esta última hora de la tarde, menos calurosa, se extiende por el Solar y lo envuelve en una franja de luz sumamente apacible. Si no pintase demasiado sabroso como para destinarlo a la mera observación, el menú que se está desplegando sobre la mesa bien podría ser su naturaleza muerta. Lo que en principio

12 Iniciado el 8 de julio, un nuevo conflicto bélico entre el Estado de Israel y la Franja de Gaza se cobraba a finales de mes la muerte de 2.000 palestinas, de las cuales 300 eran criaturas. *Vid.* <http://elpais.com/especiales/2014/resumen-anual/ofensiva-gaza.html>

iba a consistir solamente en unas cuantas cervezas de lata y algunos pinchos a cambio de *la voluntad* —esto es, por el precio que cada cual estimara oportuno— ha dado paso a una variada y apetecible colección de platos: ceviche, hummus, patatas a la panadera, calamares estofados, etc. Los han traído media docena de vecinas del barrio que nunca habían pisado este lugar, y que supieron de él por una sesión vermú que el ccbarri organizó en La Base el pasado domingo. Su visita estaría tomando ahora la forma de una contrapartida culinaria y amistosa.

Contar con este espacio ahora, y de esta manera, imprime una alegría evidente en las más de treinta personas que rodeamos la mesa —situada a la derecha, junto a la pizarra— con comida o una cerveza en la mano. Es un lujo. Un amigo que está a punto de finalizar su tesis doctoral se ha acercado también, a invitación mía, para tomarse un respiro. Vive cerca de la Plaça de Lesseps. Mientras se sirve un poco de hummus, encantado por todo lo que está probando y por dónde lo está haciendo, bromea a propósito de la situación: «Com diu el Xavier Trias, sóc un entusiasta de l'autogestió». Cinco minutos más tarde, durante el último trecho de cena, quienes formamos parte del TdF aprovechamos para montar el *dispositivo* antes de que anochezca. No tenemos demasiados problemas en ponerlo en marcha. Es como si ya estuviéramos entrenadas para afrontar su carácter fluido e inestable. La oscuridad se cierne poco a poco sobre el Solar.

La luz de una farola, del otro lado de la calle, se cuele por las ventanas de la fachada que aún se yergue a la izquierda de la pantalla, y que recuerda a los edificios de cartón-piedra de las películas. Pero son las ruinas de un escenario mucho más real y violento, que dejan ahora a resguardo una parte del Solar para que se pueda, entre otras cosas, proyectar cine en ella. Esta noche no contamos con el equipo de sonido de La Base, bastante aparatoso de traer y del que tampoco podemos abusar más de lo debido. Nos han prestado, eso sí, un alargador para enchufar el ordenador de Lucía y el cañón de luz de David. Aupamos un par de altavoces domésticos a dos pilas de baldosas rotas; son de la vivienda que había antes aquí. Extendemos también la lona azul y algunos cojines para que la gente que se queda sin silla pueda echarse en ella más cómodamente.

El material sobre Purísima que enseñaremos antes de *Los olvidados* se compone de tres extractos de la entrevista que le hicimos a Iván. El nexo entre los jóvenes sin papeles con los que tuvo que relacionarse, y a menudo lidiar, y los protagonistas de la película de Buñuel, es manifiesto: ¿alguien se ha llegado a interesar verdaderamente por la vida de unos y otros? Los primeros, en tránsito permanente, son sin duda los grandes olvidados de la calle y de la ciudad. O más bien, a los que se recuerda tan sólo por los problemas que acarrear, lo cual no deja de ser también una forma de amnesia selectiva. David, Pilar y yo intentamos cuadrar los formatos disparejos de cada una de las piezas —16:9 y 4:3, respectivamente— en la pantalla. No hay problema, porque la superficie blanca es lo bastante amplia como para no tener que variar la posición del cañón de luz. Mientras tanto, el Solar ha vuelto a llenarse de gente. La mayoría pertenecen a la esfera de La Base.

El relato de Iván¹³ acerca del trabajo pedagógico que debió desarrollar con los muchachos argelinos y marroquíes para mejorar la habitabilidad del edificio despierta —como en el taller de memoria que habíamos organizado en el ccbarri en febrero— risas comprensivas y suspiros. Son sobre todo una muestra de empatía. Continúa llegando gente a la proyección, aunque parte de quienes vinieron a la cena se han ido antes de que comenzase el cine. El grupo de chavales que suelen jugar cerca de Puríssima vuelven a rondar el Solar, balón en mano, pero sin decidirse a franquear el umbral. Supongo que las imágenes de *Los olvidados*, en blanco y negro, no son el mejor acicate para que lo hagan. Yo me mantengo de pie, junto a la entrada, como en la sesión anterior. Los invito a entrar con un movimiento de cabeza que no acaba de convencerles. Al poco se vuelven a la zona de los teatros, corriendo, para jugar un rato más al fútbol.

El público que queda, unas cincuenta personas, parece llevarse bien con la pieza de Buñuel, de hora y media de duración. No hay apenas *deserciones* y las escenas de violencia o erotismo, en las que una niebla surrealista desgarrar el tono melodramático del resto del filme, son recibidas con especial interés. El sonido de *la sala* enseguida varía con ellas como el de una radio que cambia de frecuencia. “Joder, qué dura”, me dice al acabar la proyección Adrià, al que conozco desde hace tiempo por la Asamblea de Poble Sec, y que ahora forma parte activa de La Base. “Me ha gustado, pero es muy dura. Con las escenas más oníricas me he quedado pilladísimo. Ponen muy nervioso”, advierte. El acento y las expresiones mexicanas han dificultado no obstante la comprensión de algunas personas que no son castellanohablantes. Rebecca, alemana, explica que “hubo varias veces que no entendía nada”. En realidad, al elegir una película en español estábamos tratando de evitar el doblaje y vencer otra posible barrera: la necesidad de leer subtítulos.

A quien no le ha gustado nada la película y la forma en que retrata la pobreza es a Moshe. Pero prefiere no explayarse ahora. En todo caso, tenemos mucho de lo que hablar en lo venidero. Que las personas que viven en Puríssima no se sumen al cine de verano resulta cada vez más inquietante. También lo es que nuestra idea de «vecinas» dependa tanto de la autenticidad que su presencia podría suministrarnos. ¿Acaso no lo somos ya quienes hemos estado aquí esta tarde-noche?

Deslocalización

La escena, recordada por Francesco Casetti (2011), tiene lugar en la nostálgica *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988): «The movie theatre is already completely full and, at the entrance, a small crowd keeps pressing to enter. In the projection booth, Alfredo is working, as usual, with the assistance—and perhaps even more so with the companionship—of little Totò. The projectionist has an idea: using mirrors, he intercepts the beam of light coming from the projector that is destined for the screen, and directs it towards the façade of a building in the piazza opposite the theatre. And that is how the film also

13 *Vid.* pp. 201-202.

comes to life on the walls of the large building, and the waiting crowd, spellbound, are now able to watch it».

Sin embargo, el aparato fílmico se vengará enseguida de ese desvío, como si no pudiera soportar el desdoblarse y tener que salir fuera de sus confines. El fuego prende en la cabina de proyección, se extiende rápidamente a los rollos de película, muy inflamables, y se lo lleva todo por delante. Alfredo, el proyccionista, pierde la vista en el accidente, y la sala de cine acaba destruida por las llamas. Acaso ese episodio sea antes que nada —señala Casetti— un avance de la deslocalización que habrá de sufrir el cine en la época contemporánea. Como si su salida de las salas entrañase efectivamente su destrucción tal como lo habíamos conocido:

The theatre screen has been transferred to a great many other screens, starting with those belonging to the four media that now dominate the scene: the plasma or LCD television, the computer or tablet, the mobile phone, and finally the LED media façade. The cinema is everywhere, even if dressed up in other clothes, or mixing with other people. It survives as a television offering, but also as files to download from the Internet, as a work saved on a DVD or a flash drive, in the form of an entire film, or on clips as shown on YouTube, although re-edited in the form of mashups or re-cut trailers, to be watched at home, or shown on public transport, transformed into installation art, shared between fans. Hence, even as cinema is lost from the movie theatre it is found elsewhere, in new locations. (*ibidem*)

Se da también con frecuencia el caso de que la proyección y la espectadora de cine viven vidas separadas. La primera puede guarecer en el espacio privado, a través de un *home theatre*, un partido de fútbol, y la segunda se encarna, por ejemplo, en la pasajera de tren que mira una película en el dispositivo portátil que sostiene entre sus manos. Lo cierto es que en paralelo, «the city itself [...] was increasingly turning into an exhibition space: big billboards gave up their places to gigantic moving images; road signage often adopted an animated form; transit stations, waiting rooms and streets were filled with screens; and walls became media façades, a transformation of the future that *Blade Runner* (Ridley Scott, USA, 1982) depicted». Así pues, además de la tecnología que permite el acceso a contenidos audiovisuales durante el desplazamiento, como una suerte de «personalised media delivery system» (Morley, 2007: 210), existen múltiples entornos urbanos «that the consumer can enter» (Casetti, 2011): «Environments for experience, in the sense that they offer an environment and literally let us experience it».

En definitiva, si el cine no era sólo la película, sino también la manera de verla; esto es, «a body of films, and [...] an apparatus (projector, screen, theatre)», hace tiempo que esa unidad se ha partido en dos: «The fact that, one moment, it is directed at the object, leaving the environment incomplete, and, the next, at the environment, leaving the object undefined, introduces a profound breach between the *what* and the *how*. Cinema becomes either the film object, or a way of watching films. Two things—no longer just one» (*ibidem*). Además, se establece un cisma similar en relación a las pantallas que

pueblan la ciudad, sean estas la de una sesión estival en un parque público o la de una tienda o una estación de metro. Una pueda detenerse ante ellas, mirar con atención y *aislarse* sensorialmente del entorno que la circunda, o bien echar un vistazo más bien inevitable, convertirse por un instante en observadora accidental y seguir andando:

The presence of these two opposing choices has the effect of bringing to a halt the coexistence of two forms of attention that the cinema knew how to hold together: in the theatre, I could let myself fall into an attentive gaze, and at the same time I could relax to the point of distraction. The passer-by, on the other hand, is at a crossroads, and when faced with the screen must choose between two opposing forms of experience. (*ibídem*)

De modo que no se trata tan sólo de un cambio de lugar. Es también «[a] profound rearticulation of a viewing regime that seems to threaten the continuation of cinema's journey» (*ibídem*). A cambio, esta deslocalización conlleva asimismo la posibilidad de instaurar atmósferas que, si bien ya no son capaces de conjugar como antaño el interés colectivo con el ritual o la sorpresa, sí pueden territorializar la ciudad «*like being at the cinema*». Es lo que hace a fin de cuentas Alfredo al redirigir la luz del proyector hacia la fachada de un edificio. Tal como apunta Francesco Casetti por último, «in recreating a cinema experience, it changes, and often goes beyond, what cinema is».

23.VII.14–28.X.16. [*El 23 de de julio de 2014, a las 20.30 h., quienes formábamos parte del Taller de Ficció –a excepción de Juan Morente, fuera de la ciudad– nos reunimos en el Solar de la Puri a fin de discutir qué clase de películas y de cine había que proyectar tras la sesión de Los olvidados. La grabación sonora de aquella asamblea se extravió antes de que pudiera transcribirla. Lo que sigue es una reescenificación de ese diálogo, realizada a finales de octubre de 2016 –es decir, con la perspectiva que proporcionan dos años de distancia. Las intervenciones de Lucía Rosell, que no pudo asistir en esta segunda ocasión, se añadieron a posteriori a partir de una entrevista que mantuve con ella el 12 de diciembre de 2016*].

DAVID GÓMEZ: No era poner cine comercial contra cine exigente. Era más bien la idea de que vamos a poner cosas que, igual también desafían al espectador, pero ya no son el cine de autor que se espera de nosotros. Pelis entretenidas, de género, comedias, ciencia-ficción... El ambiente del cine de verano lo reclamaba. Pero no se trataba en ningún caso de proyectar cine comercial para que viniera más gente.

AURELIO CASTRO: Ni quienes pensábamos que las películas tenían que ser más *exigentes* queríamos proyectar cine para un público *de filmoteca*. También se daba por nuestra parte el esfuerzo de proponer títulos que, en mayor o menos medida, pudiera ver cualquiera. La cuestión consistía sobre todo en dónde situar el foco.

SILVIA ESPINAR: Además, todos buscábamos siempre que las pelis estuvieran relacionadas con el espacio. Si se pasaba una para niños, lo hacíamos pensando en los que andaban por el Solar; si *Los olvidados*, porque dialogaba con la entrevista a Iván, etcétera. Había que vincularla siempre al hecho de estar en el Solar, y precisar por qué.

LUCÍA ROSELL: Y las películas no sólo tenían que dialogar con las entrevistas y las cosas que habían pasado en la calle. También implicaban a la vez una concepción del público, del propio cine, y se articulaban con la temporalidad y la continuidad de las sesiones, el trabajo de presentación, el contexto... Así que todo empezó a volverse más complejo.

DAVID: Sí, sí, pero no creo que hubiera dos extremos irreconciliables. Las posiciones eran más móviles.

AURELIO: Pues veamos qué tipo de posiciones había. Porque aunque no fueran antagónicas, sí se llegó a producir una cierta controversia entre ellas.

CARLOS MONTERO: La mayor controversia que hubo —y no tan radical como la de Moshe, cuando decía que el Solar se podía convertir en un espacio de «estudiantes blancos universitarios»— pasaba por pensar con qué público nos relacionábamos, cuál se sentía desplazado como espectador y qué significaba eso. Hubo una discusión sobre si era positivo que se desplazase, y hasta qué punto, o si la gente era capaz o no de leer ciertas películas, y si se establecía que no, de qué manera eso estaba siendo paternalista. Personalmente, me daba la sensación de que se operaba mucho en términos de comisariado de cine independiente, dentro de los márgenes que ya habéis señalado. Y a mí lo que me interesaba era construir comunidad, y que fuese más un rollo de pelis de animación, o más popular, o incluso populista. Alguna vez hasta se habló de poner *Cazafantasmas*. Por el lugar, por los asientos, por estar allí una hora y media... defendía ver películas más ligeras.

GABRIEL MAYO: Invitábamos a la gente a venir. Hacíamos un cartel, un evento en Facebook... Eso supone cierta responsabilidad. Tenías un compromiso con la gente a la que llamabas por lo que iba a suceder. La tensión estaba muy relacionada con eso. Os estoy invitando a ver algo que no sé si estoy muy seguro de que me vaya a gustar a mí [risas]. A mí lo que más me gustaba era juntarnos, tomar unas cervezas, llega la peña, uno se trae palomitas, vienen los niños, se van, entra un perro.... Era todo un poco así. Entonces, dentro de ese contexto, había que pensar qué podíamos ver y qué no. Qué encajaba más.

LUCÍA ROSELL: También se debatía un poco en falso sobre algunos términos. Faltaba que se discutiese más sobre títulos concretos, y no tanto sobre abstracciones de si el cine tenía que ser más o menos accesible o populista. Esa controversia, sin películas sobre la mesa, estaba poco fundada. Lo difícil era encontrar pelis intermedias. A menudo se proponían cosas que no todo el mundo había visto, y algunas posiciones se establecían un poco de oídas, o en función de quien las había sugerido. Además, a veces estábamos pendientes de

lo que decían nuestros respectivos amigos al final de cada sesión, y la respuesta que cada uno recibía tenía que ver bastante con eso.

DAVID: Pero teníamos ganas de construir un público, o al menos una fidelidad. Puede ser que hubiera diferentes visiones a la hora de crearla, pero todos la queríamos. Y para mí, a base de cine de autor exigente, no era una forma constructiva de lograrla.

AURELIO: Eso, dicho así, me parece engañoso. Pasar películas que son, no sé si exigentes es la palabra, pero sí que se salen del sentido común o de la lógica de ciertas agendas... *Los olvidados* de Buñuel, por ejemplo. Pues es una película de género. Técnicamente lo es. Un melodrama mexicano. *Alicia* resultó un tanto árida, pero quienes se acercaron a ver *Los olvidados* la disfrutaron.

GABRIEL: El problema no era *Los olvidados*. El problema era que después nos tocaba armar una propuesta diferente. Había que conseguir un equilibrio. Nosotros queríamos pasarlo bien y que la gente que viniera se lo pasase bien. Además, tampoco se trata de nuestro local. Es un solar ocupado, donde los vecinos escuchan la película, les guste o no. Al tratar de conseguir esa legitimidad es cuando surgen tensiones. No todos coincidimos al pensar en qué va a ser eso.

AURELIO: Pero la cosa no estaba resuelta de antemano. Y había que considerar que era posible que la gente se lo pasase bien, también, viendo una película de Buñuel. Intentarlo, a ver qué ocurría. Que a lo mejor no es así y acaba en desastre, pero también es muy fácil encasillar algo como cine de autor y dejarlo fuera automáticamente. Esa experiencia se tenía que dar, ¿no?

LUCÍA: No se puede olvidar que las producciones que tienen más público, lo tienen porque hay detrás un sistema de mercado mucho más fuerte. Si estamos intentando articular un espacio de pensamiento político que tiene que ver con la proyección y otra economía de las imágenes, aplicar el cine sin pensar en esos términos me parece muy utilitarista. Nunca estaría de acuerdo con trabajar de esa manera.

DAVID: A ver, que yo no hubiera prescindido de películas de autor.

AURELIO: Tú propusiste *25 watts*.

