

**CINECLUBE DE COMPOSTELA**  
**ESCOLMA DE TEXTOS**

# **CIDADE**

**JEAN-LOUIS COMOLLI**  
**DAVID HARVEY**  
**MIKE DAVIS**  
**MICHEL DE CERTEAU**  
**JEAN-LUC GODARD**  
**JOSÉ LUIS PARDO**





“O único método que posúe o home, cando matina ou cando crea, é o de medio pechar as pálpebras para se protexer do cegamento e da confusión da realidade. (...) (A obra de arte) existe, non polas súas semellanzas coa vida (...) senón pola súa inconmensurable diferenza con ela, diferenza a mantenta e significativa, constitutiva do método e do senso da obra”.

ROBERT LOUIS STEVENSON, *carta a Henry James*

A cidade do cineasta non é a do urbanista nin a do arquitecto. Sabemos, e esquecemos, que o ollo único da cámara, máquina ciclópea, se opón ao sistema binocular de noso.

A nosa ollada, inclusive a nosa ollada cara ao ecrán, non se trabuca coa da cámara; abránguea ao mesmo tempo que a atravesa. A visión monoscópica do encadre tampouco é a visión estereoscópica do arquitecto. Por unha banda, estamos diante dun espazo plano ao que cómpre achegarlle a ilusión da profundidade; por outra, diante dun relevo que hai que instalar no plano. Lembro o uso teimoso feito por Jean Renoir de aquela metáfora do “azul do arquitecto” que el opoñía á súa maneira de filmar, como a partitura do guión fronte á improvisación en vivo. Significaba formular a cuestión do manexo: o do espazo non é, logo, coma o do tempo.

Monocular, o obxectivo da cámara (coma o do aparato fotográfico do que procede) impón estritamente un *punto de vista* centrado e limitado, parcial pola necesidade (o burato negro que atravesa o diafragma non é xiratorio como a meniña), e só pode restituír a escena binocular mediante unha ilusión óptica, regulada segundo as distancias focais polas (ben chamadas) *leis* da perspectiva. Esas leis son, evidentemente, as dunha *construción*. Trátase de construír, no plano, a ilusión de profundidade. Tal coma o pintor pecha un ollo para estimar as liñas dun punto de vista fixo e único. O que sigo a chamar a “miña” ollada está suxeito, en realidade, a ese punto de vista solitario (solar), centro dunha rede de liñas (raios) que van dende el cara á imaxe virada.

Mais tamén podería dicir de esas liñas *que concretan unha volta da imaxe cara ao ollo*, que é á vez branco e orixe. O ollo está na punta da imaxe. A ollada, tamén é un produto. Ese rigor óptico, esta xeometría da mirada que se aplican a través da máquina con perspectiva, teñen por función –como é sabido– a de clasificar, xerarquizar, ordenar, vixiar o visíbel. Trátase de manter o visíbel a distancia, visíbel que denantes que nada é caos, como se mantería a distancia un salvaxismo ao que se temese –trátase dunha función de vixilia, de vixilancia activa na ollada–, e de poñela en formas e medidas, é dicir establecela no sistema de distancias, de atopar con ela a distancia xusta e a xusta proporción –trátase do tema da

narración, tamén particularmente determinante na ollada. Mirar é daquela adoptar un sistema de pensamento (téñase ou non se teña consciencia disto) incorporando *un punto de vista determinado polo propio efecto que ha de producir*. Retomemos o exemplo do cadro. Figuradas a través da alza e da mira ou do cadro cuadrículado que lle permite trazar o debuxo en perspectiva de liñas diverxentes –mentres materializa o traxecto suposto dos raios luminosos, do obxecto cara ao punto de vista e dende este cara á imaxe– constrúen o engano dunha graduación de formas e de intensidades nunha profundidade imaxinaria.

Abonda seguirmos esas liñas en sentido contrario, dende a imaxe cara ao punto de vista, para verificar que nos volven a nosa ollada esta vez como enganada, suxeita á ilusión que denantes crearan. O “azul” do que falaba Renoir mestúrase coa miña ollada e regulaméntaa. A mirada é dobre\*. Cada ollada é, sen sabelo, volta da ollada cara a si propia. En realidade o ollo do espectador de cinema non domea o espazo revelado no ecrán de proxección. En troques, é “domeado” pola representación particular dos límites, da profundidade e das distancias que produce o ollo non humano da cámara. O cinema só pode deformar o que ve o ollo humano. Visión deformada. Ollada deforme. O cinema ten só un ollo e ese ollo non é humano. Habería que desconfiar cando, como a miúdo, se escoita falar da “ollada” no cinema; esa ollada non é exactamente a nosa; é a que despraza e clarea a nosa, a que a pon en dúbida ou en crise, é o centro dese punto de vista que debemos alcanzar, facer noso. A proba en contrario é proporcionada polas maquetas anamórficas, que se utilizan para filmar en estadios, casas ou rúas, sempre deformes, aceleradas, monstruosas, falaces. Para velas normalmente, cómpre pasar polo ollo da cámara. Por fantásticos que sexan os seus efectos, a anamorfose mostra só algo que resulta perfectamente lóxico mais que no entanto preferimos non ver e é que existe un poderoso e necesario elo entre deformación e punto de vista. O que vexo amósame dende onde vexo e cómo vexo.

Outra estrañeza (esta francamente non-humana) que opón a cámara á percepción visual ordinaria, é a de recortar mecanicamente os conxuntos de tempos e de espazos que aquela filma. Todo corpo, todo aceno, todo lugar, toda efusión, nunha palabra: toda continuidade e toda unidade filmadas son (sen piedade) recortadas en fragmentos descontinuos (os fotogramas, 16 ou 18 ao comezo; 24 ou 25 por segundo após), separados por bandas negras, intervalos cegos (“inter-imagens”; en inglés *after image*, tras a imaxe), vectores de “visíbel” pero non menos anacos de tempo, de duración sensíbel. A continuidade do movemento (do espazo, do tempo, do corpo, do escenario, etc.) resulta, en cinema, un artefacto, un engano fundador, ontolóxico. Se o cinema salienta e intensifica a fundanza do espazo en tempo<sup>1</sup>, faino denantes que nada dese xeito infinitesimal, pola substracción

\*N.d.T.: O autor xoga coas posibilidades da palabra *regard* (“ollada”, en francés) ao desdobrala nas súas dúas sílabas “re-gard”. Crea así unha suxestión de volver a mirar mediante a aparición da preposición inseparable “re”.

<sup>1</sup> Verbo do tema máis amplo dunha “dromoloxía” (do grego *dromos*, “carreira”), ver Paul Virilio, especialmente *La Machine de Vision* (Galilée, 1992)

de vinte e tres ínfimos fragmentos de espazo por segundo. De maneira semellante, todo efecto de continuidade espacial (movemento, *travelling*, etc) nace da suma deses fragmentos –os fotogramas– cuxo conxunto crea a ilusión dunha ausencia de coseduras. O cribro que constitúe a máquina<sup>2</sup> peneira as nosas sensacións e recomponas. Aquilo que “se nos fai ver” no ecrán chega a través dunha rede mecánica que non vemos como tal mais cuxos efectos sentimos. É coma unha tradución tan ben feita que nos agachase a outra lingua, a da máquina; que nola fixese aprehender coma lingua natural dos nosos sentidos.

Por todas estas razóns que pertencen ao rexistro de base da máquina, fóra do propio poder do cineasta, o espazo urbano, así coma calquera outro conxunto visíbel, non pode ser visto polo cinema coma o ve un peón ou alguén que pasea (e moito menos o arquitecto). Dúas formas de visión, dúas percepcións opostas. É o primeiro atranco verdadeiro co que tropeza a máquina cinematográfica cando filma a cidade.

Mais coído que a principal dificultade vén da outra beira: a do tempo. Se o cinema é unha arte do tempo (como a música, por exemplo), o ollo non é abofé o único en ser posto en causa e o que chamaremos aínda “ollada” por comodidade; axunta en cinema nun mesmo conxunto sensíbel a visión, a escoita, a percepción, a memoria.

Actuando por bloques de sensacións nos que todo se mestura, o ollo e o son, a orella e a imaxe, a percepción do intre no xogo basculante do esquezado e da memoria, o cinema non pode tratar separadamente o espazo. Resúltalle imposible tomar ou atravesar cachos de espazo sen mudalos en cachos de tempo. Por outra banda, ningún movemento podería concibirse sen ese transporte do espazo ao tempo<sup>3</sup>.

Emporiso o que fai o cinema, o que nos fai sentir e dese xeito, tamén, nos acirra a pensar, é unha mudanza continua do un ao outro: metro tras metro, segundo tras segundo, a sensación de espazo transfórmase en sensación de tempo. Se no seu descomedimento o cinema pode soñar con atrapar todos os espazos, dende o case infinitamente pequeno; se é quen de apresentar diante dos nosos ollos, como un mago de feira, anacos de espazo da meirande variedade, tal dispersión haberá de ser regulamentada, reunida, reunificada, outra volta dividida, nunha palabra, mudada, polo seu paso pola regra temporal. Calquera que for o espazo filmado, terá de ser dixerido na duración. Esa duración será a súa calidade primordial. É ela quen o enche ou baleira de si propio ou de outra cousa, quen o abre ou despraza, o coloca ou o arma en

<sup>2</sup> A “máquina” non é soamente a “máquina” propiamente dita, é dicir a cámara. É o conxunto do dispositivo técnico (cámara, son, luces, *travellings*, maquinaria... máis os acenos expertos para facelos funcionar) que permite filmar. Primeiro, esta máquina, determinada historicamente (tal estado de desenvolvemento técnico, tal posición ideolóxica, tales potencialidades económicas, etc.), é a instancia material onde se cruzan e perden os imaxinarios de quen fan o filme (quer técnicos quer actores). Logo, está a “máquina” xa que todos os acenos técnicos converxen cara a un *axuste das cantidades*: velocidades, distancias, alturas, ángulos, temperaturas, sensibilidades, etc. Rodar é ratificar o reino da medida.

<sup>3</sup> Ver os dous volumes de Gilles Deleuze a respecto do cinema: *L’image-mouvement* (Minuit, 1983) e *L’image-temps* (Minuit, 1985)

conxuntos de duracións diferentes (ritmo da secuencia, do filme). Cada duración filmica acapara e redefine o senso de cada extensión, a intensidade de cada desprazamento. Pode que o principio do tempo sexa no cinema máis poderoso que o do espazo. A proxección outórgalle ao tempo todos os poderes. O que sucede no tempo real da proxección (mais non se trata desa duración real, non falo tampouco do tempo de após, da post-proxección, que é enteiramente outro tempo) é o que para o espectador sucede. O *desfile* de imaxes, o desenvolvemento de escenas e de accións. Si, duracións, velocidades, tempo. O que ocorre é o efecto deses efectos de tempo na percepción consciente e inconsciente do espectador; son todas esas duracións vividas, soñadas, aturadas, evadidas, sentidas, perdidas, re-atopadas; é o ámbito da recorrencia o que fai que o tempo filmico reme consigo propio e faga película traendo ao aquí e agora dun minuto de proxección, o pasado e a distancia dos minutos precedentes.

Pódese imaxinar que unha cidade non sexa outra cousa que unha acumulación de espazos (“a imposibilidade do urbanismo de traducir o invisíbel”<sup>4</sup>), é igualmente certo que concreta unha prodixiosa acumulación de tempos e todo ese tempo non é perfectamente visíbel en todo momento. A cidade do cineasta non sería daquela soamente o *visíbel* da cidade. Mesmo pode que esa distancia en relación ao visíbel, sexa a xusta dimensión do cinema<sup>5</sup> –é a hipótese que me propoño explorar aquí a pé feito da cidade, ao tempo tema de predilección e *encontro fatal* do cinema.

Porque a cidade do cineasta ten máis posibilidades de existir nos filmes que noutra parte. Dende o intre en que o cinema filmou a cidade –dende os irmáns Lumière– as cidades remataron por semellarse ao que son nos filmes. Que unha cidade ou outra non fosen endexamais filmadas, hipótese pouco probábel e se cadra mesmo paifoca, non dificulta a idea de representación de habitar a cidade, de organizala. Social, política, culturalmente; a cidade desprégase na historia segundo sistemas de representación variábeis e determinados. O momento das cidades contemporáneo do cinema adopta un modo de representación que cadra cos modelos cinematográficos ou que se inspira neles. É o que chamarei unha *esixencia do cinema*.

A historia do cinema (historia dunha batalla sempre aberta entre o eido do espectáculo e o da escritura) é aínda polo de agora o antepenúltimo capítulo desta historia xeral da ollada en Occidente<sup>6</sup>. O actual último capítulo desta his-

<sup>4</sup> Marco Venturi (arquitecto): “Le cinéma a tué ville”, conferencias pronunciadas nos Estados Xerais do Filme Documental de Lussas (en *Carnets du Docteur Muybridge*, Nº 2, 1991-92)

<sup>5</sup> “O que sempre me sorprende –di Venturi– é que haxa tan gran número de filmes verbo da cidade e ningún que sexa interesante. Iso non nos achega absolutamente nada. (...) Descreber, non é o que se lle pide ao cinema. (...) A finalidade do cinema (é) probablemente mostrar o invisíbel. Se se describe unha cidade que podemos ver cos nosos propios ollos, non engadimos ren. (Op. Cit.)

<sup>6</sup> Régis Debray, *Vie et Mort de l’image* (Gallimard, 1992). Serge Daney, Paul Virilio e Régis Debray, cada un ao seu xeito, encetaron a percepción desta “historia” non rematada. Mais a ollada non é a imaxe. Non máis cá representación, que tampouco o é. Unha “historia da ollada” suporía a análise, [...]



toria é o da queda do ser humano na mutación da ollada, do desamparo da *dimensión humana* da ollada na imaxe da síntese e da representación numérica do mundo. Velái a razón pola que o cinema é un utensilio de pensamento que non é (aínda) esencial. A dimensión humana da ollada, non é xa talvez aquilo cara ao que partimos; é aínda aquilo de onde vimos, o que nos funda e nos perde. Como saber se o cinema pode servir para desartellarmos as estratagemas do poder implicadas pola nova imaxinería numérica? Ocorre que é o cinema o que, através do século e das obras<sup>7</sup> (Ernest Lubitsch, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Roberto Rossellini) experimentou o artellamento poder-ollada que paralelamente definiu e traballou a psicanálise. Non sería ilóxico agardar que ese saber da experiencia cinematográfica puidese aplicarse de xeito pertinente na análise concreta dos vindeiros avatares da ollada humana, se é que aínda non entramos, coma o salienta Giorgio Agamben, no tempo en que a propia experiencia mudou en algo inútil.

Ao longo da historia da ollada, nótase asemade que nos nosos días o cinema veu desempeñar un estraño papel: é cadora menos o que fai ver, cadora máis aquilo polo que hai que ser visto, menos o poder (e consecuentemente a impotencia) da ollada que, nunha cada vez maior proposta do parecer na que se distingue perfectamente o cerne mercantil, o narcisismo da cita deica a náusea (o que Serge Daney chamaba “o cinema filmado”). Consonte o cinema se arreda do que na súa esencia tiña de arte popular, a medida que perde esa relación privilexiada co “gran público” sen distinción de clases, perde por igual a súa dimensión de poder fronte aos poderes, consonte, logo, que é baleirado do seu recurso político, o cinema gusta cada vez máis de si, sabe que gusta, sabe que se gusta, sabe que esa sedución e esa compracencia trocan perfectamente no circuíto mercantil. Trocan contra que? Todo e nada. Unha páxina de publicidade, unha colección de remeiras, un chapéu, un paquete de cigarros, moediñas contra fascinación. Mais sobre todo trocan contra si propio. O cinema fai(se) (a) película. Signo de cansazo, de esgotamento, canto máis vira mercadoría cultural e daquela obxecto dunha esixencia social (esixencia de cinema), máis mingua e se perde na súa propia esixencia coa sociedade.

Malia a todo, resulta curioso reparar en que a esta esixencia crecente de cinema, responde exactamente a nacemento e o desenvolvemento do cinema coma arte urbana. Por parte, a cidade é sen dúbida o que máis filmou o cinema; por outra, o cinema naceu nas cidades e a historia do cinema acompaña o desenvolvemento das cidades. Isto comeza coa fábrica Lumière en Lyon, a estación de trens de La Ciotat, o Grand Café de París. O estudos instálanse nas cidades, nas periferias

[...] non só da ollada encol das imaxes e das representacións, senón (é o que este texto quere demostrar) unha análise dos lugares que tales representacións ou tales sistemas de imaxes supoñen, dispoñen, cavilan para a ollada. Non ollada-encol senón ollada-en. A ollada está na imaxe. O lugar do espectador nunca está baleiro.

<sup>7</sup> “Os grandes autores do cinema pareceríannos confrontábeis, non só con pintores, arquitectos, músicos, senón asemade con pensadores. Pensan con imaxes-movimentos, imaxes-tempo, no canto de conceptos”. (Gilles Deleuze, *L’ Image mouvement*, op. Cit.)

das metrópoles, logo eses estudos que representan escenarios da cidade, mudan en espazos da cidade propiamente ditos, como sucedeu con Cinecittà.

Unha cohabitación dun século e tantos filmes –é que se concretou nunha avinza, nunha dependencia. Un día, daquela, o soño da cidade enleouse coa cidade soñada do cinema, a cidade púxose a actuar no filme, sen película nin máquina mais con todo o resto: unha ollada, olladas, movementos –fixos, picados, contrapicados, claro-escuros e a contraluz. A partir de alí máis ou menos todo o que se deixa ver na cidade ou, máis ben, da representación que ela fai de si propia, comezou a semellarse máis ao que de ela desfila no ecrán de cinema que ao que se ve pola xanela dun ómnibus de turistas. Dende aquela, toda ollada á cidade, toda luz, todo ángulo, todo punto de vista chéganos –ou mellor dito volve a nós– coma un eco, un chiscar de ollo, unha cita, unha referencia, unha marca desdobrada, unha imaxe de filme... Filmar a cidade resultaría a fin de contas filmar o que na cidade se asemella ao cinema –ou, mellor, facela semellar ao cinema.

É o que sucede con Porto en *Douro, faina fluvial* de Manoel de Oliveira, con Niza en *A pé feito de Niza* de Jean Vigo (dous filmes do mesmo ano, 1930). Os dous cineastas xogan (sen se pór previamente de acordo) coa aptitude dunha e de outra cidade para virar cinema. *O home da cámara*, de Dziga Vertov (1929), é o paradigma de esta cinematografía urbana. Sabemos de qué xeito este filme describe unha Xénese cinematográfica. A cidade dorme, o home da cámara vén espertala, ao realizar a conxunción, a conxugación do movemento urbano e do movemento do filme, “movemento de movementos”<sup>8</sup>. Composicións; luces, velocidades, signos. A cidade é un sistema de correspondencias. Concéntrase nun certo número de efectos de *cinematografía urbana*. Resúme-se nun florilexio de intensidades significantes. Faise signo.

Mesmo fai *senso* (terribelmente) en *A pé feito de Niza*. Forzar o senso da cidade como se fura unha coiraza. Partir o visíbel coma o que agacha o senso do visíbel. O montaxe analóxico, a repetición (ondas, fluxos de fichas, de lixo, de flores, de raparigas, de bailarinas, etc.), a cámara lenta e o acelerado, as panorámicas, os puntos de vista extremos, os investimentos, as oposicións (ricos/pobres; mozos/vellas), todo se fai violencia, hai neste filme un alporizamento de signos *desa cidade* que resulta coma unha tortura que se lle fixese para lle arrincar o senso que disimulan. Ese senso significa simplemente que hai unha *violencia do senso e do non-senso* que transita ao tempo pola oposición (social, política) das clases e pola oposición (moral) do traballo e do ocio. Trátase logo dunha *abstracción* que cómpre facer sensíbel e deantes ca iso, visíbel. Filmar, equivale a romper a cuncha que recobre as imaxes, a debullar a tona de rutina que banaliza os signos e os fai indiferentes. (O cinema, como veremos, non ama a indiferenza). Nerviosa, a cidade déixase ver, ao remate coma unha máquina núa, groseira, sen galanura. Para chegar a descarnar o senso –que é ao tempo “desencantar”–, Vigo non pode facer senón intensificar, amplificar o que das imaxes da cidade sae xa cara ao cinema. É empurrando a

<sup>8</sup> Gilles Deleuze (op. Cit.)

cidade a *máis cinema* como desvela e denuncia a facticidade. A deflagración de sentidos só é posíbel ao final dunha operación perversa que consiste na baldadura das formas sociais a través da súa amplificación cinematográfica. O que retén o cineasta, é evidentemente *o que lle serve*: todo o que na forma social (acenos; posturas, andares, vestiduras, accesorios, danzas, etc.) se preste a forzar o trazo, a caricatura do cinema. Por partir desa caricatura, xa próxima ao burlesco máis malignamente cinematográfico, non lle queda outra a Vigo que empurrar a carga ao extremo e mediante unha poderosa saturación formal, demudar o signo dunha pancada (dunha pancada de *montaxe*), para facer xurdir o baleiro que agachaba. Énfase e redundancia do signo = decepción, violencia e vaidade do senso.

Distinto é o camiño de *Douro faina fluvial*. O cinema trae a cidade (Porto) e o río que a atravesa cara a unha rede de signos que se opoñen, cruzan, trabucan, unen. Signos denantes de todo gráficos (liñas, reixiñas, reixas, mallas, tramados, mosaicos, amoreamentos...) e plásticos (fluídos, engurras, ondas, fóras de foco, esvaecidos, brétemas, riscos, fundidos...) dos que non fai falla sinalar a familiaridade, mesmo a consubstancialidade cos compoñentes da imaxe cinematográfica. Troco perfecto, fusión, confusión: as formas da cidade viran filme, as do cinema viran cidade. É o traballo dos corpos (homes e mulleres) o que fabrica e amasa as formas, crea rimas e ritmos plásticos. E coma por mimetismo, é traballo do filme *opoñer e clasificar as velocidades* a través das materias e das formas. Velocidades do río, dos paxaros. Velocidades do traballo, descargas, amoreamentos, aliñacións. Grandes velocidades (avión, fóra de borda) de súpeto detidas pola ollada do ser humano que as fita. Velocidades lentas dos trocos de olladas e de acenos á escala humana, á medida, para ser precisos, da *marcha humana*.

A diferenza do Vertov de *O home da cámara*, onde a velocidade é sobre todo a da máquina que leva o home (o cinema resulta o paradigma), Oliveira opón a velocidade humana (escala humana) á das máquinas. A escena do accidente –o animal (vacún) alporizado pola intrusión do automóbil na paisaxe urbana– artella e monta as velocidades diferentes que se enfrontan e resisten. Temos unha sensación física máis ca visual, proba de que é a *montaxe*, é dicir o tempo quen manexa o xogo, máis aínda cando se trata da posta en forma sensíbel dunha abstracción, dunha idea (aquí, a de que o ser humano é a medida das cousas).

*Estetizada* ou *histerizada* polo cinema, a cidade muda nese retrouso de olladas que me fai señas. O que non deixa de ter consecuencias en canto ás representacións que podemos ter dunha cidade, esta ou aquela; tampouco en canto á distancia que o cinema crea entre cidade filmada e cidade de experiencia vivida.

Por efecto desta estetización, xurde un senso, unha certa interpretación da cidade que se manifesta e afirma: a cidade como escenario, exposición, superficie sensíbel. Madia leva que habería outras categorías para abarloar a cidade: a da complexidade, do labirinto, a da profundidade, do texto, a da metamorfose, do caos, etc. O que aparece no entanto coa

xeira de filmes de música urbana<sup>9</sup>, o que se comprende na estetización rabiada que obrigan a cidade a padecer e non sen estouridos de beleza, é que *o cinema non pode aturar a idea dunha cidade indiferente*.