DAVID: Sí, sí. Es que el problema no lo teníamos con el cine de autor. El problema es que proyectábamos el tipo de películas que se podían esperar de nosotros. Buñuel, Kaurismäki... que a mí me encantan. Pero si hubiésemos montado una sesión de cortos, o de youtube, esa línea hubiera dado más frutos. Más regularidad. Para crear público necesitas regularidad, y nunca la tuvimos.

LUCÍA: Fueron pocas sesiones. Lo interesante, y algo así se fue consiguiendo, era que cada una podía ser completamente distinta a la anterior, y dirigirse también a un público cambiante. No se trataba de una programación totalizadora, para acumular espectadores. Se probaba con una propuesta, que funcionaba mejor o peor, y en la siguiente se alternaba con otra quizá más sencilla.

SILVIA: También pensamos en poner *Django desencadenado*.

GABRIEL: Porque nos la pidieron.

AURELIO: Pasamos un papel en la segunda sesión, pero nos escribieron tantos títulos y tan diferentes, que al final no sabíamos exactamente qué hacer. Nos pedían *Django*, Hito Steyerl, *Perros callejeros*, Godard, *Siete novias para siete hermanos...* era demasiado heterogéneo como para optar por algo.

GABRIEL: Es que había personas muy diferentes sentadas en el mismo lugar. El equilibrio era difícil. El público lo formaban peña de La Base, otra que había venido al cccbarri y a la que le molaba el Solar y el cine de autor, vecinas como Jaime y Pilar, criaturas...

LUCÍA: Venían por muchas razones. Algunos porque eran amigos y compartíamos redes, proyectos o afinidades. Otros porque se estaba fresco en verano. Y otros porque les gustaba el cine.

AURELIO: Y luego había gente de la calle que no iba a entrar en el Solar, da igual lo que proyectases.

GABRIEL: Públicos, en plural. Todos esos eran vecinos. Cada uno con su historia. La idea de programar para que vinieran los *vecinos*...

SILVIA: En realidad, ni nosotras teníamos claro qué queríamos decir cuando pensábamos en *vecinas*.

GABRIEL: En abstracto, se piensa en una señora con los brazos grandes y un delantal [risas].

SILVIA: Que al final es la persona que siempre está en la ventana y se putea y llama a la policía.

DAVID: Más que pensar en esa vecina —que a veces sí que lo he sentido, lo de ‘la caza de la vecina auténtica’—, hablaría más bien del miedo a que todos fuéramos amigos. En alguna proyección tuve esa sensación. Somos todos colegas aquí. Y todos han venido por Facebook.

AURELIO: Eso no dependía de la película.

SILVIA: No, claro.

AURELIO: Es que a menudo depositábamos en la película la capacidad de que vinieran unas vecinas y no otras. Pero se trataba de organizar una actividad que iba más allá de la película en sí.

CARLOS: Sin embargo, esa lógica al revés no funciona.

AURELIO: ¿Cómo?

CARLOS: Si hubiéramos puesto pelis superpopulistas que interpelases a gente exterior a nuestras comunidades afectivas, quizá se hubiera dado eso. Pero al revés no. En el fondo, proyectábamos al aire libre porque queríamos generar otras formas de uso del cine que fueran más allá de estar grabando personas y situaciones, y que luego se implicasen en el Taller de Ficció. Si salíamos del cccbarri, ocupábamos un solar y empezábamos a habitarlo, la gente empezaría a trazar otra relación con nosotros. Recuerdo que cuando estábamos simplemente arreglando el Solar, mucha gente ya se interesaba por el cine *a la fresca* que iba a haber allí.

DAVID: Es que es un imaginario muy potente.

CARLOS: Ese imaginario estaba y podía hacer que viniera gente. Yo lo defendía. No como lo único, claro, porque no íbamos a responder siempre a eso.

AURELIO: Pero también hay que pensar en la distribución que sufren películas que se supone que son *de autor* y que se pasan en espacios restringidos, adonde no van muchas de las personas que sí se acercaban al Solar. Si por un lado queremos desclasificar los usos de un espacio urbano y que vengan grupos diversos, ¿por qué no intentamos también desclasificar lo que puede verse en él? Hay películas que están consideradas *de filmoteca*, que pueden funcionar perfectamente en un cine de verano. Mi punto era, ¿por qué no abrimos también la posibilidad de sorprender con la nueva posición que una película adquiere allí?

GABRIEL: Pero nadie dijo que no a eso.

DAVID: De hecho se hizo. El tema son los prejuicios. La gente con prejuicios no te va a dar esa oportunidad.

GABRIEL: *Alicia* fue una apertura difícil.

SILVIA: Sí, no fue una entrada muy triunfal [risas].

DAVID: La evolución más lógica era al revés. Empezar por lo más fácil, y cuando vas creando un público que ya es fiel, le puedes poner barbaridades porque ya está ahí. Se crea una negociación constante, hay un interlocutor. Todavía no habíamos logrado eso.

AURELIO: Vale, la gente tiene prejuicios. Pero, ¿y si nosotros también los tenemos, y los reproducimos proyectándolos en ella? Está claro que las personas no son un espacio en blanco, pero tampoco son lo que nosotros fijamos de antemano.

DAVID: No, si prejuicios nosotros también tenemos. Pero en ese acercamiento, en ese comenzar, hubiera sido más fácil arriesgar menos, y luego más.

SILVIA: Y arriesgando menos, ¿qué proyectarías?

DAVID: Hubiera tirado más de ciencia-ficción de los 70, películas de terror o comedia. También teníamos el problema del idioma, porque no queríamos poner cine subtulado, ni doblado, y eso nos limitaba al cine español o latinoamericano.

CARLOS: Hay gente –y esto suena muy populista– que no quiere ver un drama a partir de las ocho de la noche. Y en verano menos. No era tanto el tema de si es Buñuel o no. Afectivamente, yo no quería ver la peli de unos niños en un solar en México. Lo digo en plan exagerado, porque después sí que la disfruté mucho.

GABRIEL: Bueno, y porque el ambiente era de cervecita y porrete al aire libre.

CARLOS: Ahora diré una referencia que, a lo mejor me matáis, pero *The Rocky Horror Picture Show*...

GABRIEL: ¡Lo iba a decir! ¡Hoy pondría esa, tío! [risas].

DAVID: ¡Un musical!

AURELIO: Tengo una duda sobre eso. Cuando pensáis en películas de ficción de los años 70, o de terror, o en *The Rocky Horror Picture Show*... ese cine también forma parte de nuestra esfera afectiva. ¿Por qué pensáis que este, en concreto, sí es más transversal, y el otro no? La generación de Jaime y Pilar, ¿por qué están más dispuestos a ver *The Rocky Horror Picture Show* que *Los olvidados*?

GABRIEL: Porque es de dar palmas y... [risas]

AURELIO: Oye, pero de la misma manera que hay quien no quiere ver un drama a partir de las ocho de la tarde, también está la que no quiere ir al cine a dar palmas y bailar, porque eso no forma parte de sus hábitos de espectadora.

DAVID: Piensa que el Solar también es un espacio de entrada y de salida fácil. La gente podía llegar tarde a la peli, o irse antes.

CARLOS: El cine es una caja negra. Tú entras ahí y todos tus sentidos están limitados. Es un fenómeno que en el Solar no se daba por equis razones. Entonces, hay que jugar con eso.

AURELIO: ¿Habría venido alguien de la calle por poner *The Rocky Horror*?

CARLOS: Es un argumento con trampa, porque entonces tendríamos que haber cogido a los cuarenta que viven allí, hacer una encuesta y ver qué película hubiese ganado.

AURELIO: Pero es interesante pensar por qué la gente de la calle sí empezó a venir al cine del Solar. Fue con *Mi vecino Totoro*. ¿Por qué creéis que vinieron?

CARLOS: Porque era infantil.

AURELIO: O porque pasamos la entrevista con Nora y Salima.

CARLOS: Pero mucha gente veía la entrevista y se piraba después.

AURELIO: Ellas se quedaron. Y su madre también. Y los niños, seguramente se incorporaron porque era una peli de dibujos animados, pero también porque había gente más conocida dentro.

DAVID: Claro, claro. Son muchos factores.

CARLOS: *Totoro* fue una concesión a los dibujos animados, pero a la vez una película buena. Se dejaba ver más. Lo cual no quiere decir que no haya una lectura crítica posible al cruzarla con la amistad, etc.

SILVIA: Te puede molar ponérsela a críos. No es de Disney.

CARLOS: Sí, pero es amable. Siento utilizar esta palabra. Para mí *Totoro* es más amable que *Los olvidados*.

SILVIA: Sí, pero es una película de animación que tiene cosas muy chulas. No es cualquier peli de animación.

LUCÍA: Para mí el acierto estuvo precisamente en proponer dos filmes para un público distinto. Entre Buñuel y *Totoro* hay una distancia enorme: una es oscura y la otra es suave, dulce. Y las dos funcionaron igual de bien, aunque eran contrarias. En general, las sesiones que mejor funcionaron eran las que articulaban mejor la relación entre la película y los materiales de nuestra investigación. Cuando se ampliaba el campo de pensamiento en relación al sitio.

CARLOS: Lo interesante es que la discusión que tuvimos nos llevó a plantear una elección pública entre Charlot o Totoro.

SILVIA: En algún momento dije algo así como que ‘no voy a poner una película sólo para que venga un montón de gente’. Y era cierto.

GABRIEL: Y tampoco vamos a proyectar para nosotros y que no venga nadie.

SILVIA: Claro, pero no se trata de que vengan hordas.

CARLOS: La tensión entre un cine de verano más *mainstream*, por un lado, y otro más cualitativo, estaba en el Solar. El espacio funcionaba como un tercer elemento para definir ese pulso.

AURELIO: Antes de *Los olvidados* hubo una cena chulísima. No sé si la recordáis. Al final el cine de verano también era eso. Una cena y un acompañamiento que te permitían forzar un poco más la película que pasabas. Porque la habitabilidad del espacio ya estaba asegurada por otros medios.

GABRIEL: Define forzar.

AURELIO: Pues que a lo mejor podías poner un título que mucha gente no conociera, y aún así podían quedarse a verlo, y gustarle.

CARLOS: Porque había comida rica y ganas de estar allí. Muchas veces lo que intentamos no era simplemente construir un público, sino usar el Solar y proyectar algo. Había una correlación de fuerzas entre los usuarios, el espacio que se habitaba y la peli que se proyectaba. Y si se hubiese establecido un hábito mayor, hubiese sido mucho más fácil desplazar la peli.

LUCÍA: Para desarrollar un proyecto en continuidad, en el que te planteas la creación de públicos y la relación con la gente que viene a las sesiones, se necesita más tiempo. Mi sensación fue que cuando esa discusión se empezó a manifestar de manera clara, y a hablarse, se terminó de programar.

AURELIO: A veces pensamos en condiciones de trabajo ideales. Como si tuviéramos mucho tiempo para generar regularidad, un arraigo, etc. Pero al final no paramos de currar todo el verano. No sé de qué otras fuerzas disponíamos para hacer más. ¿Tendríamos entonces que haber restringido los pasos que dábamos porque no podíamos alcanzar una mayor continuidad?

SILVIA: Fue una trayectoria corta. ¿En total cuantas pelis se pusieron? ¿Diez, once? No llegamos a tantas.

AURELIO: Se podrían haber proyectado más, pero por las condiciones de un cine de verano, sólo era posible hacerlo entre julio y septiembre. Cuando los días eran muy largos, como en junio, tampoco. Por cierto, ¿os parece que la sesión de *Los olvidados*, o alguna otra, fue fallida?

GABRIEL: No lo creo. Aunque el drama cuesta más, la peña que vino se lo pasó guay. La peli era interesante y adecuada para lo que estamos hablando. Errores, tampoco creo que hubiera ninguno, en realidad. Todo acabó funcionando de alguna manera. Algunas fueron más difíciles, otras menos. Faltaba el equilibrio, creo. Las tensiones venían sobre todo por cuál había sido la última, y cuál tenía que ser la siguiente en función de lo que habíamos hecho. Después de *Los olvidados* era en plan, 'más drama o más blanco y negro no, por favor'.

CARLOS: Teníamos una visión de programación basada en el equilibrio y la modulación.

SILVIA: Era muy orgánica. No proponíamos una programación completa para todo el verano.

CARLOS: Lo nuestro era como una discusión interna de cómo ha reaccionado la gente y por dónde hay que seguir.

SILVIA: Sí, cambiábamos constantemente el día de las sesiones, y nunca sabíamos cual iba a ser la siguiente película.

30.VII.2014. Hoy toca la última proyección de julio en el Solar de la Puri. La última, también, hasta septiembre. La mayoría de nosotras estamos preparando las maletas para irnos de vacaciones. Será asimismo la oportunidad de saldar una *cuenta pendiente* antes de hacerlo.

Nora y Samira, hermanas, de 13 y 19 años de edad respectivamente, viven en una planta baja de Purísima Concepción, justo al lado del cccbarri. Gabriel y yo las entre-

vistamos en mayo a propósito de sus recuerdos, vivencias y afectos por la calle. Desde entonces Samira siempre me pregunta, al cruzármela por el barrio, cuándo y cómo enseñaremos la entrevista. Esta tercera sesión nos parecía propicia para mostrar algunos fragmentos, si bien la asistencia de las niñas se ha ido complicando en la última semana. Al principio porque, dependiendo de la fecha, podía coincidir con el Ramadán, y por ende con el único momento del día apropiado para comer y durante el que quizá deberían participar en alguna ceremonia familiar. Luego, porque ya no estarían en la ciudad: a finales de mes se marchaban de vacaciones a Marruecos, dónde nacieron y se criaron sus padres. Finalmente, un problema con el pasaporte las retiene en Barcelona hasta comienzos de agosto. Así que esta noche sí se pasarán por el Solar.

Durante la entrevista les habíamos preguntado qué les gustaría que hubiera en el espacio dejado por los derribos. Aún faltaba más de un mes para ocuparlo y convertir una parte de él en un cine de verano. En un primer momento Samira contestó, con bastante corrección política, que viviendas para personas sin techo. «Vale. Pero para vosotras y vuestras amigas, ¿qué os imagináis?», repregunté, tratando de azuzar sus deseos. A ambas se les iluminó la cara antes de responder. Se miraron unos segundos y se echaron a reír. «Bueno, una piscina no estaría nada mal», dijo Nora. «Sí, una piscina sería una pasada», refrendó Samira. En la última asamblea del TdF, en la que el desacuerdo sobre el tipo de cine que había que proyectar no acabó de resolverse, decidimos retomar simbólicamente esa disyuntiva para salir del brete. En la siguiente sesión propondríamos algo así como una película-casa y una película-piscina para que las espectadoras decidieran *in situ* cual preferían ver. La primera resultó ser *Mi vecino Totoro* (1988), de Hayao Miyazaki, y la segunda *El circo* (1928), de Chaplin. La una y la otra podrían no obstante intercambiar sus roles sin demasiada dificultad.

Hemos tramado una «guerra de agua» antes de la proyección. Es una especie de cebo para que las criaturas de Puríssima —que a decir verdad, ya la practican a menudo en la calle— se acerquen al Solar. Lo han hecho varias veces, mientras lo limpiábamos o acondicionábamos, pero en esta ocasión la idea es plantear una actividad especialmente destinada a ellas. Ocurre que la tarde, poco calurosa, no se pone a nuestro favor. Son casi las 19.30 h. y no ha venido nadie. Silvia, Lucía y yo, y más tarde Gabriel, matamos el tiempo peleando a medias con las pistolas y los globos de agua que hemos comprado en un *todo a cien*. Hasta que Saïd, de unos doce años, y sus hermanas y un par de amigas, todas mayores que él, se presentan en el umbral y, tras un cuarto de hora pensándose un poco, se animan a batallar. Gabriel y yo acabamos empapados. Media hora después nos estamos yendo a nuestras respectivas casas a secarnos y cambiarnos de ropa. La cena y la película esperan.

Hoy hemos conseguido reunir sobre la mesa —nosotras y las cuatro vecinas que han venido— dos fuentes de gazpacho y una de ajoblanco. Somos menos que la otra vez, debido en parte a que tras la Festa Major la actividad del Poble Sec decae necesariamente. Además, es probable que no todas las que están ahora se queden para la película. Mónica y Andrea, con quienes he coincidido varias veces en el cccbarri o en La Base, se irán antes

de la proyección. Han venido de hecho para estudiar la posibilidad de crear un huerto en la zona del Solar más próxima a la calle Concòrdia. “Potser hi ha més gent amb ganes de tirar-lo endavant”, sugiere Andrea. Me parece una idea estupenda, puesto que las sesiones de cine se interrumpirán tras el verano y por ahora no hay ningún proyecto que vaya a darle continuidad al espacio en otoño. Aunque en el TdF ya tenemos bastante con lo nuestro, les digo que podemos ayudar a convocar una primera reunión en septiembre para averiguar con cuantas personas y fuerzas se cuenta.

Esta tarde hasta María Pilar, que se ha asomado hace un momento tras la verja, se deja convencer para entrar en el Solar y tomarse un vaso de gazpacho con nosotras. Luego lo hace también Encarna, ganadora la semana pasada del premio de la Festa Major al comercio mejor adornado. Nos enseña en el móvil una fotografía de su quiosco de cupones, en la Plaça de Santa Madrona, engalanado de arriba abajo con guirnaldas y banderitas. “100 euros me han dado. Para un capricho”, dice. Ni la una ni la otra se quedarán no obstante a la proyección. Sus hábitos no cuadran con estar fuera de casa a partir de las 22 h. Que pisen el espacio y estén en él un rato ya sería, con todo, una manera de habitarlo. Además, ¿qué podría ofrecérseles aquí que no obtienen ellas mismas cada tarde, cuando instalan en la calle su mesa plegable para jugar a las cartas? María Pilar sí nos ha pedido varias veces una mesa de pimpón. Asegura haber sido campeona de Cataluña cuando era joven. Pero más allá de nuestra mejor voluntad, nosotras no somos el Ayuntamiento ni pretendemos convertirnos en gestoras del lugar. Quién sabe, quizá más adelante se pueda conseguir una.