Unha tal intensificación das formas, un tal alporizamento significativo non poden proceder senón do pulo dalgunha tormentosa arela en acción na escritura cinematográfica e por tal razón en xogo, abofé, na captación dun espectador por parte do filme. Erotización da cidade, erotización do escenario. Un filme coma *Nice time* (Alain Tanner y Claude Goretta, 1957) achega un exemplo importante. Cito o comentario feito por Jean-Paul Colleyn<sup>10</sup>: “O filme reside esencialmente nun xogo de espellos que tenta captar todo canto hai que ver. Testemuña magnificamente a respecto da *sobre-estimulación sensorial propia da vida urbana*. (...) A cámara, con longo focal, toma todo canto pode, con predilección *polas olladas e os acenos de amor* (a cursiva é miña). “Non se pode dicir mellor. A mocidade londiniense dáse á sedución cunha tal turbadora ambigüidade que un pregúntase a miúdo se *non é a cámara a que está a ser seducida*”.

Esta sensación de desdoubramento (ou de posta en abismo) que turba o espectador atópase de novo, intensificada, no filme de Karel Reitz e Tony Richardson, *Momma don't allow* (1955). Aquí os (máis ou menos) mesmos mozos e mozas londinienses precipítanse ao baile (e sempre á sedución) cunha violencia e unha convicción que arrastra visíbelmente a quen os filma, que gañan o filme. Encarnizamento en bailar, seducir, gozar –encarnizamento en filmar.

É sen dúbida a cidade moderna a que danza a través deles, a que pon os seus corpos en trance, a cidade da invención do cinema e das exposicións universais, que é asemade –que é aínda– a cidade de *French cancan* –de todas as danzas, como sabemos dende Lautrec e Renoir (Jean); a que pon en escena a loita a morte do corpo (da muller) coa ollada (do home).

A velocidade, o frenesí, a excitación da cidade non se representan aquí abstractamente, por algún xogo formal, ilustración do movemento, de cadro, de luz (espazo no que cae *Berlín, sinfonía dunha gran cidade*, de Walter Ruttmann, 1927). Transitan por corpos que non só son signos (era o límite nos filmes de Oliveira e Vigo). Son ao tempo encarnados en corpos que actúan en tanto tal, coma obxectos eróticos e en persoas individualizadas (personaxes) que son portadores de ansias, que (se) seducen, que (se) captan. Un pensa daquela nese croio esgazado deica a fractura moderna que é *French Cancan*, de Jean Renoir (1954). Renoir pon en escena a colisión entre a cultura popular do vello París (“Os chanzos de la Butte son duros para os miserábeis, as aspas dos muíños protexen os namorados...”) e a nova cultura urbana, tremente, violenta, axitada (o cancan).

<sup>9</sup> Composición, ritmo, música, logo; en explicitamente *Berlín, sinfonía dunha cidade*, mais tamén n’*O home coa cámara*, *A pé feito de Niza*, *Douro Faina Fluvial*.

<sup>10</sup> En catálogo do ciclo de proxección de cine documental: *La Ville, réalités urbaines* (6 de abril – 9 de mayo 1994). Ed. BPI – Centre Georges Pompidou, 1994).

Trinta anos logo, *O Amor, rúa Lappe*, de Denis Gheerbrant (1984) inverte os roles, inverte os lugares: trátase dos restos bastante luídos da cidade licenciosa, por non dicir das cinzas da cidade acesa, os que resisten, recollidos e mantidos pola “clase obreira” (como di un personaxe), ameazados por todas partes polo “aburguesamento” que lle gaña á cidade e que se expresa mediante a frase “abandonar a rúa Lappe”. Eses personaxes que se confesan na “obriga de bailar xava”, non só se manifestan en tanto que suxeitos do desexo, corpos desexosos e festivos, comunidade amorosa, senón que se miran, confesan, falan, tratan coma tal, conscientemente. Fannos saber que saben. Alédanse de ser, ao tempo que se laian, os últimos dos xustos que levan aínda canda si a chama do “desorde” contra os “hábitos”. Eses personaxes –emotivos e emocionados– desempeñan un papel e dino: “Xogar roles, somos todos máis ou menos comediantes e non sempre nos damos de conta”. A negación só dá afirmado a confesión.

Xa non é a cidade o que está en escena; é unha parte da cidade, é a rúa (a derradeira rúa, o derradeiro barrio, o derradeiro baile, etc. –é o París popular que non dá esmorecido cruel e realmente e á vez non dá posto en escena o seu esmorecemento coma un adeus teatral, florecido por mil reiteracións). A rúa Lappe, din aínda, “un mundo irreal onde se pode facer o que se queira”. Definición, paréceme, que chega até os límites do cinema.

O cinema (dos anos 80) rexistra o remate da cidade devecete, rexístrao coma posta en escena dese remate. “Un sentimento que pasa non se explica”: o sentimento pasou, precisamente; agora queda o sentimento do sentimento. O cinema di o pasado, a fuga de tempo, a extinción dos lumes (sempre) en presente. Hai (sempre) algo de esgazador en filmar os personaxes que están presentes aquí e agora (é condición necesaria para seren filmados) falando do que está cadora menos presente, onte e detrás. A cidade tremente afástase, o cinema substitúea.

Nunha palabra, a “estimulación sensorial propia da vida urbana” atopa e volve a cruzarse *no ecrán* co irresistíbel desexo de signos do espectador das salas cinematográficas. Un estímulo chama o outro. O ecrán funciona menos coma espello que coma unha fonte ou unha fervenza transformada no seu propio eco. No meu imaxinario da cidade tanto canto na miña realidade de espectador de cinema, non só “cómpre que suceda algo”, cómpre que ese algo me toque dun ou doutro xeito, por exemplo, representándome o poderío da miña ansia de senso. (A emoción, no cinema, chega sempre un tanto serodia. É dicir que non é separábel dun certo intre de toma de consciencia: sei que me estou a emocionar).

En tanto espectador, o que me separa do ser humano da cidade (que continuó a ser aínda que o poña entre paréntese nunha sala de cinema) é o non aturar sinxelamente a representación da indiferenza. O cinema precisa dunha ollada que teña unha dirección (un senso), que dúas olladas non só se procuren, senón que se crucen. Precisa amor, desexo, intensidade. Cómpre daquela denantes de nada que a indiferenza relativa do espectador, raramente superada *a priori*, sexa derrotada polo traballo do filme, até mudar en contradición.

O *outro* topado no ecrán, non podería manterse delon-

gadamente na indiferenza cara a min, sen se arriscar a que eu renuncie, espectador célibe (e incomprendido) a recoñecerme nel. Eu quero, dito de outro xeito, a súa indiferenza, na medida en que son quen de gozar dela. Mais que esa indiferenza (súa) me gañe por lañas do filme e me volva á miña quenda indiferente, resúltame imposible. Por idénticas razóns, ese-outro-no-ecrán non ten tampouco dereito á insignificancia. Eu formulo, en tanto espectador, un pedimento de senso, unha arela de saber, condicións que regulan (sen moita piedade, hai que recoñecelo) o estatuto do personaxe que vén ao meu encontro. Será preciso que algo da súa ansia se adhira ao meu, que algo do meu se adhira ao seu. Fará falla que ese-outro-no-ecrán, nin indiferente nin insignificante, se entregue, se abandone á miña ansia de velo obrigado a actuar ou a reaccionar perante os personaxes que o arrodean, perante os lugares que habita, perante as palabras que pronuncia, perante as cousas das que recolle; tamén en relación ao relato, é dicir ao recorrido que eu propio, espectador, debo transitar. Todo o que xoga no filme pasa nun ou noutro intre pola peneira significativa do desexo; o desexo testemuña, excédeo, sepárase, mais sempre actúa. Todo o contrario da indiferenza.

Todo o contrario asemade do sistema de relacións artellado cadora pola cidade ordinaria. Mudando, coma un demiúrgo, a cidade en máquina devecete, o cinema fornece en realidade o paradigma da *cidade coma máquina indiferente*. Alumeada polas mil luces do desexo, a cidade do cinema non proxecta senón mellor a súa facha negativa, o seu revés –a sombra da cidade dos desexos cansos, a cidade dos robots, dos mortos-vivos (cavilamos na frenética danza da máscara en *O pracer* de Max Ophüls, eco inverso da non menos frenética danza da mocidade londiniense en *Momma don't allow*). Queimada pola ollada, é dicir polo desexo do espectador, a cidade filmada enfeitízanos tanto máis canto que a hiperestesia dos signos de vida recoñece nisto unha caste de *enerxía do remate*, unha desesperanza activa que se emprega en rexeitar a gravidade da vida real, a que agarda á porta dos *dancings*, á outra beira da cidade, que non é exactamente folieira, que non ten un viño ledado, a que se atopa na beira mala das cousas<sup>11</sup>, a que –tamén– se agacha ou resiste á representación, ao goce ansioso e cómplice de se dar ao espectáculo. Se a posibilidade do outro é o que traballa o meu desexo, a cidade non é o lugar do outro, senón de *todos os outros*, todos os outros imaxinábeis, os do imaxinario, os do soño que acorda. “Todos os outros” é ao tempo a condición de desexo, o seu viveiro e o que o soborda e sempre o sobordará; un esgotamento co que chega a indiferenza cabo do exercicio farto do desexo.

<sup>11</sup> Por exemplo, o que atopamos en *Allô Police* de Manu Bonmariage (1987), a cidade da neurose obsesiva, do “todo anda mal”. Estamos alí perante unha mudanza; coma unha luva, a arela vira mágoa. Deflación dos signos, chicamento dos obxectos, repetición xa non frenética senón estática. O fluxo erótico detense. Ou mellor aínda, xa non é fluxo e de socato atópase enteiramente na tarefa de devorar definitivamente os personaxes: illouse de nós. O espectador mantense apenas polo desacougo dunha insoportábel e porén poderosa fascinación pola errática presenza do outro. De vez, o outro coma monstro achegado.

Aturada, sentida, constantemente experimentada, rexeitada ou aceptada, a indiferenza ameaza arreo con nos excluír do xogo da cidade, ameaza real que se tentaría conxugar mediante unha *cinematización* desorbitada da cidade. Gustaríamos de esquecer esta distribución da indiferenza na frecuentación da cidade, esas olladas baleiras, eses ollos que, para dicilo dalgún modo, nunca se cruzan, eses corpos que foxen cando se atopan, esas olladas que escorregan de un a outro e –eventualmente– derriba da miseria do outro, esas presenzas ausentes que fabrican unha invisibilidade no cerne da ollada. Outros tantos signos por carencia e por iso pouco filmábeis. É logo ese atranco para filmar os signos da insignificancia, verbo do que testemuña a mesma violencia do (secamente fermoso) filme de Maurice Pialat, *O amor existe* (1961). A carraxe do texto, en definitiva, rífalla aos habitantes modernos das extensións urbanas dos anos 60 (grandes edificios, pavillóns dos suburbios) por non ser exactamente filmábeis –por non facerse devecer ni polo espectador nin polo cineasta; por non facer gozar nin a un nin ao outro. O comentario bate: “A vellez coma recompensa: pagaron para seren vellos, é a única idade na que se lles deixa acougar, mais qué caste de acougo!” na ambición (doada) de facer prender algunha rebeldía: posto que non hai xa para filmar ren máis que a tristura das vidas monótonas e o fastío das olladas sen alma e “o fastío é o principal axente de erosión das paisaxes pobres” –erosión contra erotización– recarguemos esas imaxes esgotadas coas palabras enérxicas do odios que dirán coa intensidade precisa até qué punto se perde no *non-intenso* a vida filmada. O home da nova cidade vese a si propio insignificante en tal elisión de signos, perdido na súa fuxida... Pode que, coma o enfermo perante a súa enfermidade, o cidadino lle tema; quizabes aspire secretamente a ese anonimato, nin visto nin coñecido, a invisibilidade, a neutralidade atroz perante todo. O home *dunha singularidade calquera*<sup>12</sup> é tamén o home dunha indiferenza calquera ou dun desexo calquera, todo o que consiste no mesmo. O cinema, que non pode gran cousa perante esa situación (malia a tentalo todo para non chegar a ese punto), rexeita enteiramente o estado da indiferenza. Podemos matinar na presentación de *Seis veces dous*, de Godard, no anatema guindado aos automobilistas en ringleira na autopista durante a noite (noite de revolucións ou noite do xuízo final?). Impotente para substituír durante moito tempo a indiferenza co seu *credo* do desexo, o cinema tenta desesperadamente facer que o espectador *se vire* contra ese aburrimiento que lle fai padecer só para obrígallo a mudar no seu xuíz. O berro do cineasta ataca aquilo que filma para que o espectador, á súa vez, se rebele contra o espectáculo. Se o senso se perde, o cine vira contra si propio.

Pode verse en qué condicións se debate o cinema cando se ocupa da cidade. Se fai dela o dominio da circulación exacerbada dos desexos entre os que fica o do espectador, inscribe ao mesmo tempo en baleiro o branco do desexo farto, mallado deica a indiferenza. E se filma a indiferenza é aínda para salvala de esa mortal insignificancia que xa non atura.

<sup>12</sup> Giorgio Agamben, *La communauté quei vient. Théorie de la singularité quelconque* (Seuil, 1990).

Na cidade antonioniana (*A noite*) coma na cidade rosselliniana (*Alemaña ano cero*), indiferenza. Mais só a indiferenza da primeira me é estranxeira; a da segunda constitúe o sufrimento que o filme fai meu, unha moi familiar estranxeiría. Filmando os *informes* (Daney) na súa verdade-crueldade, Rossellini *inclúeme* na cidade que nada ten que facer comigo (co ser humano), e esta inclusión, *volens nolens*, é unha violencia. Antonioni, de por parte pon en escena explicitamente as *falsas relacións* das que se pode gozar coma se fosen as falsas relacións *do outro* –gozar, logo, sen pagar ese goce cunha explicación. Dese xeito, na súa obra a indiferenza dos seres entre si resulta o espello da miña propia indiferenza polos seres e iso é o que, espectador, me ceiba a un goce que exclúe –un *pequeno goce*. A violencia de Rossellini é máis xenerosa.

*Marsella de pais a fillos*<sup>13</sup>. Por vez primeira, explicitamente (dende o título) doume ao programa dunha cidade que hai que filmar. De qué xeito Marbella foi, é, será para min a Cidade Imaxinaria, a pantasma da propia Cidade; dígame que endexamais serei quen de filmala *realmente*. Cómpre daquela que me decida a *non filmala coma unha cidade que se entrega dende fóra* (amais, que cidade se entrega verdadeiramente dende fóra?). Esta cidade, dígame, éme *invisible*, no podo ver ren nela, non me foi prometida; non me chega de outro xeito que nun ou noutro dos seus fragmentos, que valerán, cando menos así o agardo, polo todo.

Esta Marsella que quero filmar apetécame denantes de nada como sementada de falcatruadas. Coma unha falcatruada, desprégase e reprégase. Ocupa todas as direccións da ollada, e abandónaas. Marsella ou o visíbel coma caos. A ollada perdida. Apenas o cineasta se deixa convencer pola súa inxenuidade de que a súa cámara é un ollo perfeccionado, a trampa do escenario marsellés pecha. Despréganse toda caste de panoramas que son ao tempo infilmábeis. A cidade preséntaos e logo arrédase, coma moi pouco interesada por eles. De xeito que a cidade aparéceseme soamente so a especie dese estourido de formas, dese movemento de liñas que apenas se manifestaron na ollada con porfía, que se desvían e encaretan. Percibo sobre todo esa sensación de diverxencia da representación. De duplicidade. Vexo perfectamente esta cidade que se fai ver pero vexo ao tempo que só se trata dunha finta; vexo máis ca iso, arrédase sen deixar por iso de suxerir estar pedindo que a miren; vexo que todo ese escenario que a representa funciona coma un engano. Como non filmar en tal cidade *soamente* o que xurde do desexo de representación –ou sexa, sempre, do “pedimento de cinema”? Marsella realiza unha *saturación da ollada en tanto que pedimento da ollada*. Abre esa fuxida sen fin que constitúe a ollada coma pedimento insaciábel. Sempre máis e máis ollada. Pero sen amosar nada (de ela) a esa ollada. Sería en certo xeito *o que me amosa como portador de ollada que son, o que amosa ao*

<sup>13</sup> Con Michel Samson e Anne Baudry, filmei Marsella en *Marsella de pais a fillos* (eleccións municipais de 1989 -2 horas 40); *A campaña en Provenza* (eleccións rexionais de 1992 -1 hora 30); *Marsella en marzo* (eleccións lexislativas de 1993 -55 minutos). O proxecto quere continuar esta exploración cinematográfica da vida política marsellesa ao filmar as vindeiras eleccións municipais (1995) e após, até 1999. Nese intre quizabes, haberemos de vivir dez anos con Marsella.



*espectador que son*. Se o cinema é un anaco de mundo que nos fita, a cidade é o lugar focal das olladas, no só porque alí converxerían máis que en outro lugar, senón porque alí, na cidade, véxome ver. *Alí véxome ser visto, como me vexo non selo*. Situar o espectador no espectáculo, é precisamente o xogo basculante do cinema. Dentro/fóra.

A partir de todo isto o “pedimento do cinema” podería ser redefinido. Cavilando “cinema” coma modificación do punto de vista, operación pola que o pedimento vira sobre si propio, polo que o suxeito “vese ver”. É se cadra por haber un *suxeito* en xogo (e en movemento) no “lugar do espectador” que este nos interesa. “A crise da representación reside quizabes alí”, escribe Serge Daney, “cando xa no se saben facer *metáforas*”. A imaxe vai daquela á imaxe (ela só pasa polo suxeito-codificador-decodificador) e non representa nada máis. A imaxe xa non é un significante no senso de Lacan: “o que representa un suxeito para outro significante” porque o suxeito que ela representa é soamente tomado na súa dimensión de “decodificador” ou de “lector”<sup>14</sup>. O cinema supón un espectador activo, un tema que se expón, é dicir que se cega e re-atopa cego no seo da “lectura” que realiza.

O feito de que o cinema sexa un dos mellores utensilios dos que dispoñemos para dubidar da realidade das cousas que se dan a ver, impide en certo xeito a todo “pedimento de cinema” que se reduza a aquilo que se ofrece á ollada. Se filmar Marsella comeza por poñer en dúbida a súa visibilidade, é dicir a posibilidade mesma de filmala frontalmente no que ela expón de si propia; se é sobordar aquilo que se cingue ao visíbel; se significa xogar co que se subtrae á toma; se é cavar por exemplo en certos bloques cuxos movementos múltiples non se ven, por moi lentos ou moi velozes... Se todos estes “si” existen, daquela Marsella non existe denantes de ser filmada. *A única afirmación posíbel do cinema, é: nada existe denantes do filme*. Afirmación perfectamente desatinada mais precisa organicamente no funcionamento fílmico. Marsella non estaría alí denantes do filme, só viría con el, no facer do filme ficaría o seu futuro.

É por unha ilusión de óptica paralela a unha ilusión temporal que o filme semella formular exterior a el propio e anterior a el propio, o mundo que filmou. A orde da proxección –que é a do encontro *real* do filme co seu espectador, ou sexa da *súa realización na ollada do espectador*–, esa orde non reproduce a orde da fabricación, senón que mesmo pode constituír a súa anulación. Que a montaxe veña após da rodaxe (habería de pensarse denantes, tería mesmo de pensar a rodaxe) e que cumprise ter de rodar para poder montar, fai supor, por analogía, que habería na base da rodaxe aínda rodaxe en potencia, en reserva, en espera, que tería de non aínda rodar destinado a ser rodado ou solicitar selo. Agora ben, o que solicita ser filmado, *é tal* –é tal dunha maneira ou outra, visíbel ou agachado, *in* ou *off*, dentro ou fóra, enriba ou abaixo. Aquilo que o mundo é-para-o-filme, non pode ser-denantes-do filme e atópase xa concretamente comprometido *no* filme. O que foi filmado, sempre-xa foi filmado. Inversamente, o que non foi filmado non pode xa aparecer

*no* filme. Todo canto non filmei de Marsella en *Marsella de pais a fillos*, non lle pode aparecer ao espectador do filme no tempo da súa proxección. Madia leva, hai un resto de Marsella que non filmei, mais ese resto non é o que *quedaría sen filmar* de Marsella. No entanto, todo o que sucesivamente lle aparece de Marsella ao espectador durante o desenvolvemento da proxección, fará que este imaxine positivamente que foi tomado dunha reserva a disposición, sempre pronta, na que o resto de Marsella agardaría a súa quenda para ser tomado e aparecer. O que xoga no filme para o espectador é (loxicamente) suposto por el tomado dun conxunto máis basto (o conxunto de Marsella) e nesta mostra tense por insituída unha *reserva na que ficaría o resto*.

Tal é a *ilusión retrospectiva*. Restabelece unha orde lóxica –e aseguradora– que a proxección alterou dunha impresión de epifanía; corrixe a errancia metamórfica que é a forma ideal da viaxe do espectador; limita de feito a efusión común do espectador e do filme. É certo que, durante o desenvolvemento do filme no ecrán mental do espectador, o produto do traballo, o resultado da elaboración, o derradeiro estado da posta en forma do filme aparece coma unha sucesión de nacementos, abrollan coma unha primeira vez. O que estivo cargado de traballo recupera o frescor das primeiras sensacións –e é, de certo, a primeira vez que *ese* espectador ve *ese* filme, a primeira vez ve *esa* cidade *nese* filme. En canto a esoutra cidade non filmada nese filme que se chama tamén Marsella, está precisamente fóra da sala de cinema.

Esta ilusión retrospectiva sinala algo así coma unha *inquietudanza referencial*. De volvermos á orde que establece que haxa unha cidade e após o filme desa cidade (no canto da cidade filmada), facendo dese xeito da cidade a anticipación do filme, o espectador resiste, en realidade, á eventualidade –e ao risco– de ver o seu lugar interferido, alterado; de brincar da butaca até a alfombra máxica da pantalla, de trocar de referencias no desenvolvemento do filme. Tal é, no entanto, o desexo do cinema, toda a súa ambición, todo o seu traballo –substituír a orde ordinaria das cousas por *outra orde* e, se se pode dicir, reemprazar provisoriamente o mundo. No tempo deste interino que se chama sesión de cinema, as cousas e o espectador en relación a elas non están máis enteiramente no seu lugar. O mundo non aparece como dado, está en vías de chegar á miña ollada. Todo está en suspenso, é promesa, potencia, todo fica aberto<sup>15</sup> polo motivo sinxelo de que sucede *entre o filme e mais eu*, nese diálogo que non é nin lugar asignábel, nin rexistro coñecido, mais que se comparte, transporte do un ao outro, transferencia. Qué raro é que un se ceibe en corpo e alma a esta experiencia de deriva; qué estraños asemade son os filmes que ofrecen esta ocasión, aboia

<sup>14</sup> *L'exercice a été profitable, Monsieur* (ed. P.O.L., 1993)

<sup>15</sup> Gilles Deleuze: “Se fose preciso definir o todo, definiríámolo pola Relación. É que a relación non é unha propiedade dos obxectos, é sempre exterior a eses termos. É inseparábel do aberto e apresenta una esixencia espiritual ou mental”. E máis adiante: “Non se debe confundir o todo, “os todos”, cos conxuntos. Os conxuntos son pechados e todo canto é pechado fica artificialmente pechado. (...) O todo non é un conxunto pechado senón pola contra, é o que permite que o conxunto endexamais estea absolutamente pechado, endexamais completamente acubillado, o que o mantén aberto nalgures, coma un fío que o una ao resto do universo” (*op. cit.*)

sempre na sesión unha inquedaanza ou unha necesidade de asegurar, calquera que sexa o seu prezo, unha realidade das cousas, unha volta ao referente. Resistir á arroutada, ao esquezo das marcas, é recoñecer –pola defensiva- a capacidade que ten o cinema de pór en dúbida, durante o tempo dunha sesión, esta realidade á que nos adherimos.