Como siempre, montamos el dispositivo de proyección a medida que oscurece. Van apareciendo numerosas personas en el Solar. Más de las que esperábamos. Otra vez habrá un *lleno*. Las sillas se ocupan enseguida, de modo que la lona dispuesta en primera fila, con cojines, hospeda a quienes llegan a continuación. Cuando ya ha anochecido, Gabriel y yo seguimos pendientes de la venida de Samira y Nora, que todavía no han dado señales de vida. Al fin, a las 22 h. pasadas, se abre la puerta de su casa al fondo de la calle; salen por ella junto a su madre y empiezan a caminar lentamente hacia aquí. Les hemos reservado un par de asientos. En sus caras se mezclan sonrisas y un cierto apuro o nerviosismo. Su presencia ha arrastrado también la de algunas amigas y criaturas de la calle que, como su hermano pequeño Ahmed, hasta ahora se habían limitado a mirar unos segundos la pantalla y marcharse luego a jugar al fútbol. Confío en que la película que proyectemos mantenga ese vínculo que se está redefiniendo ahora.

Me toca presentar la votación. Explico que tiene que ver con las dos soluciones que Samira y Nora nos habían ofrecido para el solar: la primera más solidaria, la segunda más hedonista. Miyazaki o Chaplin. Totoro o Charlot. Intuyo sin embargo que para la mayoría de personas que están aquí, una película muda en blanco y negro no guarda gran relación simbólica con una piscina, ni la animación japonesa equivale a nada demasiado serio. La comparación está muy traída por los pelos, pero es en todo caso un intento de vincular de otra forma al público con la proyección. Aunque las opciones sean restringidas y la elección resulte por ello un tanto postiza. Pido que dos

voluntarias del público que ya hayan visto alguno de los dos filmes hagan campaña por él antes de ponernos a votar. Silvia se encarga de *El circo*, que apenas ha visto nadie, y Carme Picanyol, con quien habíamos trabajado codo con codo en el Cinefòrum Poble Sec, de *Mi vecino Totoro*.

“Es una película sobre otro mundo posible”, afirma Carme. Lo hace con algo más de convicción que Silvia a la hora de abogar por Chaplin. Finalmente, a mano alzada y por muy poco, el filme de Miyazaki sale victorioso. Pero antes pasaremos, claro, el fragmento de entrevista con Samira y Nora. Se han sentado en la última fila, junto a su madre. Les pregunto delante de todo el mundo si quieren comentar alguna cosa. Me responden que no con la cabeza, a la vez que afloran sendas sonrisas de timidez en su boca. Acto seguido, en pantalla, sus palabras relatan los cambios sufridos por la calle en los últimos años. Cómo ha pasado de ser un lugar apacible y lleno de criaturas a una especie de vacío, en degradación constante, tras las expropiaciones y los derribos. Es curioso cómo dos muchachas tan jóvenes sostienen un discurso tan lleno de nostalgia, propio de personas mayores o que han dispuesto de más tiempo para presenciar cambios profundos a su alrededor. La violencia urbanística en Barcelona es también eficaz acelerando este tipo de procesos subjetivos.

El audio se escucha ligeramente descompasado de las imágenes, y a veces con zumbidos metálicos, porque grabamos la entrevista con dos micros y Gabriel tuvo que resincronizar después una parte de la banda de sonido. El resultado incomoda un poco, como si las espectadoras fuesen a destiempo del material proyectado. Con todo, al acabar suena un fuerte aplauso y las sonrisas de Samira y Nora se ensanchan un poco más. Los créditos de *Mi vecino Totoro* transitan a continuación la pantalla con su animación colorida. Por primera vez las criaturas se han extendido sobre la lona, todas juntas. Luego marcharán y volverán a cada poco, no siendo capaces de permanecer quietas más de media hora. Saïd se sale del Solar un rato para darle patadas al balón, y un chico mayor, amigo suyo, le llama la atención por estar haciendo ruido. Enseguida entra de nuevo y se tira junto a sus colegas, a la izquierda de todo y a apenas metro y medio de la proyección.

El hijo de unos vecinos cuya vivienda toca el Solar por el lado contrario al del cine, y que todavía no conoce bien al resto de chavales, se mete en medio del grupo y no se levanta en todo el rato. Debe tener unos ocho años. Hay una larga escena en que una de las niñas protagonistas cae sobre la panza de Totoro, durmiente y mucho más grande que ella. La película se dejar llevar varios minutos por esa escena de relajamiento y sueño, en la que no ocurre nada salvo los plácidos ronquidos del monstruo. Justo en ese momento, Saïd se tiende completamente sobre la lona, apoyando la cabeza en el pecho de otro amigo, y parece participar de ese esparcimiento corporal que se ve en la pantalla mediante su propia posición. Es como un circuito que conecta las imágenes a su forma de estar, y que envuelve su tronco con ellas, suspendiendo por unos minutos la necesidad de moverse. Capturándolo en el curso de ese trance.

Hemos necesitado tres sesiones, y muchas discusiones sobre lo que había o no que proyectar, o más bien sobre con el tipo público con el que nos relacionábamos, para

alcanzar este punto de encuentro con algunas personas que viven en Purísima. Pero seguramente la puerta de entrada la hayan abierto Samira y Nora con su palabras. Esta noche el Solar no se parecía, de resultas, a la calle que habían descrito meses atrás, con pesar, en la entrevista.

El cuerpo del cine

El proyecto teórico de Raymond Bellour en *Le corps du cinema* (2009) viene a reestablecer, o más bien a consumir, una relación directa entre cine e hipnosis. «Como si esa relación, conjeturada por los autores más diversos desde los primeros tiempos del cine, pero nunca aclarada de verdad, fuera la única que permitiera a la vez englobar y desplazar, incluso históricamente, el cara a cara que empezaba a construirse y que desde entonces no ha dejado de elaborarse, hasta el agotamiento, entre psicoanálisis y cine» (2013: 16-17). Dicha tentativa exigía a su vez dos movimientos simultáneos. El primero pasaba por re-autonomizar «la práctica y el saber propios de la hipnosis», a despecho de la dependencia empírica y conceptual a la que Freud la había sometido. El segundo, en desplazar la idea de «texto fílmico» que centró la «normatividad» de la semiótica y el psicoanálisis aplicada al aparato cinematográfico y a sus efectos en un público.

«Es más bien la visión de un cuerpo de la película, de la película como cuerpo, lo que ha pasado a primer plano, con sus sensaciones, sus emociones y sus figuras» (*ibidem*). El destino de esa entidad, cuyo despliegue excede la producción textual de sentido, sería el de una escena «corpóreo-psíquica, por no decir psicosomática» (*ibid.*: 18). Se remite a la emoción de cine que, pensable como una «forma de hipnosis», es capaz de desatar en la subjetividad de la espectadora. Es decir:

Hay dos cuerpos del cine, que continuamente se pliegan uno debajo del otro para favorecer la impresión de que no constituyen más que uno solo. El cuerpo de las películas, de todas las películas que una por una, plano por plano, lo componen y lo descomponen. El cuerpo del espectador, al que afecta la visión de cada película, como indicio de un teatro de memoria de proporciones desmesuradas, a través de cada película y frente a todas las películas. El cuerpo del cine es el lugar virtual de su conjunción. (*ibidem*)

La investigación de Bellour traza a continuación una genealogía del suelo terapéutico y espectacular que la hipnosis —a través fundamentalmente de Franz Anton Mesmer— habría instaurado en el último cuarto del s.xviii. Será el que pisen, cada uno por el flanco que más le conviene, el psicoanálisis y el cinematógrafo a finales del s.xix. Ambos «habrían nacido conjuntamente de [ella] y, en parte, la habrían sustituido» (*ibid.*: 47). Las formas y figuras del lenguaje fílmico a propósito de la adivinación, el sueño, la supervivencia, la videncia, y en suma, «todos los estados posibles que asocian visión y creencia», no son sino reelaboraciones de esa relación de origen, y a su vez un alejamiento de aquella «convivencia inicial». A este respecto, la representación popular del trance hipnótico en *El doctor Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler/Inferno*, Fritz Lang, 1922) supone un punto culminante:

«Abre una comprensión íntima y global del cine (como dispositivo singular) y de la película (como obra, texto o cuerpo) en tanto que hipnosis» (*ibíd.*: 56).

Además, el estado al que François Roustang (1994: 17; *cit.* en Bellour, 2009: 115), después de Léon Chertok —en solitario (1965) o junto a Didier Gille y Isabelle Stengers (1990)—, denomina «vigilia paradójica», esto es, la hipnosis, entrañaría una «introducción al poder de imaginar, es decir, de transformar la realidad que se impone, porque es semejante al poder de soñar que rige los comportamientos de nuestra especie y al poder de configurar el mundo». No sólo se trata pues de los rastros videntes que ha dejado en el lenguaje fílmico como indicio de un pasado común. Bellour (2009: 122) también se pregunta: «¿Cómo consigue el cuerpo de la película, de las películas, el cuerpo del cine, encarnar» dicha capacidad de imaginar y redistribuir lo real? Lo que no alcanza a responder el psicoanálisis, enredado en el dogma lacaniano, recaerá precisamente en la «percepción en los pliegues» y en el modelo psíquico-corporal ultimado por Gilles Deleuze en los años 80.

La versión deleuziana de lo inconsciente atiende, a través de Leibniz, al proceso microscópico de «pliegues minúsculos que no dejan de hacerse y deshacerse», y que al conectarse a la conciencia forman percepciones claras. Ese tránsito de «energía» es también examinado por Bellour acerca de *Cuentos de Tokio* (*Tokio monogatari*, Yasujiro Ozu, 1953), tomándose a sí mismo como parte del «cuerpo del cine» y en tanto que «el niño que todo espectador oculta y revela»:

Sabía [...] que es una película triste, dedicada a una pareja de personas mayores que se prepara para la muerte. El niño se prepara para un duelo. Lo piensa ya cuando desfilan discretamente los ideogramas de los títulos de crédito sobre un fondo de tejido gris. El niño no deja de pensar en la enfermedad de su padre, en el acontecimiento de una muerte próxima. Pero queda sumido en lo que ve, que se desarrolla ante él y en él progresivamente. [...]

Un motivo más tenue es el que trama [...] a lo largo de toda la película la presencia de abanicos que los abuelos y algunos de los padres agitan regularmente. Abanicos claros cuyas sacudidas breves dibujan ínfimas y suaves vibraciones-variaciones de luz que se adaptan a todas las posturas de los cuerpos, para hacer habitar así en ellos el movimiento mismo del tiempo. [...]

Durante la extensa oración que sigue a la muerte de la madre, uno de los hijos sale de la casa y se sienta en los escalones; Nuriko se reúne con él y regresan juntos. Gracias sobre todo al tiempo desnudo que el plano se concede a sí mismo, destaca lo que la escasez de acción y los intercambios apenas habían dejado entrever: la entrada de la casa compone, entre el suelo, las ventanas, las puertas, un escalonamiento casi excesivo de formas geométricas, rectángulos y cuadrados, fragmentos de paredes traslúcidas que pasan por los matices más variados del blanco y el negro, como iluminándose, empujándose mutuamente. Una polifonía de luces en suspenso. (*ibíd.*: 130-135).

Las emociones que un filme llega a arrancar en una espectadora —«un ser de multitud [tanto] como un cuerpo en soledad»— serían en buena medida proporcionales a las «formas o figuras, fuerzas, acontecimientos de masas y luz, choques de movimientos y tiempo» que ha sido capaz de inventar. Esa dramaturgia sensible penetra misteriosamente

«cuerpos cuyo principio relativo es la inmovilidad», produciendo en ellos una serie de efectos asimilables a los de una «hipnosis ligera» (*ibíd.*: 136). Estremecimiento fisiológico ocasionado por un estremecimiento en lo visible, la emoción de cine «es ese pliegue que, en el intervalo perceptivo de lo inconsciente y lo consciente, fija en el alma la impresión recibida de los órganos» (*ibíd.*: 155). Vemos entretanto que la emotividad, o acaso el «festival de afectos» al que Roland Barthes (1986: 351) llamaba «película», ha desvestido al sujeto observador del corsé teórico en el que el psicoanálisis lo había embutido.

Ahora bien, el modelo con el que Bellour intenta restituir el vínculo entre película e hipnosis, y con ello la figura de una espectadora atravesada de afectos y, no obstante, «mayor de edad», presenta al menos dos dificultades. La primera de ellas sería metodológica. ¿Cómo acceder a la «efervescencia interna que vive el cuerpo del cine»? (*ibíd.*: 137). En su libro, el teórico francés se limita a comentar algunos filmes, aludiendo de vez en cuando a cómo «pasaron» por su propia subjetividad. Pero el modo en que esa comprensión psicológica puede convertirse en una antropología, a fin de registrar la experiencia de otras personas durante una proyección, no resulta nada claro. Cabe convenir a lo sumo, a partir de Daniel Stern (1985), que son los «afectos de vitalidad» —no traducibles a sensaciones discretas, tales como miedo, rabia o alegría— los que catalizan la conexión entre la espectadora y lo que ocurre en pantalla. De este modo, el relato que se haga cargo de ese encuentro debe ser «no categorial» y recurrir, antes bien, a términos «dinámicos» o «cinéticos».

Por otro lado, pese a haber admitido previamente que el espacio de proyección se ha descompuesto y recompuesto en las últimas décadas a partir de otros dispositivos, Bellour parece preservar aún el tipo de espectadora que lo caracterizó hasta los años 60 del siglo pasado¹⁴. Sucede que el circuito emotivo que tiene lugar *en* «el cuerpo del cine» necesariamente ha de verse modificado si la arquitectura y las condiciones de exhibición también cambian. En definitiva, ¿cómo se comporta esa sustancia dupla, que pliega y conjunta la corporalidad de la película y la del sujeto, cuando se deslocaliza en lugares que no son, o que ya no pueden ser, una sala tradicional?

16.IX.2014. Faltan pocos minutos para las 20 h. y ya está anocheciendo. Los días son cada vez más cortos. Cuando llego al Solar de la Puri todavía no hay nada dispuesto. Juan Morente lleva hoy las riendas, ya que la proyección se nutre exclusivamente de dos piezas registradas durante el taller Diálogos Electro-flamencos. Celebrado a finales de abril, se

¹⁴ Aunque se refiere aquí al público de los museos, Hito Steyerl (2009b) acierta a señalar la ruptura contemporánea con la forma espectral que guareció al cine durante casi sesenta años. «The public operates under the condition of partial invisibility, incomplete access, fragmented realities—of commodification within clandestinity. Transparency, overview, and the sovereign gaze cloud over to become opaque. Cinema itself explodes into multiplicity—into spatially dispersed multi-screen arrangements that cannot be contained by a single point of view. The full picture, so to speak, remains unavailable». Multipantallas aparte, es la lógica de inmersión de la *caja negra* la que habría declinado.

trata del proyecto que le fue concedido por la Sala d'Art Jove este año. En la medida en que el Taller de Ficció también empezó siéndolo, a principios de 2012, esta sesión cierra de alguna manera un círculo.

Pero ese círculo no pasa sólo por la Sala. El taller organizado por Juan en primavera trató de hacer *hablar* en términos flamencos —es decir, mediante el cante, el baile, las palmas, el toque, etc.— algunos materiales que el TdF había generado o recopilado sobre Puríssima. La primera pieza, por ejemplo, es un largo plano-secuencia que transcurre en la calle, desde el cccbarri hasta la verja que por entonces custodiaba un solar vacío. A través de varias actuaciones que se encadenan entre sí, las participantes escenifican — con el público de pie, a su alrededor— imágenes o relatos que constituyen una memoria posible del lugar. Por lo demás, el equipo que se encargó de grabar tanto este como el segundo cortometraje, el cual documenta una ruta también flamenca por cinco puntos del barrio, lo integrábamos nosotras. ¿Qué mejor manera de asistir a las ficciones que se podían generar a partir de nuestro archivo, que registrándolas?

Juan está dentro del cccbarri, ultimando la exposición de la Galería 1m², cuya reducida extensión sólo admite documentos o trabajos sobre alguna cosa existente en un quilómetro a la redonda. En este caso, al reunir materiales sobre los Diálogos Electroflamencos en Poble Sec, cuadra perfectamente. La Sala d'Art Jove le ha suministrado una caja de cervezas. Están en el congelador, enfriándose. Como todavía queda un buen pedazo para que empiece la sesión y han venido también Silvia y David, le pregunto a Juan si me puedo escapar un rato: hay una convocatoria vecinal en la Plaça dels Ocellets para cortar el tráfico en protesta contra el Pla Paral·lel. “Pues claro”, me dice, riéndose por tener que darme permiso. Abro una birra, le doy un trago, se la paso a Silvia y me voy. A mi vuelta, media hora después, el dispositivo ya está montado. De nuevo, un cordón umbilical de electricidad se tiende entre el Solar y el cccbarri y atraviesa la mitad de la calle.