Para o espectador trátase de gozar do poder disolvente do cinema e ao tempo de se protexer del. De onde o sistema de denegación (“xa sei... mais de todos os xeitos...”) percorre o espazo do espectador. Xa sei que é só unha imaxe, mais de todos os xeitos, vexo tal cousa como é. Xa sei que non é un tren de certo, mais de todos os xeitos... etc. A escena primitiva do cinema, no Grand Café, perante a proxección de *A chegada dun tren na Estación de La Ciotat* (1985), marcada polo medo, é asemade o intre no que se instala –por moito tempo, é dicir deica as imaxes de síntese e a súa maxia metamórfica- *o medo perante a impresión de realidade*. Primeiro medo, primeiro pedimento de comezo = nacemento do cinema-espectador. Como imaxinar que o espectador do Grand Café cría na cousa –a entrada dun tren no Salón Indien? -até o punto de gañar medo? É da crenza e non da cousa do que se podía gañar medo. Medo non perante a cousa en si senón perante *a representación mesma coma cousa*: medo perante a irrupción, no ecrán, do *real dunha imaxe* (16). A impresión de realidade é máis un *pedimento de comezo*, ca un efecto psicolóxico que o espectador aturará por conta del: está máis da beira dos síntomas (sentimento da migalla de realidade) ca da beira do remedio (a hipnose).

Estas cuestións vencellan coa esencia do cinema documental –debera dicirse sinxelamente o cinema. *O cinema non ten outro senso que o de alterar as evidencias do sensíbel* –e a cidade coma escenario é unha delas. Facer/desfacer. Desfacer o visíbel coma crenza na cousa. E daquela, con iso, facer outra volta.

Unha das arelas do cinema é o xogar coas negacións constitutivas do espectador e a partires de alí, dialecticamente, volverllas para decepcionalo. Por exemplo: dubidar da demostración de visibilidade<sup>17</sup> de Marsella, significa pór en causa o automatismo do efecto do real, coma o da ilusión retrospectiva descrito máis arriba.

Toda realidade, todo o existente. Marsella, por exemplo, é ao tempo *máis e menos* que a suma das súas imaxes. Existe unha preguiza do referente (a cidade de Marsella) que garante automaticamente, é dicir feblemente, as imaxes que remiten a ela. Iso pode ser abondo para o que atinxe á información (réxime feble), mais non ao cinema (réxime intenso). E iso non é todo: existe unha preguiza aínda meirande da referencia ao referente (imaxe = cousa = nome da cousa). Non son evidentes, porén, nin o “aquí” nin o “agora”. Cinematograficamente, o aquí e agora non son nin máis nin menos que o rexistrado pola máquina, imaxes e sons vagabundos, non referidos, sen esto nin aquilo; sen teito e sen pan, non teñen nin dirección fixa nin etiqueta clareadora (agás se se opta por

etiquetalo todo nunha caste de paranoia da designación). Cravar a cidade cun alfinete coma unha bolboreta, equivale a non cinematografala. De por parte a miúdo é unicamente o nome-da-cidade o que se crava cun alfinete so as imaxes, coma unha referencia derradeira que podería pór fin a toda ambigüidade. A designación reitera o visíbel, péchao mediante unha repetición que esluí o documental. Unha proba do contrario reside na dificultade de filmar mapas, planos da cidade, nunca “lexíbeis” abondo, sempre a tender cara a unha desorde labiríntica.

Este punto merece un comentario. Deixemos un intre a cidade para imaxinar un profesor de ciencias naturais que acreditase a mesma cegueira devota no poder do referente que amosaron e talvez amosarán aínda eses espectadores persuadidos de ver no cinema o espectáculo do mundo e no cúmulo da ilusión positiva, alucinando as imaxes até o punto de fuxir perante o tren de La Ciotat. Imaxinémoslo deste xeito. O tal profesor non vería *ningunha diferenza de natureza* entre un cabaliño de mar en vitrina, a foto dun cabaliño de mar e o cabaliño de mar do filme de Jean Painlevé, *O hipocampo*. Porén, a foto do cabaliño de mar *non é* o cabaliño da vitrina tomado en fotografía. Trátase da concreción dun estado diferente da cousa de referencia, estado ao que conviría dar un nome (coma os Inuit teñen un nome para a neve fundida, outro para a neve dura, etc., que para eles non son diferentes estados da neve, senón substancias diferentes). Isto é aínda máis verdadeiro para o cabaliño do filme de Painlevé, o que manifesta un estado particularmente transfigurado e lúdico do tan antigo becho, a un punto tal que o vexo coma un comediante de relevo, imposible de substituír por calquera outro cabaliño de mar e ao tempo coma representación do por sempre cabaliño de mar. (O cinema ocupa o lugar da realidade: *máis do máis ca real*).

Estes tres cabaliños non son por unha parte a cousa mesma e por outra unha ou dúas imaxes. Non se trata dun orixinal e as súas “copias”. Senón tres estados diferentes, inscritos en conxuntos diferentes (a clasificación das especies, a vitrina do naturalista, a historia da fotografía, a do cinema). E sobre todo *proporcionanme signos de tres maneiras diferentes*. Cando fito o cabaliño dun acuario, pode ver a *súa* ollada, pero máis dificilmente a miña (a non ser que se reflecta no vidro). En troques trátase dun traballo especificamente da ollada o que vexo cando fito o cabaliño-foto ou o cabaliño-filme, dúas especies que comezan por me mostrar que hai ollada e que nesa ollada fica a miña.

Coma o cabaliño de mar, o mundo non é, nas imaxes que o interpretan, ese modelo único, ese “orixinal” que só abonda con reproducir. Moi lonxe de copiar o mundo, a imaxe conténtase (o que non é pouco) *con producillo coma imaxe*. Ni reprodución nin duplicado, a imaxe é evidentemente ese “orixinal”, é a inscrición primeira que atravesa o mundo coa súa imaxe<sup>18</sup>. Semélla(me) pouco doado crer (unha vez máis

<sup>16</sup> Jean-Louis Comolli, “Comment s’en débarrasser”, *Trafic*, N° 10 (Ed. P.O.L., 1994)

<sup>17</sup> Ver, infra, a análise dunha panorámica urbana, única excepción a este principio.

<sup>18</sup> Para a situación do debate, ver o artigo de Sylviane Agacinski, “Le Passager: modernité de lo photographique” en *Rue Descartes* N° 10 (Ed. Albin Michel, 1994) titulado “Modernités esthétiques” (so a dirección de Jean-Pierre Moussaron). O que vale para a imaxe fotográfica vale *a fortiori* para a imaxe cinematográfica, ao tempo máis preto e máis lonxe da súa “semellanza” [...]

e para sempre) que por unha banda estaría o mundo, “todo”, de todos os conxuntos reais e posibles e da outra (da outra banda do mundo?) toda caste de escrituras ou de olladas que tentarían positivamente capturalo (termo policial)<sup>19</sup>. Que o mundo “xa” anda alí onde fica é o que cada unha se preocupa en outorgarse. Que ao artista élle abondo con “captalo”, constitúe a ilusión na que se arrola. O aceno que “aprehende” e a cousa “aprehendida” non andan fronte a fronte e menos aínda nun campo/contracampo. A imaxe anda no tapete, é a cousa en-tanto-que-ollada e o cinema, anaco do mundo, anda tamén tomado *no* que se supoña que *el* debía tomar.

De igual xeito que unha proxección filmica non se desenvolve soamente no ecrán da sala senón asemade *no* espectador, no seu ecrán mental, o espectador que supón o cinema (cuxo desenvolvemento é máis ou menos contemporáneo da teoría da relatividade restrinxida) non está (non soamente) ante un filme, senón *no* filme, tomado e despregado na duración do filme, inscrito na representación –lembros a forma coma o pintor (o espectador) está inscrito no cadro en Velázquez, Manet ou Degas. Cada un deses pintores inventan a ollada que fará funcionar a súa pintura, e consecuentemente o pintado. Cada posta en escena cinematográfica inventa o seu espectador non soamente para filmar dende o punto de vista desa ollada imaxinaria (e dos seus avatares) senón para incluír a ese espectador imaxinario na ollada dos espectadores reais.

En Marsella, logo, non hai ren que ver (coma algunha vez en Hiroshima). Ren que se entrega coma unha cidade entre outras cidades. Tal é o postulado do comezo. Preciso daquela (é o que digo agora, *a posteriori*) dar volta cento oitenta graos a fórmula clásica do cinema: “corpos en escena...” Imaxinar unha fórmula máis improbable (“surrealista”, máis ca “realista”?): escenarios que serían tomados en corpos que haberían de *desaparecer cara a dentro*, que se habían de transformar na instancia, o armado, o motor, a estrutura dos corpos. A cidade *co interior dos habitantes*. A cidade interior. É exactamente a do cinema. A cidade *nos* filmes. O cinema que pasa o seu tempo pondo dentro o que anda fóra e fóra o que anda dentro. Transportista incansábel. Filmar Marsella no interior das cabezas, no interior dos corpos dos seus habitantes. A cidade encarnada, dixerida polos corpos.

É así coma Voudia Slimani, filmada nunha terraza por riba do mercado de pulgas e alén do porto, sen que eu lle fixese ningún pedimento nese senso, se sitúa na postura de quen observa, a man de viseira sobre os ollos, a ollada alá lonxe diante súa –posa como *vixía*, é *vixía*, mudou en *vixía*, deu feito a súa imaxe máis conseguida.

[...] co “modelo”. Máis preto; pola impresión de realidade vencellada ao movemento, á teima das marcas na meniña e a súa recomposición cinética. Máis lonxe porque a parte da máquina, a interpretación do mundo que pon en acción co seu propio movemento, peneira e máis aínda argalla, re-escrebe.

<sup>19</sup> Sylviane Agacinski (op. cit.) di do procedemento fotográfico que “irredutíbel á mesma percepción visual, o efecto da luz encol dun soporte (non produce) nin representación, nin reprodución (senón) unha impresión, unha marca”.

Xa que dura todo o tempo da toma, da escena, ese aceno da man que cingue a ollada é un aceno de posta en escena (a *auto-posta en escena* do suxeito na ollada do outro, no que supón –pantasma inconsciente– da súa relación posíbel coa cámara). Inscribe unha forma, é figuración. Esta postura da man que enmascara/protexe a ollada é unha figura. E coma toda figura, é ambigua. De certo hai nela a marca física do veo oriental; hai tamén nela o aceno do mariño, do piloto, a marca portuaria e o barco e mais alta mar. Esta vixía que ve a cidade, o porto e mesmo o mar que a une a Alxeria de onde ela é oriúnda, mira asemade o movemento do mundo dende ese palco-observatorio que é Marsella e é asemade a comerciante da ollada aguda, que calcula o afastado.

Algo esencial en Marsella (o porto, a vixilancia, o comercio, o horizonte, a propia efixie da vixía) se inscribe no aceno, é dicir no corpo dunha das raparigas da cidade. A cidade vira visíbel no aceno que fundou e que agora a figura. A cidade pasou ao corpo e é a través del, ao modelalo, ao se inxectar nel, que aparece no cinema, que se deixa ver. Hai unha continuidade dende o aceno cara á cidade, dende o corpo cara ao porto. Hai unha simbolización dunha historia colectiva nun aceno individual. Metonimia e metáfora.