La mayoría del equipo de proyección es de la Sala. Gran parte del público que ha venido, vinculado a la institución, tampoco tiene mucho que ver con el de veces anteriores. Los atuendos *hipster* se imponen: bigotes y barbas bien perfiladas, camisas llamativas, pantalones pitillo, varias gorras, etc. Es divertido encontrarlos allí, *a priori* tan fuera de lugar. Abro una cerveza y me acodo, como siempre, junto a la entrada. Algunas criaturas de la calle merodean del otro lado y me preguntan qué vamos a poner. “Seguro que es aburrido”, aventura Saïd. “Pásate un rato y si te aburres, te vas”, le respondo. Me hace gracia que la antesala a la película ahora los interpele y ponga en guardia. Sin duda, la sesión de *Totoro* los ha conectado de otra forma al espacio. Finalmente, tres de ellos se estiran sobre la lona, un tanto extrañados por el público que tienen detrás y al lado. Nadie conocido. Al poco llega corriendo otra criatura: es el niño que vive en la casa fronteriza con el Solar. Cuando compruebe que no es una película de dibujos animados, se marchará por donde ha venido.

Juan se coloca frente al público —unas treinta personas— y presenta las dos piezas del proyecto. También menciona el Taller de Ficció. Se gira hacia mí y me pide que lo

explique. Me pilla dándole un trago a la cerveza, totalmente desprevenido. Trato de salir del paso con dos o tres pinceladas sobre nuestro trabajo en la calle y el barrio. Luego la proyección comienza. El primer vídeo muestra a Pilar Ibáñez en la puerta del cccbarri, leyendo la «Parodia geográfica de la calle Puríssima» escrita por su padre a mediados del s.xx. Es la primera actuación de las que compusieron la clausura escénica de Diálogos Electro-Flamencos. Al verla, Saïd le dice a Ahmed, más pequeño: “Esa es Pilar, ¿te acuerdas de ella”. “No”, le responde. “Antes vivía aquí, donde estamos ahora. ¿No te acuerdas de lo que había antes aquí? Más abajo había una panadería”.

Paradójicamente, a partir de un vídeo que no les interesa mucho, las tres criaturas están haciendo memoria de cómo era antes —es decir, hace tres años— la calle en la que viven. Después se parten de risa con la *performance* que Silvia y Pilar —que tienen ahora a su lado, a la derecha de la lona— escenifican en pantalla: bailan agarradas *reproduciendo* una fotografía antigua en la que el padre de Pilar y su esposa posan de esa guisa. Saïd les suelta: “Buff, menuda tontería. ¿Pero qué estáis haciendo?”. Ellas se ríen. A continuación, cuando una bailaora se pone a taconear sobre un rollo de papel en blanco que se va desplegando por la calle poco a poco, todos ellos se levantan, patinete en mano, y se van a jugar a la explanada de la Ciutat del Teatre. Han entrado, pese a todo, en el juego que les proponía la pieza. Aunque el reconocimiento inicial diera pie al extrañamiento, y más tarde al rechazo.

La mayoría del público se marcha durante la segunda pieza, gran parte de la cual se desarrolla en el Refugio 307¹⁵. No cabe achacárselo esta vez a lo que dura de la sesión: apenas 50 minutos. Al fondo del solar, a la derecha del cine, está emergiendo un huerto que trabajan seis vecinas los viernes por la tarde. Es un buen contraplano a la pantalla, que dentro de pocas semanas se quedará en blanco un rato largo. Seguramente hasta el próximo verano.

19.X.2014. Malas noticias. Llegan por correo electrónico, a la hora de la siesta, a través de Moshe: «Han hecho un graffiti enorme donde estaba nuestra pantalla de cine. Si queremos proyectar, tenemos que volver a pintarla». Además, parece que el autor y sus colegas celebraron un botellón hasta bien entrada la madrugada. Y María Pilar, que vive en un bajo y no pudo pegar ojo en toda la noche, le echó una bronca a Moshe al verlo por la calle. Como si él tuviera la culpa.

Por la tarde me acerco al Solar. La estampa es desoladora. La firma de un tal Noler se extiende en letras mayúsculas, en gris metálico y otros colores más chillones, por toda la pantalla. A la derecha, donde estaban la pizarra y el nombre del espacio —#elSolarde-laPuri—, figura el pseudónimo de un segundo graffitero: Soloh. Ya hemos empezado a

¹⁵ Es el único refugio antiaéreo de la Guerra Civil española que se conserva en el Poble Sec. «Excavado gracias al trabajo de muchos vecinos del barrio», en la actualidad recibe numerosas visitas guiadas. *Vid.* <http://museuhistoria.bcn.cat/es/node/370>

fijar turnos para rascar y pintar de nuevo. Pero reconstituir la columna vertebral del cine de verano llevará tiempo. Varias tardes, con el trabajo que nos metimos en junio todavía fresco en la memoria. Se nos han ocurrido algunas soluciones para que esto no vuelva a ocurrir: cerrar la entrada con candado, proyectar el fin de semana, localizar a Noler y Soloh y negociar con ellos, etc. Ninguna nos resulta demasiado convincente. Como señala Gabriel por mail, «poner puertas al campo es difícil». Y aquí el campo está abierto incluso para quienes hacen un uso de él contrario a su arquitectura menor –una pared en blanco, seis letras en rojo. Al menos, el letrero que dice C-I-N-E-M-A permanece intacto en lo alto.

En realidad, al ver la pantalla cubierta por el graffiti, me doy cuenta de que las paredes de edificio que la contienen no son lo único ruinoso que hay aquí. También lo es el propio cine: un remedo que sólo cobra vida de noche, cuando un pequeño foco de luz proyecta en él una película y algunas personas lo habitan. Se parece a un zombi. A un muerto que vive de permiso un par de horas, unos pocos días al año. Pero quizá ese estado paradójico, entre la ruina y la infraestructura, deviniendo incesantemente lo uno y lo otro, sea a su vez el cimiento de una ciudad que no se quiere igual a sí misma ni al porvenir que le han tendido. Acaso el derecho a inventárnosla deba ejercerse en los bordes de lo posible, que son también, en este caso, los de un espacio fílmico salido de sus goznes.

Dentro de un par de días nos pondremos nuevamente a ello.

Traducción (4)

El lazo primordial entre cine y ciudad se ha comprendido casi siempre de un modo representacional. Según Andrew Webber y Emma Wilson (2008), la circulación y los tránsitos tendieron un hilo conductor entre la vida urbana y la pantalla; si la primera es «understandable as a spatial structure, a more or less fixed system of spaces and places, and as the motions that traverse that structure» (: 2), la tecnología de la imagen en movimiento también funcionó, en parte, «[as] an advanced cartographical apparatus» de aquella. De *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Louis y August Lumière, 1895) a *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, 1927), el cinematógrafo deviene un lugar *interior* que permite ver la ciudad a través de una puesta en escena y capturar la actividad que conecta y recorre sus espacios: «its mobility in location» (*ibidem*).

Sin embargo, esa intersección ya clásica pisa un suelo material muy determinado. Es el que agrupa, según Giuliana Bruno (2008), a toda una serie de arquitecturas modernas que modifican la relación entre espacio, visualidad y cuerpo:

On the eve of the invention of the cinema, a network of architectural forms was producing a new spatio-visibility. Arcades, bridges, railways, the electric underground, powered flight, skyscrapers, department stores, the pavilions of exhibition halls, glass houses and winter gardens, among other forms, incarnated the new geography of modernity. These were all sites of transit. Mobility –a form of cinematics– was the driving force of these

new architectures. By changing the relationship between spatio-temporal perception and bodily motion, the architectures of transit prepared the ground for the invention of the moving image, the very epitome of modernity (: 14).

Puesto que el cine pertenece a y toma fuerzas de ese marco infraestructural basado en el movimiento, ¿cómo podemos pensarlo a su vez, aunque también de un modo estético, como infraestructura? ¿Y qué querría decir la palabra «estética» a este punto? En este sentido, ¿cómo esa capacidad infraestructural, generalmente limitada a la interioridad de una sala, *produce* la ciudad en vez —o además— de representarla? Son sin duda cuestiones que surgen en esta investigación a raíz del Solar de la Puri, y para las cuales la existencia de este espacio sólo puede ofrecer respuestas situadas, es decir, necesariamente parciales y específicas.

Según Brian Larkin (2013), «infrastructures are matter that enable the movement of other matter». Por tanto, «their peculiar ontology lies in the facts that they are things and also the relation between things» (: 329). A diferencia de lo que entendemos por tecnología, no pueden ser pensadas como un objeto único en la medida que sientan el terreno para que otros objetos funcionen —«and when they do so they operate as systems» (*ibidem*). Pero además de facilitar el flujo de bienes, personas o ideas y de permitir su intercambio en el espacio, las infraestructuras son también formas físicas que modelan las variables sensibles de una red de elementos —la dirección o la velocidad del movimiento, la temporalidad, el grado de vulnerabilidad, etc.—, generando de ese modo «the ambient environment of everyday life» (*ibid.*: 328). Conllevan en definitiva el ordenamiento de la vida cotidiana de quienes las utilizan o habitan simplemente su territorio.

«Softness, hardness, the noise of a city, its brightness, the feeling of being hot or cold are all sensorial experiences regulated by infrastructures», apunta Larkin (2013: 337) a partir de Susan Buck-Morss (1992) y Rudolf Mrázek (2002). A este punto, el concepto aristotélico de *aisthesis* no designaría la comprensión o valoración de una pieza artística, sino la reacción corporal ante una determinada situación¹⁶. Se corresponde por lo mismo con una de las dimensiones contenidas en y gestionadas por un modo de hacer infraestructural: «Aesthetics in this sense is not a representation but an embodied experience governed by the ways infrastructures produce the ambient conditions of everyday life: our sense of temperature, speed, florescence, and the ideas we have associated with these conditions» (*ibid.*: 336-337).

16 Jacques Rancière también ha llamado así —*Aisthesis* (2013)— a uno de sus últimos y más ambiciosos trabajos, aunque en su caso en relación al «modo de la experiencia según el cual, desde hace dos siglos, percibimos cosas muy distintas debido a sus técnicas de producción y su destino como pertenecientes, en común, al arte» (: 9). Ambas nociones coinciden no obstante en no referirse a «la ‘recepción’ de las obras de arte», sino a un «tejido sensible»: «Son condiciones completamente materiales —lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción— pero también modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican y esquemas de pensamiento que las clasifican e interpretan» (: 10). ¿Qué ocurre no obstante cuando examinamos esas condiciones y esos modos en lugares que no son específica o necesariamente artísticos?

Limpiar y acondicionar un solar y pintar de blanco una pared a modo de pantalla, y hacerlo además donde todavía quedan restos de viviendas derruidas, es un gesto paradójico. La arquitectura mínima, casi evanescente, de ese cine de verano, se anuda al destino truncado de la precedente; la vuelve de nuevo habitable, aunque en términos muy distintos, y la preserva frente al urbanismo de tábula rasa que decretó los derribos en Purísima. Si bien la idea de infraestructura se asocia al mundo en constante movimiento de la Modernidad y al discurrir de mercancías, y aquí, en efecto, el espacio se distribuye también para que acaben circulando en él imágenes y sonidos¹⁷, se diría que el Solar de la Puri instaure asimismo una permanencia. Un modo de estar en su extensión reducida, y en la calle, materialmente basado en la reapropiación y en una cierta continuidad de sus vestigios.

La ocupación del terreno aún por lo tanto un acto de memoria –congruente con las sesiones fallidas que el TdF organizó en invierno en el ccbarri– y una apertura infraestructural en esa parte del barrio. La actividad dialógica de los primeros encuentros daba paso también a una forma de ser-en-común que, más allá del método asambleario previo, tenía que ver sobre todo con experimentar el espacio urbano de manera colectiva y al margen de los ritmos y lugares que ligan ocio y consumo en Poble Sec. Todo ello comportaría de resultas un ejercicio posible del derecho a la ciudad, definido por Henri Lefebvre (1969: 159) como «forma superior de los derechos: el derecho a la libertad, a la individualización en la socialización, al habitat y al habitar»; y en el cual se imbrican, volviéndolo eminentemente práctico e inmanente, «el derecho a la obra (a la actividad participante) y a la apropiación (muy diferente del derecho a la propiedad)».

La ciudad en la que se ubica el Solar de la Puri ya no es la industrial que Lefebvre había tomado como modelo a combatir. La obra y la apropiación se inscriben ahora en un escenario recién desterritorializado y con rumbo al horizonte turístico y «de servicios» que el Pla Paral·lel viene a apuntalar en Poble Sec. Sin embargo, pese a la brecha de casi cincuenta años, el papel que el geógrafo francés concedía entonces al arte entronca con el materializado por las sesiones de cine al aire libre. Poner el primero al servicio de lo urbano no significaba ornamentarlo con objetos artísticos, sino que «los tiempos-espacios se convierten en obras de arte y que el arte pasado se reconsidera como fuente y modelo de apropiación del espacio y del tiempo»: «El arte aporta casos y ejemplos de ‘tópicos’ apropiados: de cualidades temporales inscritas en espacios» (*ibíd.*: 158). Se trata en suma de un arte que, «prescindiendo ya de la representación, el ornato, la decoración, puede convertirse en *praxis* y *póiesis* a escala social: el arte de vivir en la ciudad como obra de arte» (*ibíd.*: 159).

El Solar de la Puri lleva a lo fílmico la síntesis disyuntiva que se da entre el cine de verano y los edificios desmembrados que lo abarcan. Al articular bajo el paraguas de

17 Es interesante lo que explica Jonathan Beller (2006) a propósito del cine como infraestructura: «Rather than requiring a State to build the roads that enable the circulation of its commodities, as did Ford, the cinema builds its pathways of circulation directly into the eyes and sensoriums of its viewers. It is the viewers who perform the labor that opens the pathways for new commodities» (: 209).

la proyección películas *de ficción* y fragmentos de entrevistas con vecinas, o material de archivo sobre la calle, trasladaba a la pantalla el vínculo entre los estratos espacio-temporales que se distinguen y entrelazan a la vez en su arquitectura. Pero también habría desplegado una atmósfera afectiva en y por Purísima Concepción, sustraída además al proceso urbanístico municipal que expulsó a muchas de sus vecinas y empobreció la existencia de quienes siguieron viviendo allí. Antes que nada, porque esa infraestructura audiovisual no es un mero «suplemento representacional» sino —al decir de Rodgers, Barnett y Cochrane (2014)— una *textura* del espacio urbano:

In traditional approaches to urban politics, media appear as an *extrinsic* variable to the urban. [...] These longstanding traditions constrain the potential to think through the political significance of the media-urban nexus insofar as they rely upon a limited sense of ‘the media’ as representational mediums—either representing particular political interests or disseminating symbolic representations. In both respects, media are seen as *merely* representing a preexisting world of interests and ideologies. In contrast to this extrinsic view of media, there is a growing body of research that focuses upon the ways in which media forms and technologies are literally ‘built into’ urban spaces. (: 1059-1060)

Cabe atender por tanto a «the spatial *intensities* of urbanized media experience» (*ibíd.*: 1055) y a cómo las infraestructuras mediáticas organizan y regulan las condiciones ambientales de la ciudad. Un derecho a la misma, retomado en los últimos años por experiencias que, como ha hecho notar por otro lado David Harvey (2013), no necesitaban haber leído los textos de Lefebvre para tratar de ejercerlo¹⁸, debería habitar asimismo ese espectro. Entre las últimas actualizaciones —teóricas o prácticas— de dicho concepto¹⁹, la de Alberto Corsín (2014) lo replantea precisamente como «right to the infrastructure as expressive of new ecologies of urban relations that come into being» (: 342). La idea de una «ciudad *efímera*, obra perpetua de los habitantes, a su vez móviles y movilizados para esta obra» (Lefebvre, 1969: 158), da pie en su artículo a una pregunta correlativa: «What would a city look like if its infrastructures were designed, built, certified, and managed by its residents?» (Corsín, 2014: 342).

18 «Cuando en julio de 2007 se reunieron en el Foro Social estadounidense de Atlanta [US Social Forum], todo tipo de movimientos sociales y decidieron constituir una Alianza Nacional por el Derecho a la Ciudad (con secciones activas en ciudades como Nueva York y Los Angeles) [Right to the City Alliance], inspirados en parte por lo que habían conseguido los movimientos sociales urbanos en Brasil, lo hicieron sin conocer siquiera el nombre de Lefebvre. Había concluido cada uno por su cuenta, tras años de lucha por sus propias cuestiones particulares (gente sin techo, gentrificación y desplazamiento, criminalización de los pobres y los diferentes, etcétera), que la lucha por la ciudad como un todo enmarcaba sus propias batallas particulares, y pensaron que juntos podrían tener mas eficacia» (*ibíd.*: 9-10). De esta manera, el «derecho a la ciudad» resulta un telón de fondo y una manera de traducir y agrupar varias prácticas de sentido asociadas a la lucha política en y sobre lo urbano.

19 *Vid.* Mitchell, 2003; Harvey: 2008, 2013; Mathivet y Sugranyes, 2010; Attoh, 2011; Brenner, Marcuse y Mayer, 2011; Purcell, 2013.