Sucede que o asunto da cidade filmada ábrese verbo da cuestión central do cinema (ficción ou documental), a do *fóra de campo*. A través de todo un xogo basculante entre as dimensións metonímica e metafórica do plano, a conxunción disxunción do campo e do fóra de campo permite visualizar *na escritura cinematográfica* (alí, exactamente onde ela se xoga para o filme e para o espectador) a ambivalencia da inscrición do *mesmo* e do *outro* no cinema. E é denantes de nada por aí por onde a forma cinematográfica colle senso. A causa do outro é o propio obxecto da posta en escena, é o que socializa e politiza a lóxica do *in* e do *off*, a do fóra de campo, a do campo/contracampo. É unha consecuencia de que a cuestión do outro e a cuestión do fóra de campo se artillen con afouteza polo que, tanto no cinema clásico coma no documental, o outro filmado non resulta nin familiar nin estraño –*un chisco coma entre ambos extremos, ao tempo afastado, outro no mesmo, mesmo no outro* (tal é a fórmula *humanista* do cinema, con toda a ambivalencia e a reversibilidade que pon en xogo).

Filmar unha cidade reformula (cruamente) a cuestión do senso: reprodución do mesmo? Produción de outro? O cinema pode proxectar encol do ecrán mental do espectador outra representación da cidade que aquela coa que o espectador (por outra parte, pode que o ser humano da cidade) está máis ou menos familiarizado e que lle resulta cómoda (en canto ás súas referencias? ás súas ansias?). De que xeito o cinema podería facer perceptíbel *outra cidade* que a que opera no pedimento do cinema máis arriba descrito? Trataríase sen dúbida da cidade *invisíbel*, do anaco menos visíbel dunha cidade, una caste de *contracampo do visíbel*.

O exemplo de Madame Slimani permítenos ver cómo Marsella se fai visíbel moito máis nos corpos que a percorren, que a organizan día tras día, que nos escenarios que ela propón. Tanto máis certo é isto no cinema que decote os corpos actúan coma escenarios, lévanos canda si, representa-

nos. É traballo do cinema producir esta fusión, esta osmose do corpo e do escenario. Ándase nese xogo de báscula, nese réxime de duplicidade que tan ben desenvolve o cinema, entre metáfora e metonimia –a parte polo todo, mais á vez unha cousa por outra; o corpo que vale polo escenario mais á vez o escenario que muda en corpo; un cacho de cidade para a cidade, mais ao tempo este cacho de cidade coma ollada encol da cidade...

Se o cinema é unha física –asunto de corpos en desprazamento onde se sitúan anacos de mirada móbiles, animados no tempo e no espazo– esta física cinematográfica é *relativista*: trátase sempre dun *espazo-a- virar-en-tempo*, dun *tempo-a- virar-en-experiencia* –é dicir en *ollada*. O que se mostra vale polo que non se mostra, mais ao tempo, o que non está filmado está no que si está filmado. Todo canto se inscribe vale polo que precede (metonimia), que expulsa ou borra e por iso unha parte do visíbel se fai invisíbel (fóra de campo). Mentres tanto ese invisíbel fóra de campo frecuenta o visíbel do campo. E máis aínda –dobre eco–, esa parte de invisíbel que se atopa no cerne do visíbel (da cadro) atrae ao *outro* invisíbel, o fóra de campo, agora coma *outro* do cadro –e non coma conxunto que abrangue no que o cadro quedaría cunha parte<sup>20</sup>.

A parte tirada do conxunto que a contén e que contén asemade a máquina que realiza a toma (a cámara), é o plano xeral. A panorámica semella feita para filmar o escenario urbano (dioramas e panoramas precederon de lonxe ao cinema<sup>21</sup>). Con todo pon de seguido en acción unha caste de negación do fóra do campo. A cámara xira sobre o seu eixo para describer un círculo ou un cacho de círculo, o cadro percorre ao tempo unha paisaxe, descubre unha situación cuxo espallamento soborda todo campo fixo. O cineasta podería escoller recortar, é dicir declinar variacións de punto de vista que despreguen o suxeito, dividan o conxunto en subconxuntos. Pode tamén escoller un único punto de vista coma centro do panorama e privilexiar así a continuidade do movemento, é dicir a unidade do conxunto. En *Marsella de pais a fillos* –única excepción ao postulado que quería que de Marsella non houbera ren que ver– unha panorámica tomada dende unha terraza da rúa Sainte-Catherine fai desfilar o caos da cidade, do Vello Porto cara á estación de trens Saint Charles.

Circular, regular, continuo ese movemento garante firmemente a impresión dunha homoxeneidade, dunha continuidade, dunha regularidade semellantes ao espazo varrido. Contigüidade = continuidade. O que non di a panorámica é que o fóra de campo que constitúe non pode senón mudar en campo sen separación nin obstáculo. Que cada fracción de espazo sucesivamente encadrado porque escorra dende o fóra de campo ao campo recoñece a súa identidade de natureza coa fracción precedente. A homoxeneidade do mo-

vemento non elimina abofé as variacións de corte do caos urbano marsellés, mais alísaas, dinos que ese caos cambiante é o de unha *mesma cidade*. Pertence a un conxunto coherente. O que remite a establecer *un certo punto de vista sobre Marsella*. A diversidade, a disparidade da cidade no poden ren contra *a forza do mesmo* retoricamente afirmada por un trazo de escritura. É ao cabo o mesmo espazo-tempo unificado e enteiro até na súa desorde, que se desenvolve so o aceno da cámara. A panorámica conecta achegado a achegado, mesmo a mesmo. A disciplina do movemento chega a pór na mesma relación todos os elementos que encadea (metonimia) no estrago da súa diversidade, borrada. Faría falla quizabes preguntarse en qué medida esta sucesión de imaxes, ou mellor, esta única imaxe dilatada, continua e coherente, podería ser xusta e se for preciso, aceptar que asperidades e relevos da cidade fosen a tal punto anulados pola monotonía da forma panorámica, máquina para producir semellantes? Preguntarse logo se o fóra de campo marsellés non é máis heteroxéneo, menos disciplinado, máis retorto que ese fóra de campo perfectamente controlado que fabrica a panorámica consonte se vai desenvolvendo. Como traer outro ao mesmo? Como redividir a unidade desa imaxe? Mediante o outro da imaxe, o son. Encol do movemento que semellaba abranguer a cidade, que a apresentaba como unidade, con Annie Baudry fixemos vir, montar, mesturarse todo un colaxe de sons e de voces da cidade, en loita os uns cos outros –a convocatoria á pregaria musulmana, por exemplo contra o cántico católico. O son atravesa a imaxe, fúraa, énchea de buracos. Inscríbese directamente no tempo, fuxe ao espazo. Induce unha transversalidade que vén a pechar a linearidade horizontal da panorámica, a remexer a continuidade espacial trampulleira imposta por un movemento de esencia metonímica –de achegado a achegado, de veciño a veciño, do mesmo-ao-outro-coma-mesmo-achegado. Traballado, alterado polo son, o fóra de campo calibrado da panorámica muda de signo e bascula cara a unha apertura. A cidade recupera a súa dimensión paradoxal. Do campo ao fóra de campo abrazados na mesma sucesión, pásase dun mundo ao outro, o outro-que-non-é-o-mesmo, a heteroxeneidade xurde a través da uniformidade.

O que inscribe no conxunto (imaxe + son) é sempre outra cousa (*máis ou menos*) que “o invisíbel”, é entre outros, a conexión do visíbel e do invisíbel que pasa, madia leva, pola articulación-oposición do *in* e do *off*, mais que non se cingue a ela. No *in* tamén hai invisíbel; no *off*, visíbel. É iso o que o cinema “ve”. Unha mestura de presenza e ausencia, de aberto e pechado, de aparente e agachado. Encaixes, dobres fondos, estratificacións-ficcións. Toda esta ambigüidade está no co-razón da cidade, é o que lle dá forma.

Outro exemplo, o de Zhora Maaskri.

Madame Maaskri incorpora Marsella de outro xeito. Aínda que musulmana, non deixa de rubir os chanzos da igrexa Notre Dame de la Garde en cada ocasión importante. O antigo aceno da peregrinación, ese “sacrificio” da subida mesmo de xeonllos, polo que a cidade se ofrece á Santa Nai, reproducese no corpo dunha muller formada noutra relixión. Ese corpo que padece escalando os chanzos monumentais

<sup>20</sup>“(…) Sempre hai á vez dous aspectos do fóra de campo, a relación actualizábel con outros conxuntos, a relación visual co todo”. (Gilles Deleuze, op. cit.) A tendencia metonímica do fóra de campo insiste na idea de continuidade, a tendencia metafórica ábrese sobre a idea de alteración, de alteridade.

<sup>21</sup>. Ver Paul Virilio, *La machine de Vision*, op. cit.



conclúe, en realidade na carne. E a pedra, o corpo de nubes, borroso, reluciente, móbil, escuro, dun sincretismo relixioso que aboia dun bordo ao outro do Mediterráneo. Esta imaxe engaiolante –múltiple, confusa, cambiante- é exactamente a de Marsella. Un crisol, un palimpsesto (a cidade é un palimpsesto). Eses mil chanzos de Notre Dame de la Garde viran noutras tantas marcas da lenda de Marsella no corpo dunha nai marsellesa.

Filmar unha cidade é filmar acenos que ocorren e non ocorren, que fan ou non marcas. Un matina nas fotografías de Atget: eses paseantes dos que non queda máis que a marca da súa pegada. Exactamente o que se produce na toma cinematográfica: en cada fotograma, o paseante é só unha marca, unha luz que fuxe, borrosa.

De socato, Madame Maaskri dime, cando a atopo, até qué punto ela reivindica esa peregrinación. Esa dura marcha ten senso para ela. Trátase nidiamente dun acto de conciencia (estamos nas antípodas da postura emblemática mais inconsciente de Madame Slimani). Trátase dun relato. O aceno non ten enteiramente efecto se non pasa, após do feito, polo relato da experiencia. Como sucede que o relato de Madame Maaskri, fundador da súa pertenza marsellesa, converxe co propio relato da cidade das cen comunidades, procese dela e nela se tece, flor na trenza e que por outra parte, coma todo relato, entra no terreo da mestura de tempos, pódese comprender de qué modo esa mestura de rexistros (a lenda da cidade e o destino da muller) desemboca nunha mestura de tempo –onte, hoxe, mañá- que por si só remata coas distancias entre personaxes e culturas. É ao que aposta a narradora: *esta relación e esa relatividade de tempos*. Relato conxuratorio dun aceno propiciatorio, a ascensión sacrificial (metáfora social) adquire o senso daquello que puido recuperar a memoria dos sufrimentos pasados: “daquela –di- subín até aló arriba...” Cumio tanto coma zócolo, a cidade xoga á vez coma meta e coma medio e por veces en futuro, por veces en antefuturo, adopta a forma de sortilexio tanto coma a de devezo. Madame Slimani deixaba ver non o espazo senón o poder da ollada para o atravesar; Madame Maaskri deixa ver a resistencia do corpo e a súa capacidade para atravesar, mesturar, apertar os tempos.

Nun caso coma no outro, o filme rexistra os acenos; os feitos, sen subliñalos, sen comentalos. Trátase no entanto dunha gravación. Algo foi descrito, escríbese, estase a escribir, e é rexistrado, é dicir re-escrito, mediante a combinación da máquina cinematográfica, dos seres humanos que diante ou detrás dela, fanlle rodar luces, sombras, movementos.

Inscrición e rexistro que, anoados ao ser propio do cinema, son precisamente o que é *evitado, rexeitado, expulsado* e daquela ao tempo *temido e deshonrado* na composición sintética da imaxe numérica. Son os azares do real que non resultan disimulábeis e que lle faltarán á representación sintética. En tanto adhira ao accidente da súa relación coas cousas, a ollada do suxeito humano é portadora da confusión e da cegueira. Pódese temer que o aspecto sintético da imaxe non mude en sintético da ollada. Producción dunha ollada de síntese? En que intre haberá que mentar o termo “político”?

A física cinematográfica rexistra logo toda física das

marcas, aquí as da cidade nos corpos. Este rexistro non é pasivo, coma non o é a inscrición dunha impresión nunha placa sensíbel<sup>22</sup>. Como podería suceder que as marcas da cidade non estivesen nos corpos de quen a viven, e isto dende moito denantes que o cinema chegase a se unir aos uns e á outra? Porén é o seu rexistro cinematográfico o que os produce coma fenómenos sensíbeis, coma feitos de percepción, e que os fai transitar, eventualmente, pola dimensión do visíbel. Estamos na torsión infinita dunha banda de Moebius: todo canto é filmado tivo lugar, mais é no filme onde iso tivo lugar. O presente necesario da “toma” da rodaxe, reproducése na proxección coma novamente presente. Na rodaxe, é a presenza simultánea do corpo do personaxe (por exemplo) e da máquina cinematográfica; é a súa *relación* a que crea presente. O que tivo lugar, volve ter lugar. Non se trata dunha sinxela repetición, trátase dunha nova oportunidade, tantas novas oportunidades coma encontros entre o filme e espectador se produzan. André Bazin acuñou unha excelente definición: “arte do tempo, o cinema ten o privilexio exorbitante de repetilo<sup>23</sup>”; poderíase (se cadra) completar a frase dicindo que o que repite *repíteo sempre por vez primeira*.

Inscrición da cidade derriba da cidade: a cidade palimpsesto. As marcas viraron textos, que pola súa banda viraron marcas para outro texto. A inscrición cinematográfica vén a substituír as inscricións xa formadas e ao tempo espértaas, tórnaas activas. Por parte poderíase de igual xeito inverter a proposta, seguir o traxecto inverso e simétrico e é o que fai o filme de Dominique Cabrera *Crónica dun arrabalde común* (1992) que acorda as marcas borradas da vida pasada nas torres do Val Fourré e acordándoas volve borrarlas ao modo dunha estrela fuxitiva, cansa de queimar o ar que a resiste. O que fuxe é o tempo. A película tamén fuxe na caixa da cámara, mais fuxe a rápidas cambras dun vinte e catroavo de segundo. O *presente* cinematográfico é logo unha relación entre dous movementos de diferentes velocidades. Resultaría erróneo daquela falar de movementos “sincrónicos” só por mor do paralelismo: se ben as duracións son iguais, as velocidades son diferentes: un segundo de filme será sempre cortado en vinte e catro segmentos fotogramáticos separados por outras tantas pausas opacas, é dicir outras tantas duracións sen imaxe. O visíbel dun segmento calquera do filme encol

<sup>22</sup> Sempre se trata de física e de química. Por fóra das leis da óptica vexo a fotografía máis preto da química (a placa sensíbel); e por fóra da película, o cinema máis preto da física (o rexistro-reproducción do movemento). Sylviane Agacinski di a pé feito do clixé fotográfico o seguinte: “É a marca dese intre único durante o que a luz impresionou a película. O fotógrafo no pode facer outra cousa que gardar esa marca: a súa autenticidade non reside na súa capacidade de refacer, nin de reproducir as cousas; o seu dominio non é o da permanencia das cousas senón o efémero fenómeno luminoso. Coa marca da luz pasaxeira, garda o estado, tamén pasaxeiro das cousas e só eso”. No caso do cinema habería que engadir algo a ese “ren máis”: despregando a marca pasaxeira en pasaxes de tempos, duracións, movementos, ábrese á descomposición-recomposición de eses “estados pasaxeiros” do mundo. A ollada que inventa o cinema constrúese sobre o eixo do tempo. O que se inscribe bórrase, o que se borra volta. A volta do perdido coma a percepción mesma do esquezo, fan senso ou mellor fan sentir que hai senso en curso no acto de forxar.

<sup>23</sup> “Mort tous les après midi” (*Qu’est-ce que le cinéma?*, 1. Ed. du Cerf, 1958)

dun ecrán é logo unha amplificación, unha enfatización (co que cómpre de compoñente histórico) da marca fotogramática do segmento correspondente, rexistrado sobre película.

O tempo fixo pasar, emigrar, as marcas da vida, do cuarto, do vivirmos xuntos no exterior dos corpos (lugares, corredores, departamentos, muros, escenarios, papeis pintados, paisaxes vistas dende balcóns) ao interior dos mesmos corpos, nas memorias, a palabra, o relato, a historia, a fábula. O cinema comeza por filmar o feito consumado desta primeira emigración. Amais non ten outra escolla, xa que no que de antes era lugar de vida, non hai para filmar outra cousa que as febles marcas desa vida apagada. Mais en troques o cinema pode filmar o que volta; filmar a quen voltan por un intre e se reinstalan nas súas marcas. Algúns vellos habitantes desas torres voltan daquela co filme aos lugares da súa mocidade.

É ese regreso dos vivos o que acorda vellas pantasma e ao tempo fai aparecer antigas marcas que se ven coma tal, coma marcas. Que sucede? Eu filmo necesariamente en presente; existe sempre unha exacta coincidencia entre o corpo filmado e a máquina que o filma. De por parte, esta coincidencia feita da concordancia estritamente accidental do renguear e pasos en falso, non é “simulábel” pola imaxinería numérica, entre outras cousas porque selo, significaría pagar caro (caro *de máis*) un efecto de manierismo.

O presente do acto de filmación é daquela aquí, o *presente da volta do pasado*. Ese pasado volta tres veces. Nos corpos dos habitantes que, mozos ou vellos, xa non teñen madia leva a idade do tempo en que vivían alí. No relato de “como era onte” (que ao tempo dinos: “era onte, era unha vez...”). Nas marcas de onte, por fin, xa sexa que procuren, identifiquen, recoñezan ou non. En presente, o filme rexistra tres veces a volta do pasado. O tempo fuxe, logo, mais non do mesmo xeito para eses corpos e esas palabras que son filmados no departamento que noutro tempo ocuparon e pola experiencia da consciencia que cada un dos personaxes foi levado a vivir polo dispositivo do filme – polo filme, *en vista do filme*. No presente do rexistro maquinístico dos corpos e das palabras que ocupan os lugares desafectados, o tempo échese do desexo de habitar o ámbito e o filme, aquí e agora. Hai un gozo dos personaxes da volta, acompañados asemade por bágoas e acenos cativos de éxtase. Voltar alí onde xa non se vive e que esa volta se rexistre para ser repetida resulta unha afronta coa morte, coma se se lle rozase ou desafiase sen *ceder* perante ela (non esquezo de qué xeito ese *embalsamamento* dos corpos, inscrito na ontoloxía do cinema por André Bazin<sup>24</sup> vale para o cinema dito “afeccionado”, onde se trata explicitamente de resistir o tempo que pasa ou de gozar por estar aínda alí e poder dicir “o tempo pasou... eu non”, dúas variantes da mesma actitude). É logo, a morte a que rolda neses travellings encol de bocas de sombra na teima do motivo do suicidio. A morte aparece nos baleiros, nos ocos do decorado onde bate a luz, nas vertixes que os balcóns domean. Anda nas fendas (os intervalos) que a posta en escena subliña. Mais o ascenso do gozo do presente (o do filme e o da vida coinciden plenamen-

te), fai aparecer o relato do pasado, triple, como dicía, polos corpos, as palabras e as marcas, non coma obxecto do filmes, senón con instancia do seu mecanismo. A corda do pasado fai vibrar os corpos do presente. A anamnesia vira máis presente do relato ca relato do pasado. Outra volta o cinema só desexa os signos do desexo (ver máis arriba). O pasado volta para ser queimado aquí e agora, é dicir canda actúe a máquina. E é nese senso como o filme anova as marcas para riscalas diante nosa. O aceno que aquelas marcas anovan, os corpos que as levan canda si, deixan pola súa banda novas marcas e estas novas marcas adquiren unha maior intensidade sinxelamente porque se producen na miña presenza<sup>25</sup>.

Tocamos aquí, sen dúbida, un límite (documental) do cinema. A inscrición cinematográfica fabrica unha nova memoria, diferente da memoria que a narración do filme colleu coma punto de partida e que agora o filme confunde, distancia, empurra cara ao esquezo. Esquezo e inscrición avanza con paso semellante. O anaco de cidade que vemos en *Crónica dun arrabalde común* está a ser destruído. Vai selo dende o exterior mediante unha carga de dinamita que eliminará as torres condenadas. Dende o interior xa foi destruído co abandono destas por quen foron os seus habitantes. Agás, e é por esa beira por onde a cidade filmada se separa, outra volta, de toda cidade vivida, agás, dicía, polo xúbilo (a fin de contas...) dos corpos dos seus ex-habitantes que volven a facer circular o afecto polo lugar onde se viviu, no intre preciso en que se esgota o tempo de viviren nel. Aquí o cinema non xoga o xogo do discurso social. Alí onde a sociedade ve soamente derrota, ruína, remordemento e morte, o cinema inscribe desexos que están lonxe do esgotamento. O saqueo non ten lugar, ou mellor dito, ten lugar mais noutra parte, fóra do filme e sen el. Inclusive a implosión das torres que se derruban sobre si propias nun ralenti de cinema de arte, achega unha miga de galanura do (derradeiro) intre á derradeira ollada. Existe unha resistencia ontolóxica do cinema a respecto de canto, perante a morte, perdería toda forma de feitizo; a canto deixaría perante ela de ser unha posibilidade de ollada e de signo, aínda que fosen os “derradeiros”.

Trátase da mesma forma de distorsión que se fita nunha secuencia de *Marsella de pais a fillos*, a da “confesión de Milou”. Dos dous corpos que traballan, non soamente perante ela senón *para* ela – os de Charles Emile Loo (“Milou”) e Michel Samson- a cámara traduce *outro corpo*. Dous corpos mudan nun único terceiro? Non enteiramente: o que se ve, o que se fai visíbel polo movemento dos corpos, o movemento da posta en escena (travelling cara a atrás) e o movemento propio da cámara (paso brusco dunha imaxe a outra), é máis ben, é exactamente, o que ocorre *entre* eses dous corpos, o que producen xuntos ao seren filmados xuntos. A situación remite a unha das grandes categorías do cinema documental, da que din aquí algúns exemplos: o da narración do pasado inscrita no presente. Mais esta vez, o relato organízase a partir do visíbel dunha *reacción*. Milou fálalle a Samson,

<sup>24</sup> En “Ontologie de l’image photographique” (*Qu’est-ce que le cinéma*, 1 op. cit.)

<sup>25</sup> En *Viaxe a Italia*, Roberto Rosellini filmou o modelo insuperábel desta resurrección das marcas (a osamenta de dous amantes na tumba de Herculanum) que as fai voltar ao presente de quen é a súa espectadora (Ingrid Bergman).

quen non está detrás da cámara nin ao costado desta, senón a carón de Milou, filmado con el propio, ao tempo ca el, á súa mesma distancia.

A máis habitual situación da palabra nos documentarios (incluídos os meus) é a calidade do narrador –non sabemos exactamente quen é-; de quen fica coa cámara, a carón da cámara, detrás da cámara e que formula as preguntas, preguntas por veces mudas e a miúdo borradas na *mixage*. A posta fóra de campo do destinatario non constitúe a súa posta fóra de escena. Segue a ser el o embrague da narración (quen pregunta, quen escoita). Nembargantes a súa retirada chega a transformar a realidade do diálogo nun *monólogo imaxinario*. Instálase daquela unha confusión entre ese destinatario “ausente” –o home que anda tras a cámara, que pode en calquera momento mudar en quen fai os encadres ou en director da posta en escena, que se cadra faga as preguntas especializadas e precisas-; a propia cámara (fóra de campo mais non fóra da escena) e, terceiro punto do triángulo, o suposto espectador na outra punta da cadea e cuxos dous vértices precedentes son unha caste de representación anticipada. Como cómpre unha escoita para cada palabra proferida, o conxunto desta escoita fóra-do-campo-mais-non-fóra-da-escena, real e potencial, xoga un papel estruturante no relato filmado e determina unha gran parte da posta en escena, polo propio narrador do traxecto e do destinatario da súa narración: olladas, mímicas, movementos, etc. Unha tal confusión semellaría condenábel se a súa finalidade non fose, xustamente, *amolar* a asignación dun lugar –e só dun- ao destinatario derradeiro da narración, o espectador. Coma o narrador, en realidade, non sabe realmente a quen se dirixe –á cámara, ao operador, ao enxeñeiro de son, ao director, eventualmente a quen pregunta, e de certo ao espectador quen, fisicamente, está ausente da escena- organiza simbolicamente e resulta de todo isto unha *confusión de dirección* que repercute do narrador na escoita do espectador. Cando quen enuncia non sabe exactamente a quen e por que o fai, remata por se dirixir a si propio virando o seu propio auditor. Redobramento que incorpora o monólogo e que o traballa e atravesa ao tempo cun diálogo imposíbel. O suxeito da palabra filmada, privado do sinal acougador dun auditor asignado a residencia fixa, atópase na obriga de inventar inmediatamente o dispositivo de escoita que permitirá a súa palabra. É así como se forma entre outras postas en crise, a necesidade dunha autoposta en escena do personaxe.