La activación de El Solar de la Puri no supone «a human-centred ‘entitlement’, part of what may be thought of as human-rights approaches to urban social justice» (*ibíd.*: 343), sino una práctica socio-material que desborda un marco político y jurídico liberal: «An ongoing and deepening search, reinvention, and reappropriation of the radical and receding sources of political conviviality» (*ibíd.*: 357). Aunque el cine de verano no haya producido ningún «prototipo», como sostiene Corsín a propósito de la plataforma Zoohaus y El Campo de Cebada²⁰, sí que ha logrado territorializar un pequeño rincón de la ciudad para experimentarlo colectivamente a través de juegos, cenas y películas. En tanto que materializa un derecho, la palabra «infraestructura» funciona aquí más como verbo que como sustantivo:

It is neither a *right to infrastructure*, nor an *infrastructure made right*. Rather, the right to infrastructure allows us to escape the human–nonhuman and epistemology–ontology dichotomies altogether by opening up the agential work of infrastructures as a source (an open source) of possibilities *in their own right*. [: 343] [...] [It] is ‘collected’ somewhat differently, as it gathers materials, devices, appliances, media systems, interfaces, and social relations [...]. It is a right incarnated in and deployed through very specific (open source) sociotechnical designs, interventions, and affordances. (: 358)

Habiendo sido *infraestructurado* por un cine al aire libre, el Solar de la Puri no sólo deshace la división entre lo humano y lo no humano que caracteriza a la epistemología moderna²¹. Además, en la medida en que las sesiones fílmicas debían atenerse a los días más cortos del verano –esto es, entre mediados de julio y de septiembre, cuando anochece antes de las 21.30h.–, y también al calor estival, el espacio señala un *continuum* naturaleza-cultura tecnológicamente modificado²² y apenas evidente desde la caja negra del cine. De hecho, si la atmósfera desplegada en torno a la pantalla del Solar dependía de variables lumínicas o de temperatura independientes de la infraestructura en cuanto tal, hasta el

20 Impulsado por la plataforma de arquitectas y diseñadoras Zoohaus, el catálogo digital del proyecto Inteligencias Colectivas (IC) está compuesto por prototipos de muebles y otros artefactos urbanos. Cada uno de ellos –«more than many and less than one», en palabras de Corsín– se presenta en un formato de código abierto para poder ser reapropiado y redefinido bajo situaciones y escenarios diversos. Buena parte del mobiliario de El Campo de Cebada –un solar en el centro de Madrid ocupado por vecinas en 2010– se construyó a partir de tales diseños y con la mediación de Zoohaus. Sin embargo, el artículo de Alberto Corsín no realiza un seguimiento de cómo esos prototipos han llegado a «viajar» –si es que lo han hecho– al margen de este colectivo. Así pues, ¿hasta qué punto el fundamento de la noción de prototipo sería en última instancia más conceptual que empírico?

21 Lo cual no sería una novedad en estas páginas. Otras formas de hibridez entre ambas entidades ya han sido puestas de manifiesto y examinadas en los capítulos previos a propósito de la proyección.

22 De Donna Haraway (1988, 1991) a Rosi Braidotti (2016), pasando por Bruno Latour (2007) o, más recientemente, los nuevos materialismos (Karen Barad, 2003; Dolphijn y Tuin [eds.], 2013), la separación ontológica entre «things of the world as they really are (i.e., “Nature”)» y «“objects” that are the product of social activities (i.e., “Culture”)» (Barad, 2003.: 806) ha sido también larga y convenientemente discutida.

punto de que algunas espectadoras no podían quedarse a la película por el horario²³, o el número de sesiones al año acababa siendo muy reducido, eso ya era un indicador de que el derecho a la ciudad que contribuía a practicar disminuía en contrapartida su alcance cinematográfico.

Las discusiones sobre el tipo de cine que había que poner en el Solar, o el público destinado a recibirlo, se instalan en esa tesitura infraestructural. Lo hace asimismo la falta de continuidad de las sesiones que varias integrantes del Taller de Ficció lamentan, toda vez que impidió explorar ese vínculo con mayor intensidad práctica. Sin embargo, la posibilidad de dialogar a través o alrededor de la pantalla con los espacios y la memoria de Puríssima Concepció también se consiguió a ese precio, es decir, no siendo —o no pudiendo ser— un cine convencional. Ni siquiera de verano. Que el fuera de campo de las proyecciones se viera a menudo *invadido* por los faros de un coche que acaba de aparcar, las criaturas que van y vienen con la pelota o la llegada paulatina u ocasional de nuevas espectadoras, indica que su infraestructura no alcanzaba a colonizar el lugar completamente. Se diría más bien que esas *impurezas* son constitutivas de su lógica ambiental.

Con los desacuerdos que lo atravesaron, el método de *ensayo y error* que hiló las sesiones del verano de 2014 también se toparía con la imposibilidad de encontrar *del otro lado* un público de una sola pieza. Los motivos para presentarse en el Solar eran variados y muchas veces ni siquiera tenían que ver con el pase de la película. A un cine de verano que no acababa de serlo se unía su doble condición de, por un lado, medio que infraestructura el espacio en términos no exclusivamente filmicos, y por el otro, fin de una infraestructura diseñada, en efecto, para proyectar filmes. Fue ese delicado equilibrio, que además entraba en relación con grupos de espectadoras heterogéneos entre sí, el que el Solar de la Puri tuvo que mantener entre julio y septiembre de aquel año. Parece complicado aplicar el modelo psicoanalítico sobre el dispositivo cinematográfico en circunstancias que se ajustan tan poco a la uniformidad que el primero presupone en el segundo.

En cambio, el circuito corporal e hipnótico pensado por Raymond Bellour sí resulta útil a la hora de traducir el comportamiento de muchas espectadoras —a empezar por las más jóvenes— en el Solar. No sólo porque no tiende a *paternalizar* a los sujetos mediante un aparato teórico, sino también porque halla en su comportamiento rastros cinéticos que se corresponden con lo que está sucediendo en pantalla. Me refiero por ejemplo a los momentos en los que Saïd se extiende en la lona *junto a Totoro*, o cuando la hija de Lola interrumpe la mirada con sus propias manos. La manera en que esos cuerpos son afectados por las imágenes y sonidos de un filme se trasluce en tales gestos o movimientos²⁴. Lo cual no quiere decir que se los pueda adscribir a la clase de espectacularidad que asume el libro de Bellour, propia de una inmersión fílmica que habría ido

23 Esta es una de las cuestiones que habría obstaculizado, en parte, la alianza entablada al principio por Babàlia y el Taller de Ficció.

24 A este respecto, el relato etnográfico debe detenerse en la descripción «dinámica» de tales movimientos y aceptar que *la profundidad es la piel*. Vid. pp. 36-37.

declinando. La mayoría de esos comportamientos, acaso hipnóticos, se combinan con desatenciones periódicas, o si se prefiere, con una vigilia que cerca en todo momento la proyección en curso.

Nuevamente, el debate sobre qué película era la más adecuada para la siguiente sesión tenía que afrontar la situación liminar del cine de la Puri en tanto que infraestructura fílmica²⁵. Y nuevamente, esa misma flexibilidad era la que permitía incorporar a un público múltiple que en ciertos casos, como el de las criaturas, se movía constantemente entre la hipnosis de la proyección y la vigilia de la calle —las cuales se entrecruzaban asimismo en numerosas ocasiones. Si el ambiente fílmico estuviera mejor delimitado o aislado en lo sensorial, y el afuera y el adentro no se hubiesen mezclado de ese modo, con seguridad muchas de las personas que acudieron a las sesiones no lo habrían habitado. Por otra parte, ninguna de las películas que se pusieron —ni siquiera *Alicia*, que ha pasado por ser después la más «exigente»— parecieron tener el efecto contrario: quitarle a alguien las ganas de estar en el Solar, o incluso de volver otra noche. Ninguna de las tres sesiones iniciales incluyó una propuesta fílmica opuesta a, o contrariada por, la atmósfera distendida en que tomaba posición²⁶.

El que antes de cada película se proyectasen piezas o entrevistas sobre la calle, y de que la sesión de cine estuviera precedida además por alguna actividad —una tarde de juegos, una cena de traje, etc.— para *encender* el Solar, resultaba también un indicador de que esa infraestructura —un presunto cine de verano— tenía una vocación menor. Menor no por minoritaria, sino porque la proyección recomponía el espacio a la vez que su lenguaje se veía afectado por un coeficiente de desterritorialización (*cf.* Deleuze y Guattari, 1978: 28-44). Ese coeficiente, ¿no se corresponde con la puesta en práctica de aquello sobre lo que se quería conversar en la segunda sesión del taller de memoria en el cccbarri, a saber, «qué significa cuidarse entre vecinas»? O más específicamente, cuidar de un ambiente de relaciones en común en la calle Purísima Concepción.

En definitiva, al no acabar de ser del todo —o al menos no de manera eficaz— una infraestructura fílmica permanente, el Solar de la Puri pudo caminar por el alambre de lo posible y efectuarse a la inversa del nexo representacional que ha acostumbrado a unir cine y ciudad; es decir, como una forma de *location in mobility*.

25 Se podría conjeturar incluso, parafraseando a AbdouMaliq Simone (2004), que eran el propio TdF y las espectadoras quienes constituían la infraestructura («people as infrastructure») en la medida en que eran la habilidad técnica del primero, junto a la presencia y la performatividad de las segundas, lo que convertía *aquello* en un cine de verano. Simone, por su parte, se refiere a cómo muchas ciudades africanas «are characterized by incessantly flexible, mobile, and provisional intersections of residents [...] [whose ability] engage complex combinations of objects, spaces, personas, and practices» (: 407-8). *Cf.* Berlant (2016).

26 La única proyección que se quedó medio vacía fue precisamente la que contaba *a priori* con el público más homogéneo y predispuesto a ver una pieza artística. Me refiero a la sesión de Diálogos Electro-Flamencos con la Sala d'Art Jove.







#elsolarde lapuri

DISSABTE 17
20h
INICIARÀ A LAS 19h

8

Sakis



#elsolardelapuri



DISSAB
2130 PROJ
TEMBLORES a
• Temblores - una película
los movimientos
• Fracciones (44)
• Como crece la sombra

TE 17
ECCIO 16m
de l'ETNA
n fin sobre
s políticos en curso (22)
uando el sol declina (1)

MIROXL



delapuri

MIRAKL

DISSABTE 17

2130 PROJECCIÓ

TEMBLORES desde IETNA

- Temblores - una pel·lícula "in fin" sobre los movimientos políticos en curso (22')
- Fracciones (44')
- Como crece la sombra cuando el sol declina (11')















4 — Epilogue

The fieldwork for this research finished in November 2014. However El Solar de la Puri is still in existence and has gone through a range of different events, changes and refurbishments since then; enough, in fact, to yield materials for a possible second part of the dissertation. Thus it is difficult to force these last pages into the mould of a set of ‘conclusions.’ Rather, they form an epilogue mostly designed, once again, as a kind of translation.

While the Occupy Poble Sec collective’s activities gave way during 2013 to new groups and spaces in the neighbourhood—mainly the cooperative social centre La Base, which is in itself an assemblage of different projects—¹, the Fiction Workshop organized what was possibly its last activity in El Solar de la Puri on 18th July 2016. *Cleopatra in the Puríssima*, a free dramatization of a play by Iván Morales, was performed there by the grassroots theatre association Marabal;² and the screening of a retrospective copy-and-paste piece taken from our archive rounded off the evening. Thus after four and a half years, and until further notice, the FW’s career in Poble Sec came to an end, finishing in the same context where it had begun: during the ‘Festa Major,’ the yearly neighbourhood festival.

1 See <http://www.labase.info/projectes/>

2 In the fall of 2014, Morales asked to see our footage about the Puríssima Concepció and to use it as a source for writing *Cleopatra*, which had been awarded a development grant by the Teatre Lliure (Free Theatre, Barcelona). He also promised that there would be a kind of ‘return’ to the street—such as an open rehearsal, or a public dramatized reading, in El Solar. However, this never took place, and we finally contacted Marabal to prepare something about the project. This group, active in Poble Sec since 2008, sees itself as a ‘Cultural Association and Center for Education and Artistic Creation whose principle goal is to foster the Body Arts as tools for expression, creation and personal, social and professional transformation.’ In <http://www.marabal.org/Presentacio/> - bajar

From 2014 to that date, half-a-dozen film screenings, some ‘vermouth sessions’ and even a couple of concerts had been organised by the FW at El Solar. The collective’s work also included, of course, regular days for cleaning up the venue and setting the outdoor cinema up again. During this time, the bond that the group had formed with the youth of the street grew stronger, while the vegetable garden combined phases of farming with others of inactivity;³ and finally some of the street’s residents also joined in making use of the occupied plot. Nevertheless, spatial relationships and practices were not only restricted to these activities. In the spring of 2015, a young scrap-metal dealer converted a corner of the lot—to the right of the screen—into a kind of warehouse. This coexisted with our activities and children’s games area for weeks, until the municipal rubbish workers entered El Solar without permission and sadly removed all his belongings.

Over 2016 the Centre for Contemporary Cultivations in the Neighbourhood, at the back of the street, at first shared its place with, and then gave way to, the Reversible Laboratory.⁴ Some members of this association had been members of the FW, and the outdoor cinema is now maintained and used by them. In fact, as I write these lines, a new screening—*Carmona has a fountain* (*Carmona tiene una fuente*, Antonio Trullén, 2016)—has been announced for the 16th June. But films and spectators have not been the only guests at El Solar in the last two years. From the winter of 2016 to the fall of 2017, a Roma family settled there, near to the screen. They even hung pictures on the white wall and turned it into their lounge. Thus, a cinema built in the ruins of a house ended up becoming a new family’s makeshift home; and to our immense surprise the plot had come full circle.

In short, it was wonderful, as well as a relief, to see how El Solar de la Puri had grown during this new period and found distinct forms of continuity beyond us. At the same time, it is this transition which allows to think through, from a certain distance, what had happened previously; or more precisely, what sort of issues the OPSC and FW had made thinkable through and about audiovisual screenings. Part and parcel of the political cycle opened up by the 15M Movement in 2011, both case studies had shown that they were not only bearers of a specific mode of existence, but also practitioners of a meaningful conceptual framework. If anthropology is, according to Eduardo Viveiros de Castro (2013: 477), ‘the art of determining the problems posed by each culture’—instead of ‘finding solutions for problems posed by our own’—then this dissertation finds a fitting end in summarising the controversies emerging in the previous pages.⁵

3 Pilar and Jaime, who very much disliked visiting the ruins of their old home, got involved in it and this seemed to close their ‘wound’ a little.

4 “[This] is a self-learning collective based in Barcelona, founded in 2014 by a group of Poble Sec residents who got together to promote creation, experimentation, thinking, spreading and conservation of analog film.” In <http://lab-reversible.blogspot.com/p/quienes-somos.html>

5 Even though the OPSC and FW do not present an ontological alterity as strong as the Amerindian culture that Viveiros de Castro was writing about, this does not mean that their practices cannot be defined as a real

‘Horizontal relationships are chairs on the move’

This sentence, spoken by a member of Occupy Poble Sec who was helping at the Cinema Forum session on the Spanish transition, reveals firstly the case study’s way of thinking. It is worth remembering that that screening was held in the kitchen of the Sortidor Civic Centre, after a previous and a slightly disappointing experience at the Casa del Mar due, in part, to its fixed furniture. Referring to that change, the phrase ‘horizontal relationships [*horizontalidad*] are chairs on the move’ brings together both an idea and a socio-material practice. It is not that the latter seeks to put into practice the former, which would then have in turn a transcendental and non-empirical position. On the contrary, ‘chairs on the move’ is the situated form by means of which ‘horizontal relationships’ are immanently actualized and achieve an existence.⁶

Thus the OPSC and FW *thought* by (re)producing screening assemblages. However, it is the very *mode of* assembling which may differ from, or add a surplus to, what ANT has usually considered about—and omitted from—this issue. How projections are related to debates, filmic contents to urban problems, equipment to places, bodies to furniture, and all of these together, is not just a matter of connection, but also of sensitivity in doing so. Ideas such as care, precariousness, the work of fiction, autonomy or energizing [*dinamizar*] take shape within both case studies through more-than-human entanglements and procedures, requiring in addition shared energy and skills to compose and practice them. In other words, ‘horizontal relationships’ do not only mean the spatio-temporal result of a hundred chairs arranged in rows during the movie, and later in a circle for a discussion open to anyone; they are equally the force—often called by other philosophical names, such as ‘desire’ or ‘affects’—that moves and gives support to doing that in a certain way.

In the 15M Movement that *certain way* has generally been termed an existence ‘in common.’ But this collective becoming seems to be to some extent an unknown quantity for the ANT task of tracing a network. Although this methodological approach can provide valuable accounts of stabilized associations, and even of how they are achieved,⁷ it tends to obscure the affective and reproductive dimensions of socio-material relations. For instance, I discuss in the last part of chapter 2 (‘Traducción (3)’) that failing objects are an everyday occurrence for a precarious mode of existence rather than the anthropological opportunity—as Bruno Latour (2005: 79) suggests—for ‘making [such objects] talk.’ Inasmuch as ‘in common’ involved here recurrent efforts to ensure the sustainability of each film session—and so to tackle disruptions, contingencies, and/or other

attempt at producing a new world. Therefore, translation understood as an equivocal operation between two languages is still valid in talking about them.

6 Also, this existence would distance itself from, and at the same time oppose, the vertical architecture of parliaments. See again Corsín and Estalella (2013).

7 See Law and Callon (1992).

events—, the ‘anthropology’ carried out by the two case studies reveals itself as *other* to the ANT translation framework.⁸

Precisely that otherness aligns the FW and OPSC practices with the assemblage theory when it identifies some shortcomings in the actor-network theory approach.⁹ The first would consist of *actualism* or lack of appreciation for the virtual, according to which the realm of possibilities surrounding the effective connections of a network are not borne in mind:

Via the labour of tracing associations actor-network theory seeks to relate humans and non-humans in their co-production of the world, and in this work of relating the properties of parts – objects, artefacts, technical practices, humans, and so on – form *logically necessary* relations in the constitution of an actor-network. In DeLanda’s vocabulary the actor-network becomes a ‘seamless whole’ that fully assimilates its component parts; nothing stands outside the descriptions that actor-network theory performs (Hetherington and Law, 2000: 128; Lee and Brown, 1994). The problem is that seeing entities as fully determined by their present relations makes it difficult to understand the efficacy of ‘parts’ by making the relational configuration into a homogeneous whole. (Anderson et al., 2012: 179).

As we have seen, the entities that were assembled in the FW and OPSC screenings constantly challenged the idea of a ‘seamless whole,’ while the mode of assembling of both case studies also sought to preserve a fragile order among these entities. Their sessions could be seen, in this sense, as a sort of ‘ontological choreography’ (Thompson, 2005) that made use of a dynamic coordination to perform a filmic and relational dance. Was the desire to be together—around and despite that vulnerability—the fuel that kept the performance in motion? Or just a consequence? As Deleuze and Guattari (1987) affirm, ‘the rationality, the efficiency, of an assemblage does not exist without the passions the assemblage brings into play, without the desires that constitute it as much as it constitutes them’ (: 399). So this was not a cause-effect relationship but a non-linear, immanent bond.¹⁰

8 I follow here again the principle of equivocation: ‘What if, rather than being neutralized by this equivalence, the disparity between the meanings produced on either side, by anthropologists and natives, is introduced into both discourses, thus releasing its full potential? What if instead of complacently admitting that we are all native, we take the opposite wager as far as it can go, namely, that we are all ‘anthropologists’ (Wagner 1981: 36)—and, to boot, not some a little more than others, but just each in their own way, which is to say, very differently?’ (Viveiros de Castro, 2013: 475).

9 In return, assemblage theory has also been seen as ‘underequipped to deal with the multifarious ways of assembling at anything else than a very general and descriptive level.’ ‘At worst, references to assemblage thinking risk providing a veneer of theoretical sophistication to otherwise descriptive accounts that risk becoming “a simple joining-up exercise”, resulting in “thin description” (Allen 2011, 156) to which the assemblage moniker makes little difference’ (Müller and Schurr, 2016: 220).

10 Martin Müller and Carolin Schurr (2016) also see it in this way: ‘Desire/wish does not emerge as a result of the assemblage, but emerges with and in the process of assembling. This makes desire/wish and assemblage co-constitutive’ (: 226).

The fact that I needed to introduce an additional approach to following the projections—provided by a sensory turn on the one hand and Raymond Bellour’s understanding of spectatorship as an embodied hypnotic circuit between the screen and the audience on the other—indicates that ‘tracing a network’ was not enough to properly grasp both case studies’ modes of existence. In the shadows of each filmic encounter, a flow of emotions—or a ‘festival of affects,’ Roland Barthes’ words—would emerge and end by impregnating the rest of the session. How those moments *came to matter* and slipped a mood or a collective disposition into debates or other relational activities demanded another type of inquiry; one more attuned to that sort of subconscious potency which could not be accounted for as a mere string of actions and mediations.

In any case, ‘chairs on the move’ is more than a socio-material activity bringing an idea to life. It also involves permanent dealings with an outside that could disable or unbalance the assemblage at any time and for many reasons: a non-functioning cable, distraction among the audience, the boundaries of a place, the kind of movie shown in relation to the projection environment, etc. Also, ‘horizontal relationships’ names a force that affects and is affected by the very process of assembling, connecting it to a virtual realm. While this research has avoided the search for transcendental causes—in the sense of social, biological or physical explanations—that determined their forms, the OPSC and FW screenings often showed that relations are *exterior* to their terms, in the sense of being open to other encounters and new (dis)arrangements.

In a nutshell, no entity of a film session is fully and permanently actualized in its network—and this is why practices of care and sustainability are so important—and no connection of that network can be fully understood without the co-constitutive desire of a life ‘in common.’¹¹ Precisely, is it not this field of tensions, emotions and practices which defines such mode of existence?

Objectual precarity

‘Sitting down to see a movie was for me a necessary exercise of reflection and care,’ Occupy Poble Sec member Laia Cantenys said of the Cinema Forum encounters. The screenings had to do with both things because through them she could escape for a while from the routines of work and everyday life. However, ‘care’ also referred to the environment that hosted that experience around a movie. In the OPSC’s sessions, as well as in the FW’s—at El Solar de la Puri or other venues—the preparation and provision of foods and drinks, active listening and the circular distribution of people for the debate, and the very organization of the work, refuted the habitual assumption that the body

11 Of course, this desire was not exclusive of OPSC and FW encounters, but extensible to the sphere of Occupy Poble Sec as a distinguishing feature of its politics.

does not belong to the sphere of speech acts—and therefore the classic political separation between private and public domains also.¹²

It is not that these procedures and practices were simply sustaining a political atmosphere usually steered towards collective discussions. Rather, to a large extent they materialised the politics at stake during the film sessions. As Butler (2015) explains: ‘When we think about what it means to assemble in a crowd, [...] we see some ways that bodies in their plurality lay claim to the public, find and produce the public through seizing and reconfiguring the matter of material environments; at the same time, those material environments are part of the action, and they themselves act when they become the support for action’ (: 71). The transition in chapter 3 from the memory workshop on Puríssima Concepción Street to El Solar de la Puri responded precisely to the limits of speech acts and the search for a more performative environment of care.

However, although the North American philosopher does recognize in their last book *Notes Toward a Performative Theory for Assembly* that ‘bodily movement is supported and facilitated by nonhuman objects and their particular capacity for agency’ (ibid.: 72); that spaces of political appearance always involve material supports which ‘are not only part of the action, [...] but [...] also what is being fought about’ (: 73); and that ‘we cannot even fight for infrastructural goods without being able to assume them to one degree or another’ (: 127), the point is that the ontology of precariousness that runs through Butler’s thought—both ‘precarity’ and the ‘politically induced condition of maximized precariousness’ (Butler, 2009: 26)—does not seem to make the most of this approach. Butler mainly refers to human bodies, as if this induction only had effects on them.

For instance, when Butler talks about the space of appearance as a ‘performative exercise’ that ‘happens only “between” bodies, in a space that constitutes the gap between my own body and another’s,’ (2015: 77) it is not clear how objects mediate (in) these interstices, or even how they come to embody an alterity that entails both proximities and distances. The OPSC and FW practices show that spreading an atmosphere of care—in this case around screenings—requires also taking care of objects, devices and spaces. If precariousness is an existential feature of every life, which ‘implies living socially, that is, the fact that one’s life is always in some sense in the hands of the other’ (2009: 14), while ‘precarity’ corresponds to the socio-political distribution of this interdependence and vulnerability, then both case studies suggest at least two consequences. Firstly, that they were in the hands of a fluid filmic apparatus. Secondly, that the entities that had to be assembled to watch a movie—making possible at the same time the

12 Judith Butler (2015) discusses it regarding Hanna Arendt’s *The Human Condition*: ‘The public sphere in which the speech act qualifies as the paradigmatic political action is one that has already, in her view, been separated from the private sphere, the domain of women, slaves, children, and those who too old or infirm to work. In a sense, all those populations are associated with the bodily form of existence, one characterized by the “transience” of its work, and contrasted with true deeds, which include the making of cultural works and the spoken deed’ (: 45). Of course, the ‘speaking male citizen’ is meanwhile nourished and sheltered by that ‘foreign, unskilled, feminized body.’

very situation of being together—were people *and* furniture, subtitles, snacks, modes of speaking, places, kinds of cinemas, etc.

Furthermore, ‘precarity’ meant the duty of having to deal permanently with objects that were in dormant rebellion. It not only included times when they did not work or got broken, but also the shared procedures and solutions aimed at containing disruptions. In addition, materiality is not just about *big things* such as ‘the pavement and the street, [...] food and shelter, protection from injury and destruction, [...] [or] affordable health care’ (Butler, 2015: 128). Smaller ones—a cable that fails, a too small screen, a computer with insufficient power, the limited size of a room, the length of a film, etc.—also count and indeed shaped the daily activities of the case studies of this research. What was ‘being fought for’ within the multiple actions that needed their support seemed to be the persistence of screenings outside of a movie theatre. And not because cinema itself was taken as a goal; rather, this resulted from its role as tool—despite and through that fragility—for meeting in the neighbourhood, learning collectively and provoking (as Cantenys explained before) spatio-temporal ruptures.

Beyond Butler, the ontology brought to life by the OPSC and FW was doubtlessly one related to precariousness, but in a radically objectual way. Indeed, management of that state of things turned us in some way into socio-material designers of the sessions and carers of the film apparatus, giving rise finally, and not by chance, to the construction of an outdoor summer cinema. That is, the core of El Solar de la Puri.

A cinematic afterlife

The 21st century started by changing the question about the being of cinema. Instead of asking about *what* it was, as André Bazin had done forty years ago, it became ‘more relevant’ to enquire *where* it was. According to Chris Dercon (2003), the right answer is ‘everywhere’—with special attention to ‘art museums and galleries’—and this has obliged users to ‘restructure the conventional space of the movie theatre.’ This dissertation has sought to explain how audiovisual screenings took place in a neighbourhood of Barcelona through two groups connected to a post-15M Movement popular assembly. However, these sessions both were and were not considered as cinema. In other words, they worked *as if* they were cinema.

‘It wasn’t the typical thing of coming into a dark room,’ Occupy Poble Sec member and OPSC temporary contributor Tomás Lucero commented on this issue. ‘It was less formal. I could talk to somebody by my side about anything related to the movie, or just kid around. Even the way of laughing was different,’ he added. And organizer Carme Picanyol remarked, ‘I love going to the cinema, and as a matter of fact, sometimes I go by myself. To feel surrounded by many people at the same time as being alone is a weird experience. But the Cinema Forum was a different thing.’ What seems to be missing here is the *black box* of the movie theatre and the powerful anonymous immersion it provides. Nevertheless, Picanyol did recognize the ability of the screenings to

‘take you somewhere, even to personal places:’ ‘that hour in silence, and what you get from images although you’re with people, made you think about a lot of things. People lost track of time.’

There is an environmental gap between the OPSC and FW screenings and those held in traditional cinemas. This does not mean that the former could not transform different spaces into a projection room. In fact, they did that very often in various different venues. The fluid filmic apparatuses used in each of them still maintained the power of suspending the consciousness of everyday life for a while and opening up a view of a world composed of sounds and images in movement. The three layers that, according to Raymond Bellour (2013), are brought together and merge in a film session—a place, an audience and an array of optical technical equipment—were all entangled during those events. However, there was a sensory loss that had to be made good with other activities, such as food and drinks, a collective debate or the desire to see a movie outdoors.

Because of this, the embodied circuit theorised by Bellour to translate the dynamic reactions of the public in front of a screen is not completely suited to such sessions. The hypnotic state in which spectators and film sequences are said to connect needs to face the fact of being *awakened* from time to time by an outside that is no longer off-camera. I am referring, for example, to the comings and goings of children, car lights invading the screen for a moment, a column in the middle of a room, or the difficulty of feeling comfortable in the seat after an hour. In both case studies, a kind of wakefulness invariably encircled that cinematic hypnosis, and was always about to disturb its already fragile atmosphere by spreading noise and distraction.

These screenings may be an appropriate home for the ‘poor images’ defended and described in detail by Hito Steyerl (2012):

The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletarian in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. It transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction. The image is liberated from the vaults of cinemas and archives and thrust into digital uncertainty, at the expense of its own substance. The poor image tends towards abstraction: it is a visual idea in its very becoming. (: 32)

Although Steyerl tends to sharpen the divide between an analogic visual past located in movie theatres and a digital present in which images are ‘propelled onto new and ephemeral screens stitched together by the desires of dispersed spectators’¹³ (: 43), while the OPSC and FW activities inhabit precisely that border, she also sees the emergence of precarious pictures as a reminder of the classic Third Cinema manifesto ‘For an Imperfect Cinema’ written by Juan García Espinosa in Cuba in the late 1960s. According

13 By doing so, this text also would be reproducing, in the field of visual economy, the Italian post-operaist account of the transition from factories and assembly lines to a post-Fordist society.

to García Espinosa, ‘the imperfect cinema is one that strives to overcome the divisions of labour within class society [...] [by] blurring the distinction between consumer and producer, audience and author.’ (: 39). May the ‘economy of poor images’ now be in the process of accomplishing that shrinkage of distinctions and a new merger of art and life? After all, both of them share—as Steyerl suggests—a visuality that is ‘resolutely compromised: blurred, amateurish, and full of artefacts’ (: 40).

But what happens when the idea of an ‘imperfect cinema’ is taken up again, on the reception side, by digital screenings? And how does it form part of a ‘circulation of poor images’ that has initiated ‘another chapter in the historical genealogy of nonconformist information circuits’? Most of the precedents mentioned by Steyerl have been discussed in the historical sections of this dissertation: ‘Vertov’s visual bonds, the internationalist workers’ pedagogies that Peter Weiss described in *The Aesthetics of Resistance*, the circuits of Third Cinema and Tricontinentalism, of nonaligned filmmaking and thinking.’ (: 43). Despite its ambivalent status, the poor image thus ‘takes its place in the genealogy of carbon-copied pamphlets, cine-train agitprop films, underground video magazines and other nonconformist materials, which aesthetically often used poor materials.’ Moreover, ‘it reactualizes many of the historical ideas associated with these circuits, among others Vertov’s idea of the visual bond.’ (: 43-44)

In that sense, the OCPS and FW screenings implied an afterlife for cinema—especially for those experiences that sought to drift away from its black box. The screenings were in fact *poor exhibitions*, for which resolution was not the primary value. ‘Poor images are poor because they are heavily compressed and travel quickly. They lose matter and gain speed,’ Steyerl argues (: 41). For their part, the imperfect film sessions also suffered from a lack of immersion, but this provided them, in turn, with the ability to extend themselves to different points of Poble Sec and turn different places into collective venues for watching a movie. In addition, they were enriched by the array of practices that supported each projection. Their assemblages were not about original cinema taking place in a theatre, but were copy of this under conditions of existence based on ‘appropriation and displacement.’

All of which prompts a further question: may this form of *being as if* not be a way of recovering, if only for a short time, the popular status of the *original* cinema?¹⁴

Controversies about practical fiction

Since this dissertation explores the existence of aesthetic practices at its junction with politics, or vice versa, here we should look at what lines of thought on this issue were brought together and remixed in the OPSC and FW sessions. Both may have sought to

14 According to Hito Steyerl, poor images are also ‘popular’—i.e. able to be ‘made and seen by the many’ (ibid.: 40).

combine, through their link to an ‘imperfect cinema,’ an alternative mode of production with the aim of creating dissenting perceptions of Poble Sec—this crossroads becoming at times a source of tensions.

The evolution of the idea of ‘fiction’ is paradigmatic at this point. Taken by the FW from Jacques Rancière’s *Film Fables* (2006) and *The Emancipated Spectator* (2009: 102), it referred at first to the aesthetic work of ‘establishing new relations between words and visible forms, speech and writing, a here and an elsewhere, a then and a now.’ Therefore it was clearly attached to a ‘distribution of the sensible’ and the search for a way of reshaping the landscape of the sayable, the visible and the thinkable in the area of Poble Sec. Intending also to challenge the current activist audiovisual politics of truth, the three short movies made about Navas Square—*Here is Parking*, *Inauguration* and *Notes about Navas*—sought to shift the frame of what could be seen or heard about this urban space, and at the same time to spread a polemical common sense regarding the neighbourhood.

This to a certain extent matches the definition that Simon O’Sullivan (2001), following principally Deleuze and Guattari, gives of art as a function of transformation: ‘[It] is less involved in making sense of the world and more involved in exploring the possibilities of being, of becoming, in the world. Less involved in knowledge and more involved in experience, in pushing forward the boundaries of what can be experienced’ (: 130). Both of these approaches confront, in any case, the representational framework according to which art work is supposed to portray things and situations from reality, as if the former could take advantage of a transcendental relationship with the latter. ‘Fiction,’ as well as ‘aesthetic function,’ designates instead an immanent, worldly form of production that implies a difference about conditions of possibility. Furthermore, this difference arises through an affective-cum-perceptual path.¹⁵

However, while the work of fiction practiced by FW went beyond Rancière’s definition, of course, it also went further than the attempted sensible reshaping referred to above. Juan Morente, who joined the collective in 2013 during the period at Puríssima Concepció Street, explains here how it came to be instead a sort of ‘practical’ fiction:

My intuition, influenced maybe by my late involvement, tells me that the existence of the group was not supported through the discourse as much as by ways of doing that gave rise to many events (interviews, screenings, gigs, sitting in the sun...). They became broad and powerful enough to bring together different sensibilities that most of the time combined well. It’s not a matter of establishing an artificial division between spheres, but let’s say that the truly important or productive thing was not the theoretical definition of fiction, but the practical applications that brought it to life, and that very often didn’t have anything to do with preconceived ideas about the FW. [...] The power

15 There are deep ontological differences between the understanding of aesthetics of Deleuze and Guattari, whose densely constructed conceptual corpuses always make room for ‘lines of flight’ that are not necessarily collective, and Rancière’s, more related to common political forms of emancipation. Even so, I am more interested in underscoring how both thinkers see an opening of possibilities in non-representational terms.

of a ‘practical’ fiction worked as a uniting force for us and between us and other people, such as the members of La Base, the local residents enjoying ‘elitist’ movies, or the kids playing and building benches at El Solar de la Puri.

Therefore, ‘fiction’ here meant more than a redistribution of what could be seen or heard on a screen about—or in relation to—various spaces in the neighbourhood. This remained doubtlessly important even for the sessions at El Solar de la Puri, as long as the movies shown there were carefully chosen and could dialogue with materials from the FW’s archive. But that aesthetic constructivism extended, in this case, to the infrastructure and devices by means of which those films were screened. It certainly was a continuation by other means of the spatial production already involved in the OPSC events. Thus, an alternative mode of exhibition, defined by a situated array of ways of doing, also became crucial in addition to any aesthetic reframing of the world. The practice of both case studies would have been incomplete without the design of certain conditions of reception that included debates and other forms of being together.

Does this second line of thought not touch on the same issues as Walter Benjamin’s (1998b) *The Author as Producer*? Such as: ‘Before I ask: what is a work’s position *vis-à-vis* the production relations of its time, I should like to ask: what is its position *within* them? This question concerns the function of a work within the literary production relations of its time. In other words, it is directly concerned with literary technique’ (:87). Or also: ‘[A writer’s production] must be able to place an improved apparatus at their disposal. This apparatus will be the better, the more consumers it brings in contact with the production process – in short, the more readers or spectators it turns into collaborators’ (: 98). The position of the screenings in current production relations is seen in their mobility in touring their different venues in Poble Sec, shaping these according to a logic of care and using assembly-style methods. To achieve this they needed to employ a fluid filmic apparatus by means of which a collaborative atmosphere—in terms of discussion, learning or just leisure in common—was set up for a few hours.

Although the confluence of these two lines of thought enhanced the significance of the Occupy Poble Sec Cinema Forum and Fiction Workshop’s aesthetic politics, it also came to be a constant point of strain especially at El Solar de la Puri. The precarious apparatus that enabled both groups to develop collective spaces in the neighbourhood also restricted the possibilities of what could be shown. Firstly, because the audiences gathered around the screen were heterogeneous and mostly not particularly used to seeing black and white, experimental or slow films. The repertoire of possible movies thus shrank considerably since the goal of broadening spectators’ expectations had to fit into popular spaces. Secondly, the conditions of exhibition were definitively imperfect and not the same as in a theatre—as we saw above—so that the duration or visual complexity of any proposed showing needed to take this lack of immersion into account.

Moreover, it was not only the audiences that were heterogeneous, but also the OPSC and FW’s own organizing groups. This meant that some of their members seemed more interested in creating common spaces in Poble Sec and saw the movies more as a

tool to help them grow, while others believed the films should not play any instrumental role. The discussion in chapter 3 is eloquent on this point. In short, and similarly to the organisation of the film apparatus, the power of this ‘practical fiction’ (which led to the creation of an outdoor cinema) was at the same time a potentially controversial balancing act—in this case between what some saw mainly as a new mode of production and others, rather, as a dissenting way of seeing.

The neighbourhood as a place of learning

The episodes of this dissertation did not only take place in an urban area. Rather, *the neighbourhood* is the territory that defines and is defined by the aesthetic politics taking place—and shaping places—there. In this sense, the screening was a spatial practice whose mobile assemblages—a constellation of on-going human and non-human trajectories, in Doreen Massey’s (2005, 2006) terms—had a productive bond with the city. This feature entails a difference with regard to previous alternative modes of film exhibition, most of them focused on the space-time of the factory. If 20th century political forms of cinema consistently saw the assembly line as their guiding star, moving in and outside it through the hiatus in ordinary perception represented by viewing films, the terrain that was practically recognized by both case studies here as their field of struggle was a small piece of Barcelona. Something less than a whole city district and something more than a corner; that is, Poble Sec.

This meant that the general material spatialized by the film sessions was the everyday life of the neighbourhood. Installed between the private realm and a ‘bourgeois public sphere’ (Kluge and Negt, 2001), the screenings deployed a shared atmosphere in which a dissenting way of experiencing Poble Sec was sought. This included collectively being inside this atmosphere as well as reframing—in the case of the Fiction Workshop—some urban spaces. This dissertation has argued that a more-than-human right to the city was being exercised through these situated practices, with special regard to El Solar de la Puri. But how did informal learning¹⁶ intersect with the screenings, becoming sometimes the fuel for the encounters and a result of such acts of placing? In some ways a new materialist *avant la lettre*, Elizabeth Ellsworth centred her book *Places of Learning* (2005: 4) on this spatial issue revolving around the idea of ‘experiencing in the making:’

To think experimentally about ‘important cultural transformations still very much “in the making”’ (Ockman, 2000, p. 22), we need concepts and languages that will grasp, without freezing or collapsing, the fluid, continuous, dynamic, multiple, uncertain, nondecomposable qualities of *experience in the making*. Attempts to invent such a language have generated efforts to speak of experience, for example, as an event of force and

16 As Jennifer A. Vadeboncouer (2006) has pointed out, the term ‘informal learning’ has usually functioned as a ragbag for referring to many different experiences occurring outside school. Following her, I am not only considering here a location, but also a specific ‘participatory framework’ that includes ‘patterns of relationships and interactions constituted in discursive and social interaction’ (: 246). See also Fendler (2015: 39–41)

sensation. Watching a film, according to this mindset, becomes an event that melds the matter of mind/brain and body with the matter of film, sound, sensation as movement, and the ‘in between’ of cognitions (Kennedy, 2003, p. 5). In this mind/brain/body meld with objects, spaces, and times, the self is understood as a becoming, an emergence, and as continually in the making. This, one theorist says, moves us beyond a contemporary politics of difference based in semiotics and linguistics toward an experimental ‘pragmatics of becoming’ based on making and doing (Kennedy, 2003, p. 6).

Moreover, watching a movie—Ellsworth continues—‘has a material nature that involves biological and molecular events taking place in the body of the viewer and in the physical and imagined space between the viewer and the film;’ that is, ‘affect and sensation are *material* and part of that engagement’ (ibid.). At the same time places where learning happens can be pedagogically anomalous in the sense of being ‘peculiar, irregular, abnormal or difficult to classify [...] phenomena’ (ibid.: 5). Although the black box of cinema—as we have seen in the genealogical parts of this report—has often been taken as a school bringing the real closer and enabling a profound rethinking of it, this was in fact achieved by displacing itself and offering eccentric positions of learning. Thus the fluid apparatuses of the OPSC and FW, which could be set up at different venues in Poble Sec, provided ‘environments and experiences’ that acted as ‘the pedagogical pivot point between movement/sensation and thought’ (: 8).

‘Losing the notion of time,’ ‘thinking from a different place,’ ‘experiencing space politically,’ ‘sharing ideas,’ ‘listening to each other,’ or adopting a flexibility which ‘created trust,’ are all phrases from Cinema Forum spectators’ accounts of a sort of becoming acted out in common. In many of them, Ellsworth’s idea of ‘eventful’ learning combines with Doreen Massey’s notion of space (2005), consisting in ‘the challenge of negotiation of multiplicity’ (: 141). If the former enquires into ‘the means and conditions, the environments and events of knowledge in the making’ (Ellsworth, 2005: 1), the latter considers ‘the successions of meetings, the accumulation of weavings and encounters’ that ‘build up a history,’ and the returns ‘to a place that has moved on, the layers of our meeting intersecting and affecting each other; weaving a process of space-time’ (Massey, 2005: 139). Did not the FW and OPSC employ a sort of pragmatic close to this sense of the ongoing which connects learning and space?

We have seen that a mesh of caring actions—intertwined also with fluid technology or a makeshift infrastructure—gave form to rooms and open-door points in Poble Sec at the same time as supporting the journey of each session from screening to debate or other activities. Learning found its place in the joints of this filmic, spatial and most of the time dialogic assemblage; that is, not only in the film, or in the words and ideas exchanged afterwards, but also in the relationships established between both phases. Although the images previously projected, in the case of the OPSC, did not dominate the discussion, Laia Cantenys assures that ‘really they were still there:’ ‘they were the tool that the setting had on hand for talking about work, unions, strikes, and for becoming aware that for us a general strike, these days, doesn’t mean the same as in the film [*Be Seeing You (À bientôt, j’espère)*] where the workers organised themselves and

used their bodies in a different way.’ This was a play of closeness and distance, in which the debate both translated the screening and diverged from it.

If as Atkinson (2011, 2012) argues, learning is a ‘*political* act [...] that involves a leap of becoming and the potential for a new or reconfigured world,’ rather than ‘an incremental process of psychological or sociological development’ (2012: 6), then in the OPSC and FW’s sessions the first two elements he cites were brought together. Those who participated in them, whether they belonged or not to the Poble Sec assembly, experienced a shared becoming which at the beginning put their bodies in contact with that of the film—composed of sounds and images in movement—and then often seated them in a circle, in a conversation sustained by a logic of care. This process entailed ‘a subjectification to a new order, a coming into being which reconfigures the field of experience for a learner’ (: 12) and gave rise to a new, unexpected way of being. For example, expert voices and hierarchized space, still present in the initial session of *Interferences* (*Interferències*), no longer had their place there.

Atkinson uses the terms ‘pedagogies of the event’ or ‘against the state’ to refer to a learning movement leading us to new ontological possibilities.¹⁷ Just as the works of Édouard Manet, Marcel Duchamp or Fluxus transformed the ‘frameworks of understanding the existing notions of artists, artwork and practices as well as aesthetic discourse’ (2012: 16), a ‘learning event’ also brings with it a pedagogical encounter that ‘[goes] beyond its own assimilated knowledge and practices in order to open up new forms of pedagogy and new learning communities’ (: 11). Atkinson, however, seems more inclined to theorize ruptures, often abstractly or through case studies which belong to other eras or disciplines, than the ways in which current pedagogical experiences might structure this newness. Under the pretext of not wishing to prescribe any specific method (see 2011: 104) he adopts a philosophical distance which can obscure the empirical dimension and the immanent procedures corresponding to this ontological leap.

In short, if we can see the OPSC and FW learning experiences as events, at least in the light of ethnographic inquiry, then it is due to the technical and relational changes brought by their mode of existence. These define to a great extent the scope of this *new world* which emerged and sustained itself in an urban, ambulant stretch of time.

17 The notion of the event is mostly taken from Alain Badiou’s philosophy, as meaning a rupture or ‘puncturing of ways of understanding or acting’ and the appearance of a subject through a ‘truth procedure’ (ibid., 6); but sometimes also from Deleuze, as ‘new lines of flight that are precipitated amongst members of each community and which have the potential from this experiential intensity for new possibilities for thought and action: for a becoming new’ (: 16). Although Atkinson admits that the two authors have serious differences on the concept, in his text they seem to lose these in favour of the interplay of art and education. Cf. Deleuze (1990b), Badiou (1999), Hardt and Negri (2011: 71-78).



— References

- ADLER, Patricia & ADLER, Peter. 1994. Observational Techniques. In *Handbook of Qualitative Research*, Norman K. Denzin and Yvonna Lincoln (Eds.), pp. 377-392. Thousand Oaks, CA: Sage.
- ADORNO, Theodor W. 1962. El ensayo como forma. In *Notas de literatura*, pp. 10-36. Barcelona: Ariel.
- AKRICH, Madeleine & LATOUR, Bruno. 1992. A summary of a convenient vocabulary for the semiotics of human and nonhuman assemblages. In *Shaping Technology/ Building Societh*, Wiebe E. Bijker & John Law (Eds.), pp. 259-269. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- ALLEN, John. 2011. Powerful assemblages?. In *Area*, 43, pp. 154-7. London: Royal Geographical Society & IBG.
- ALLEN, Robert C. 1980. *Vaudeville and Film 1895-1915: a Study in Media Interaction*. New York: Arno Press.
- .1998. From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History. In *Screen Histories: A Screen Reader*, Annette Kuhn y Jackie Stacey (Eds.), pp. 13-21. Oxford: Oxford University Press.
- ALLEN, ROBERT C. & GOMERY, Douglas. 1995. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.
- ANDERSON, Ben; KEARNES, Matthew; MCFARLANE, Colin & SWANTON, Dan. 2012. On Assemblages and Geography. In *Dialogues in Human Geography*, 2 (2), pp. 171-189. London: Sage.
- AGAMBEN, Giorgio. 2009. *What is an apparatus?*. California: Stanford University Press.
- .2011. ¿Qué es un dispositivo?. In *Sociológica*, 26 (73), pp. 249-264 [article online: <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>].
- ATKINSON, Dennis. 2011. *Art, Equality and Learning: Pedagogies Against the State*. Rotterdam: Sense Publishers.
- .2012. Contemporary Art and Art in Education: The New, Emancipation and Truth. In *International Journal of Art & Design Education*, 31 (1), pp. 5-18. Oxford: Blackwell Publishing.
- АТОН, Kafui. 2011. What Kind of Right is the Right to the City?. In *Progress in Human Geography*, 35, pp. 669-685. London: Sage.

- BADIOU, Alain. 1999. *Deleuze: the Clamor of Being*. Minneapolis, London: Minnesota University Press.
- .2005. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- .2012. L'immanence des vérités. In <http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/12-13.htm>
- BARAD, Karen. 2003. Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. In *Signs*, 28 (3), pp. 801-831. Chicago: University of Chicago Press.
- BARTHES, Roland. 1986. Salir del cine. In *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, pp. 350-355. Barcelona: Paidós.
- BAUDRY, Jean-Louis. 1974. Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base. In *Lenguajes*, 2, pp. 53-67. Buenos Aires: Nueva Visión.
- .1975. Le Dispositif. In *Communications*, 23, pp. 56-72. París: Editions du Seuil.
- .1978. *L'Effet-cinéma*. Paris: Albatros.
- BELLER, Jonathan. 2006. *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Lebanon, New Hampshire: Dartmouth University Press.
- BELLOUR, Raymond. 2013. *El cuerpo del cine: hipnosis, emociones, animalidades*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- BENJAMIN, Walter. 1998. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- .1998b. *Understanding Brecht*. London: Verso.
- BENOLIEL, Bernard. 2006. La Charnière. In *Les groupes medvedkin* [DVD booklet], pp. 20-21. París: Editions Montparnasse et ISKRA.
- BERLANT, Lauren. 2006. The Commons: Infrastructures for Troubling Times. In *Environment and Planning D: Society and Space*, 34 (3), pp. 393-419. London: Sage.
- BIRULÉS, Fina. 2008. Entrevista con Judit Butler: 'El género es extramoral.' In *Metrópolis. Revista de información y pensamiento urbanos* [June-September; article online: <http://lameva.barcelona.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/paged39d.html?id=21&ui=7#>]
- BORGÉ, Guy; BORGÉ, Marjorie; & CHARDÈRE, Bernard. 1985. *Les Lumière*. Laussane: Bibliothèque des Arts.
- BRAIDOTTI, Rosi. 2016. *Lo Posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- BRECHT, Bertolt. 1984. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península.
- BRENNER, Neil; MARCUSE, Peter & MAYER, Margit (Eds.). 2011. *Cities for People, and Not for Profit: Critical Urban Theory and the Right to the City*. Nueva York: Routledge.

- BRUNO, Giuliana. Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric. In *Cities in Transition: the Moving Image and the Modern Metropolis*, Andrew Webber & Emma Wilson (Eds.), pp. 14-18. Londres: Wallflower.
- BOUHABEN, Miguel A. 2011. El sistema del Cine-ojo de Dziga Vertov y su repercusión. In *Memorias de un cineasta bolchevique*, Dziga Vertov, pp.11-32. Madrid: Capitán Swing.
- BUCK-MORSS, Susan. 1992. Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's artwork essay reconsidered. In *October*, 62, pp. 3-41.
- BURCH, Noël. 2006. *El Tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- BUTLER, Judith. 2009. *Frames of War*. London: Verso.
- .2010. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- .2012. Cuerpos en alianza y la política de la calle. In *Trasversales*, 26 [article online: <http://www.trasversales.net/t26jb.htm>].
- .2015. *Notes Toward a Performative Theory for Assembly*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- CALLON, Michel. 1987. Society in the Making: the Study of Technology as a Tool for Sociological Analysis. In *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*, Wiebe E. Bijker, Thomas P. Hughes & Trevor Pinch (Eds.), pp. 83-103. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- CALLON, Michel & LATOUR, Bruno. 1990. *La science telle qu'elle se fait. Anthologie de la sociologie des sciences de langue anglaise*. Paris: La Découverte.
- CASTRO, Aurelio. 2011. *La fábrica sensible de Fontainhas*. In http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/170002/TFM_AurelioCastro.pdf?sequence=1
- CASETTI, Francesco. 2011. Cinema Lost and Found: Trajectories of Relocation. In *Screening the Past*, 32 [article online: <http://www.screeningthepast.com/2011/11/cinema-lost-and-found-trajectories-of-relocation/>].
- CAYUELA, Pablo. 2013. Autrement, la Molussie. In *Blogs&Docs. Revista on line dedicada a la no ficción* [article online: <http://www.blogsandocs.com/?p=4565>]
- CERTEAU, Michel de. 1995. *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana.
- .1996. *La invención de lo cotidiano vol. 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamerica e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- CHERTOK, Léon. 1965. *L'hypnose*. París: Petite Bibliothèque Payot.

- CHERTOK, Léon; STENGERS, Isabelle y GILLE, Didier. 1990. *Mémoires d'un hérétique*. París: La Découverte.
- COMOLLI, Jean-Louis. 1996. Corps mécaniques de plus en plus célestes. In *Images documentaires*, 24, pp. 39-49. París: Images en bibliothèques et Direction du livre et de la lecture.
- .2007. *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelio Rivera.
- CORSÍN, Alberto. 2014. The right to the infrastructure: a prototype for open source urbanism. In *Environment and Planning D: Society and Space*, 32, pp. 342-362. London: Sage.
- CORSÍN, Alberto & ESTALELLA, Adolfo. 2013. Asambleas al aire: la arquitectura ambulatoria de una política en suspensión. In *Revista de Antropología Experimental*, 13, pp. 73-88. Jaén: Universidad de Jaén.
- COSSÍO, Manuel Bartolomé. 1985. Carácter de la pedagogía contemporánea: el arte de saber ver. In *Una antología pedagógica*, pp. 45-55. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- COZARINSKY, Edgardo. 1973. El imprevisible futuro de Medvedkin. In *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*, Alexander Medvedkin, pp. ix-xv. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CRARY, Jonathan. 2008. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- .2008b. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Ediciones Akal.
- DANEY, Serge. 1991. *Devant la recrudescence des vols de sacs à main: cinéma, télévision, information : 1988-1991*. Lyon: Aléas
- .2004. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- DELANDA, Manuel. 2006. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. New York: Continuum.
- DEL AMO ALGARA, Antonio. 1933. Ejemplo de Cineclub proletario. In *Nuestro cinema: cuadernos internacionales de valorización cinematográfica*, 13, pp. 224-226. Madrid: Juan Piqueras.
- DELEUZE, Gilles. 1984. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- .1987. *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- .1990. ¿Qué es un dispositivo?. In *Michel Foucault, filósofo*, Étienne Balbier et al., pp. 155-163. Barcelona: Gedisa.
- .1990b. *The Logic of Sense*. New York: Columbia University Press.

- .1992. What is a dispositif?. In *Michel Foucault, Philosopher*, Timothy J. Armstrong (Ed.), pp.159-168. New York: Routledge.
- .1993. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- .1995. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos.
- .1998. *Critical and Clinical*. London, New York: Verso.
- .2005. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London: Continuum.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 1978. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- .1987. *A thousand plateaus*. Minneapolis MN: University of Minnesota Press.
- .1993. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- DELGADO, Manuel. 2006. El 'forat de la vergonya'. In *El País* [10.10.2006; article online: http://elpais.com/diario/2006/10/10/catalunya/1160442449_850215.html]
- DERRIDA, Jacques. 2003. *De la gramatología*. México D.F.: Siglo XXI.
- DERCON, Chris. 2003. Gleaning the Future from the Gallery Floor. In *Senses of Cinema* [article online: <http://sensesofcinema.com/2003/cinema-and-the-gallery/gleaning-the-future/>]
- DESLANDES, Jacques & RICHARDS, Jacques. 1968. *Histoire comparée du cinéma vol. II*. Tournai: Castesman.
- DOLPHIJN, Rick & TUIN, Iris van der [Eds.]. 2013. *New Materialism. Interviews & Cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- ELLSWORTH, Elizabeth. 2005. *Places of learning : Media, Architecture, Pedagogy*. New York: Routledge.
- FENDLER, Rachel. 2015. *Navigating the eventful space of learning: Mobilities, nomadism and other tactical maneuvers*. In <http://hdl.handle.net/10803/318368>
- FERNÁNDEZ, Horacio & ORTIZ-ECHAGÜE, Javier. 2010. Val del Omar y la documentación gráfica de Misiones Pedagógicas. In *Desbordamiento de Val del Omar*, vv.AA., pp. 81-89. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- FONT, Domènec. 1997. *El declive del espectador: sobre la imagen contemporánea y sus modelos de uso*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- FOUCAULT, Michel. 1977. Nietzsche, Genealogy, History. In *Language, Counter-memory, Practice*, pp.139-164. New York: Cornell University Press.
- .1997. *Ethics, Subjectivity and Truth*. New York: The New Press.
- .1999. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- .2001. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. México: Siglo XXI.

- FREUD, Sigmund. 1998. *Obras completas*, tomo XII. Buenos Aires: Amorrortu.
- .1998b. *Obras completas*, tomo XX. Buenos Aires: Amorrortu.
- .2001. *Obras completas*, tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- GARCÉS, Marina. 2011. El político ignorante. In *La Vanguardia* [10.26.2011; article online: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20111026/54235461573/el-politico-ignorante.html>]
- GARCÍA, Eduardo. 1988. *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza & Janés.
- GAUTHIER, Christophe. 1999. *La Passion du cinéma: cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. París: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- GIL, Silvia L. 2014. Ontología de la precariedad en Judith Butler. Repensar la vida en común. In *Éndoxa: Series Filosóficas*, 34, pp. 287-302. Madrid: UNED.
- GODARD, Jean-Luc. 2008. Manifiesto. In *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga Vertov (1968-1974)* [DVD booklet]. Barcelona: Intermedio.
- GUBERN, Román. 1971. *Historia del cine vol. 1*. Barcelona: Lumen.
- GUERÍN, José Luís. 2005. Work in progress. In *Arkadin*, 1, pp. 13-18. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata.
- Haraway, Donna. 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In *Feminist Studies*, 14 (3), pp. 575-599.
- . 1991. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reivention of Nature*. New York: Routledge.
- HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. 2001. *Commonwealth. El proyecto de una revolución común*. Madrid: Akal.
- HARVEY, David. 2008. El derecho a la ciudad. In *New Left Review*, 53, pp. 23-39. Madrid: Akal.
- .2013. *Ciudades Rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal.
- HERNÁNDEZ, José Luis & RUIZ, Eduardo Ángel. 1978. *Historia de los cine-clubs en España*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- HOLMES, Douglas R. & MARCUS, George E. 2008. Collaboration Today and the Re-imagination of the Classic Scene of Fieldwork Encounter. In *Collaborative Anthropologies*, 1 (1), pp.81-101. Vancouver: University of Nebraska Press.
- INGOLD, Tim. 2000. *The Perception of the Environment*. London: Routledge.
- KANUHA, Valli Kalei. 2000. 'Being' Native versus 'Going Native:.' Conducting Social Work Research as an Insider. In *Social Work*, 45 (5), pp. 439-447. London: Sage.

- KLUGE, Alexander. 2010. *120 historias del cine*. Buenos Aires: Caja negra.
- .2014. *Ataque aéreo a Halberstadt, el 8 de abril de 1945*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- KLUGE, Alexander & NEGHT, Oskar. 2001. Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria. In *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Paloma Blanco et al., pp. 227-271. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- KRACAUER, Sigfried. 1995. *The Mass Ornament: Weimer Essays*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- .2008. *Los empleados*. Barcelona: Gedisa.
- LAET, Marianne de & MOL, Annemarie. 2000. The Zimbabwe Bush Pump: Mechanics of a Fluid Technology. In *Social Studies of Science* 30 (2), pp. 225-263. London: SAGE Publications.
- LARKIN, Brian. 2013. The Politics and Poetics of Infrastructure. In *Annual Review of Anthropology*, pp. 327-343. Palo Alto, California: Stanford University Libraries, HighWire Press.
- LATHER, Patti. 2016. Top Ten + List: (Re)Thinking Ontology in (Post)Qualitative Research. In *Cultural Studies <-> Critical Methodologies*, 16 (2), pp.125-131.
- LATHER, Patti and ST. PIERRE, Elizabeth A. 2013. Post-qualitative research. In *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26 (6), pp. 629-633. New York: Routledge.
- LATOUR, Bruno. 1996. On Interobjectivity. In *Mind, Culture, and Activity*, 4 (4), pp. 228-245. San Diego: University of California.
- .2004. Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. In *Critical Inquiry*, 30, pp. 225-248. Chicago: The University of Chicago Press.
- .2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- .2007. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- .2008. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- LATOUR, BRUNO & GAGLIARDI, Pasquale (Dirs.). 2008. *Las atmósferas de la política. Diálogo sobre la democracia*. Madrid: Editorial Complutense.
- LAW, John. 2002. Objects and Spaces. In *Theory, Culture & Society*, 19 (5/6), pp. 91-105. London: Sage.

- LAW, John & CALLON, Michel. 1992. The Life and Death of an Aircraft: A Network Analysis of Technical Change. In *Shaping Technology/ Building Society*, Wiebe E. Bijker and John Law (Eds.), pp. 21-52. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- LEFEBVRE, Henri. 1969. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- .1996. *Writings on Cities*. Oxford: Blackwell.
- LEÓN, María Teresa. 1999. *Memoria de la melancolía*. Madrid: Castalia.
- LEYDA, Jay. 1965. *Kino: historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- LOREY, Isabel. 2015. *State of Insecurity. Government of the Precarious*. London: Verso.
- MACLURE, Maggie. 2013. Researching without Representation? Language and Materiality in Post-qualitative Methodology. In *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26 (6), pp.658-667.
- MARCUS, George E. 2013. Experimental Forms for the Expression of Norms in the Ethnography of the Contemporary. In *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 3 (2), pp. 197–217. Edinburgh: University of Edinburgh.
- MARKER, Chris. 2006. Pour Mario. In *Les groupes medvedkin* [DVD booklet], pp. 11-19. París: Editions Montparnasse et ISKRA.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Emilio. 2013. Ciudad, espacio y cotidianidad en el pensamiento de Henri Lefebvre. In *La producción del espacio*, Henri Lefebvre, pp. 31-48. Madrid: Capitán Swing.
- MARTÍNEZ, Guillem. 2012. Una huelga exitosa y algo más. In *El País* [03.29.2012; article online: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/03/29/catalunya/1333054196_534756.html]
- MASSEY, Doreen. 2005. *For Space*. London: Sage.
- .2006. Space, Time and Political Responsibility in the Midst of Global Inequality. In *Erdkunde. Archive for Scientific Geography*, 60 (2), pp. 89-95. Bonn: Universität Bonn.
- MATHIVET, Charlotte & SUGRANYES, Ana (Eds.). 2010. *Ciudades para tod@s. Por el derecho a la ciudad, propuestas y experiencias*. Santiago de Chile: Habitat International.
- MEDVEDKIN, Alexander. 1973. *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- MESMER, Franz-Anton. 1971. *Le Magnétisme animal*. París: Payot.
- METZ, Christian. 1975. Le Film de fiction et son spectateur. In *Communications*, 23, pp. 108-135. Paris: Éditions du Seuil.
- .2001. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.

- MICHAEL, Mike. 2000. *Reconnecting Culture, Technology and Nature. From Society to Heterogeneity*. London: Routledge.
- MITRY, Jean. 1981. Une lettre de Jean Mitry sur les Ciné-clubs. In *Cinématographe*, 68, p. 78. París: Cinématographe SARL.
- MITCHELL, Don. 2003 *The Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space*. New York: Guilford Press.
- MOL, Annemarie. 2008. *Logic of Care: Health and the Problem of Patient Choice*. London: Routledge.
- MORLEY, David. 2007. Public Issues and Intimate Histories. Mediation, Domestication and Dislocation. In *Media, Modernity and Technology*, pp. 199-234. London: Routledge.
- MRÁZEK, Rudolf. 2002. *Engineers of Happy Land: Technology and Nationalism in a Colony*. Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press.
- MUEL, Bruno. 2000. Les riches heures du groupe Medvedkine, (Besançon-Sochaux, 1967-1974). In *Images documentaires*, 37-38, pp. 15-36. París: Images en bibliothèques & Direction du livre et de la lecture.
- MÜLLER, Martin & SCHURR, Caroline. 2016. Assemblage Thinking and Actor-Network Theory: Conjunctions, Disjunctions, Cross-fertilisations. In *Transactions*, 41 (3), pp. 217-229. London: Royal Geographical Society.
- NUESTRO CINEMA. 1933. *Nuestro cinema: cuadernos internacionales de valorización cinematográfica*, 13. Madrid: Juan Piqueras.
- ORTEGA, María Luisa. 2009. Cine directo: notas sobre un concepto. In *Cine directo: reflexiones entorno a un concepto*, María Luisa Ortega y Noemí García, pp. 17-27. Madrid: T&B.
- ORTIZ-ECHAGÜE, Javier. 2005. Ver cine por primera vez: la experiencia de Misiones Pedagógicas (1931-1936). In *Por el precio de una entrada: estudios sobre historia social del cine*, José Cabeza & Julio Montero (Eds.), pp. 133-159. Madrid: Rialp.
- O'SULLIVAN, Simon. 2001. The Aesthetics of Affect. Thinking Art Beyond Representation. In *Angelaki*, 6 (3), pp.125-135. London: Routledge.
- .2006. *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*. London: Palgrave.
- PAINĪ, Dominique. 2002. *Le Temps exposé: le cinéma de la salle au musée*. París: Cahiers du cinéma.
- PATRONATO DE MISIONES PEDAGÓGICAS. 1934. *Patronato de Misiones Pedagógicas: septiembre de 1931-diciembre de 1933*. Madrid: Imp. S. Aguirre.

- PINK, Sarah. 2009. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage.
- PURCELL, Mark. 2013. The Right to the City: the Struggle for Democracy in the Urban Public Realm. In *Policy and Politics*, 43, pp. 311–327. Bristol: Policy Press.
- RANCIÈRE, Jacques. 1999. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- .2004. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. London: Continuum.
- .2005. *Sobre polítiques estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universitat Autònoma de Barcelona.
- .2006. *El odio a la democracia*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- .2009. Política de Pedro Costa. In *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa*, Ricardo Matos Cabo (Ed.), pp. 53-63. Lisboa: Orfeu Negro.
- .2009b. *The Emancipated Spectator*. London: Verso.
- .2010. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.
- .2010b. *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- .2010c. Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos actuales. In *Estudios Visuales*, 7, pp. 82-90. Murcia: Cendeac.
- .2013. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- RAUSCHER, Ulrich. 1984. Die Welt im Kino. In *Kein Tag ohne Kino: Schriftsteller über den Stummfilm*, Fritz Güttinger, p.135. Francfort: Deutsches Filminstitut.
- RODCHENKO, Alexander. 2008. *Ródtxenco: la construcció del futur*. Barcelona: Caixa Catalunya.
- RODGERS, Scott; BARNET, Clive & COCHRANE, Allan. 2014. Media Practices and Urban Politics: Conceptualizing the Powers of the Media-Urban Nexus. In *Environment and Planning D: Society and Space*, 32, pp. 1054-1070. London: Sage.
- RODRIGUES, Nuno. 2009. No cinema. In <http://www.curtas.pt/solar/index.php?menu=399&submenu=340>
- ROUSTANG, François. 1994. *Qu'est-ce que l'hypnose?*. París: Editions de Minuit.
- SADOUL, Georges. 1964. *Louis Lumière*. Paris: Seghers.
- SCHAFER, Raymond M. 1993. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vt.: Destiny Books.
- SEBALD, Winfried Georg. 2003. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama.
- SIMONE, AbdouMaliq. 2004. People as Infrastructure: Intersecting Fragments in Johannesburg. In *Public Culture*, 16 (3), pp. 407-429. Durham, North Carolina: Duke University Press.

- SLOTERDIJK, Peter. 2008. La polis es un invernadero. In *Las atmósferas de la política. Diálogo sobre la democracia*, Bruno Latour y Pasquale Gabliardi (Dirs.), p. 77. Madrid: Editorial Complutense.
- SOMOLINOS D'ARDOIS, Germán. 1953. Las Misiones Pedagógicas de España (1931-1936). In *Cuadernos Americanos*, LXXI (5), pp. 206-224. México: J. Silva Herzog.
- SONTAG, Susan. 2007. *Cuestión de énfasis*. Madrid: Alfaguara.
- STEYERL, Hito. 2009. Documentalismo como política de verdad. In *Blogs&Docs. Revista on line dedicada a la no ficción* [article online: <http://www.blogsandocs.com/?p=396>].
- . 2009b. Is a Museum a Factory?. In *e-flux* [article online: <http://www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-factory/>].
- . 2009c. La verdad deshecha. In *e-flux* [<http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/es>].
- . 2012. *The Wretched of the Screen*. New York: Sternberg Press.
- STERN, Daniel. 1985. *The Interpersonal World of the Infant: a View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- THEROS, Xavier. La historia en el contenedor. In *El País* [07.09.2011; article online: http://elpais.com/diario/2011/07/09/catalunya/1310173651_850215.html]
- TRAFORETTI, Henri. 2000. Des images-souvenirs. In *Images documentaires*, 37-38, pp. 37-42. París: Images en bibliothèques & Direction du livre et de la lecture.
- TRANCHE, Rafael R. El contexto tecnológico y televisivo del cine vérité. In *Cine directo: reflexiones entorno a un concepto*, María Luisa Ortega & Noemí García (Eds.), pp. 17-27. Madrid: T&B.
- VADEBONCOEUR, Jennifer. 2006. Engaging young people: Learning in informal contexts. In *Review of Research in Education*, 30, pp. 239-278. American Educational Research Association.
- VERTOV, Dziga. 1998. Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks). In *Textos y manifiestos del cine*, Joaquim Romaguera & Homero Alsina, pp. 30-36. Madrid: Cátedra.
- . 2011. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán Swing.
- VIGNA, Xavier. 2009. Les Groupes Medvedkine, Besançon et Sochaux. In *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [article online: <http://chrhc.revues.org/743>].
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2010. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz.
- . 2013. The relative native. In *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 3 (3), pp. 473-502. Edinburgh: University of Edinburgh.

- WEBBER, Andrew & WILSON, Emma. 2008. Introduction: Moving Images of Cities. In *Cities in Transition: the Moving Image and the Modern Metropolis*, A. Webber & E. Wilson (Eds.), pp. 1-13. Londres: Wallflower.
- WEINRICHTER, Antonio. 2010. El dulce porvenir de un artefacto. Notas sobre cine/arte/museo. In *Secuencias: revista de historia del cine*, 32, pp. 11-13. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- WEISS, Peter. 2003. *La estética de la resistencia*. Hondarribia: Hiru.
- WENGER, Etienne. 1998. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZISCHLER, Hanns. 2008. *Kafka va al cine*. Barcelona: Editorial Minúscula.
- ZUNZUNEGUI, Santos. 2008. En el curso del tiempo. In *El viejo topo*, 242, pp. 75-6. Barcelona: Iniciativas Editoriales.