Agora, o narrador e o destinatario da narración fican xuntos no campo, abeirados, perante a cámara; avanza cara a ela sen urxencia, *passegia* polo porto.

O destinatario *in* da narración (Samson) ocupa aquí un lugar dobremente metonímico: é o amigo íntimo, acompañante do narrador; é ao tempo, un –filmado- dos destinatarios do relato, os espectadores do filme, cuxo destino non é o de seren filmados, aínda que si o de seren inscritos no filme e a través do dispositivo da posta en escena (lugar do espectador). É dicir que el é a figura-relevo do espectador no filme. Mais ese relevo loxicamente xusto non aparece *fisicamente de maneira* doada. De por parte, o corpo de Samson pertencelle e non se confunde co meu, espectador. Logo, o

conxunto de reaccións dese corpo (cando digo “corpo” quero dicir ese “todo” do corpo que a cámara filma cun so movemento, exterior e interior, corpo e alma, visíbel e invisíbel), *soborda* necesariamente toda reacción imaxinábel e proxectábel pola banda do espectador. O corpo filmado responde ao corpo inhibido do espectador. Sucede que todo ese longo plano-secuencia (cinco minutos de travelling cara a atrás nun peirao de La Joliette, ao longo dun *car-ferry* alxeriano) o xogo (o corpo) de Milou e o de Samson diverxen, paseniño mais cadora máis netamente e é o que a cámara filma principalmente, esa diverxencia afunde no seo da proximidade non iniciada. Separación que representa unha torsión (para non dicir unha perversión) da relación dos dous homes, e da relación, a través deles, que o destinatario (o espectador) mantén co desenvolvemento do relato. Eu dicía máis arriba de qué xeito o presente do acto cinematográfico borraba as marcas do pasado no intre no que llo revelaba (lembramos a secuencia emblemática de *Fellini Roma*: no segundo no que a ollada, primeiro a da cámara, o descobre, o fresco descuberto cae esnaquizado ao chan). No propio presente da inscrición cinematográfica rexístrase aquí o fracaso do relato do pasado vido a atormentar o presente, en certo modo a re-escrebelo, e este fracaso ten un senso político. Isto non funciona ben; algo non funciona. Mais que?

Que nos di Milou? Que a cidade lle pertenceu e que non se lle pode dar fe ás (pobres) aparencias; que a cidade segue a lle pertencer. Pertencelle no senso de control político (no entanto luído) e no remate do xeito menos refutábel posíbel pertencelle na medida en que ela o habita, que ela é o seu corpo, que virou o movemento, o ritmo, o latexo do seu corpo. Menos unha encarnación ca unha incorporación. Un asunto de cámara, logo.

A subida ao ceo de Madame Maaskri mostrábanos en qué medida, no cinema, xoga o corpo. O corpo de Milou, mudou no “todo” Marsella. É así cando menos coma Milou o formula e adía a través do seu xogo, do seu traballo de comediante, a través da interpretación do seu relato. Na duración do plano-secuencia –que só permite ver a orixe e o destino das figuras- aparece e imponse a *semellanza* dese corpo cunha certa “imaxe” cultural do marsellés, da caricatura dun marsellés procedente dalgúns filmes de Marcel Pagnol mudada en marca da fábrica da cidade. Milou expresa certo aire de compromiso ao son da música do bo senso. Se tivesemos a ben de o escoitar, a el, Milou, non andariamos como andamos! Só que a cousa non funciona, nin sequera se fose certo o que di. O relato non chega. De súpeto esta dificultade en chegar é rexistrada –ía dicir “sentida”- pola máquina, a que se converte no *noso sentimento da escena*, na que se arrufa o poderío crítico da ollada que se abre camiño a *un senso diferente* do que toma corpo no relato. Apresentándose a si propio coma indispensábel mediador dunha negociación corneilleana, o narrador non dá empecido que o seu relato sexa escoitado por Samson coma unha chacota ou até como unha fanfurriñada. Nesta altura do filme xorde claro abondo que Samson sabe máis ca nós, espectadores, da historia e dos personaxes que a viven –a morte de Gaston Deferre, tantos anos Intendente de Marsella e o “crime” imputado a Michel

Pezet. É o que se agarda dun investigador. Que saiba das súas investigacións máis có espectador ou có lector. E coma nós sabemos que el sabe máis ca nós, a súa figura cóbrese dun prestixio certo e misterioso, seu é o acceso ao enigma, o desafío á esfinxe.

A partir dese intre, con que nos atopamos? Cun desdobramento da escena. A posta en crise dunha enunciación no que fai aos sentidos diferentes que acadan os dous suxeitos que a constitúen, o un coa súa palabra, o outro coa súa escoita. O xesuítico monólogo de Milou verbo do xeito de matar o pai sen amolar a ninguén, provoca en Samson, que o escoita, un desacougo que medra, que se espalla, soborda, manifesta, xesticula e por esas vías chega a nós e nos contaxia. Trátase dun certo corpo afirmado e encargado de representar a cidade, que choca perante os nosos ollos contra outro da mesma cidade, coma outra imaxe da cidade xordamente ocupada en *minguar* a primeira, en se opor a ela, en rexeitala. Dúas “Marsellas” enfróntanse nun só plano que dura tempo abondo para nos facer entrar no duelo. Dúas visións da cidade, unha que fai subir o ton da fábula, outra que non cre nela e que mediante unha caste de resistencia física, volta o enunciado ás condicións da súa enunciación. Xuntas, a ollada cega e a de quen xa non pode selo. O corpo de Samson funciona coma *analista* de todo canto quere representar o corpo de Milou.

Foi por ter conversado arreo con Samson verbo da situación, coido que tanto pola duración do plano, coma pola atención emprestada á vez ao número de Milou e aos non menos virtuosos do responsábel do encadre e do técnico de son<sup>26</sup>, que esta situación lle resultou tan difícil que ao seu pensar –quero dicir sen que sequera llo propuxese, nin o pensase nese intre- o seu corpo deu en apartar do diálogo con Milou para establecer un diálogo particular coa propia máquina. A máquina rexistrou coa súa indiferenza mecánica, o que a posta en escena non previra mais á que ela proporcionara cando menos unha escena, un bloque de espazo/tempo. Así, rexistrou a diverxencia de dous corpos, a súa separación crecente, o cesamento progresivo de toda complicidade, o afastamento no seo da proximidade –a hostilidade dun espírito marcado pola reticencia dun corpo. Entramos neste punto no dominio aínda opaco da *cinexenia*. De que xeito a máquina cinematográfica, sen que ninguén lle dea pulo particularmente<sup>27</sup>, establece xustamente esa *ollada de ninguén* que ha mudar en ollada e consciencia do espectador? Terá

<sup>26</sup> Philippe Lubriner en imaxes, Laurent Laffran en son.

<sup>27</sup> “O dispositivo de posta en escena –e en última instancia, a máquina- fábrica sempre outra cousa que aquilo que quen se serven dela terían de querer. No resultado cinematográfico, sempre hai algo de suplementario e algo de faltante ás súas olladas cargadas de devezos, algo dos acenos de quen se fixo actor da súa propia vida e dos acenos de quen a puxo en escena. Esta parte maldita da cinematografía é o que ninguén quixo –agás a máquina, que pola súa banda non ten “querencia” propia. De xeito que ninguén, de certo, atopa no resultado o que quería: trátase de outra cousa. Trátase do inconsciente. De onde o temor. Témeso o que vén “de máis” ou “de menos”, é dicir alén ou aquén, sempre á beira da consciencia que temos do noso propio devezo tal coma un filme pode representalo ou realizalo. Témeso o que podería vir a nos revelar unha verdade do noso devezo que nós propios ignoramos”. (*Comment s’en débarrasser?*, op. cit.)

de ser preciso un travelling cara a atrás, unha longa duración, unha cámara que filme, un son que se grave, homes que filmen recuando, outros que actúen avanzando, por fin toda a sorte que marcha coas ás do azar e que durante toda esa rota percorrida, ningún incidente nos detivese; nunha palabra, terá de ser preciso un filme para que unha disociación, unha violencia do senso, real mais latente, abstracta, política, fose activada e basculase do invisíbel ao visíbel. Digámolo de outro xeito. Se cadra tivo de ser preciso que unha posta en escena fose sorprendida en falla (aquí por un dos personaxes que no remate resultou cómplice, Samson) para que un senso diferente aparecese; diferente do que se imaxinara, do que se preparara para a escena; senso que partía do dispositivo dunha situación de confianza achegada a unha certa anuencia, aínda que só o fose a través deses dous corpos obrigados ao mesmo desprazamento, co mesmo paso, pechados durante delongados minutos na mesma caixa espazo-temporal.

Este novo senso, xurdido da alteración do sistema (outra volta, o que no cinema corresponde á orde da alteración, do azar, fuxe do simulacro da síntese simuladora) acompaña como a sombra á luz, a torsión á que a máquina obriga a nosa ollada. Xa non é posíbel fitar a Milou sen ver o baleiro que abre nel o crecente esmorecemento de Samson, ausente polo mesmo feito da súa presenza. De igual xeito que a escena, a ollada do espectador divídese. Unha liña suplementaria chega logo para facer saltar novamente a bóla de billar. Esta nova superficie de rebote (Samson) acirra quizabes o espectador a abrir o seu xogo, a ollar cara a outra parte, a se despegar do que hai de transitivo na acción de seguir a palabra filmada –invítalo talvez a saír do engano dunha “comunicación” directa e sen trapalladas co personaxe...

Se é certo que “tratando de representar a cidade coma un todo, tendendo á universalidade dunha experiencia, cando tenta representar a cidade, o cinema encarna a tradición da vida, nunca a súa modernidade” (Venturi), pódese inverter a proposta e preguntármolos se a cidade, cando toma consciencia da súa representatividade, non só coma unha potencialidade (poesía) senón coma unha obriga (publicidade), non arela facerse representar denantes de nada por ese cinema que mantén precisamente o senso dunha cidade, dunha tradición xa perdida. Sería o pedimento desta caste de cinema o que sería sobre todo producido pola cidade. Soldar fragmentos. Recuperar sentidos. Reconstruír eles.

Antiga misión do cinema, tamén ontolóxica –e da que o cinema de hoxe ten hoxe algún atranco para se desprender xa que mesmo o primeiro dos modernos, Rossellini, lonxe de arrefriar, de arredar ou de superar a cuestión do ser humano non fixo máis ca levar á súa meirande intensidade de sufrimento a *tensión humanista* que fica no propio corazón do cinema. É se cadra por outra banda para se zafar desta carga humana que o novo avatar da representación, o numérico, comeza por programar o esvaecemento do “corpo real” do actor perante o “real da cámara” (se se me permite dicilo así). Non soamente menos corpo, ou sexa menos realidade menos azar, menos accidentes, menos problemas, e consecuentemente aínda menos eivas e menos suciedade –senón que asemade menos *presenza*. (Relixión perfecta: sen



corpo e sen materia. Puro espírito no éter cibernético). A co-presenza dos elementos –o que chamamos a *escena*- xa non cómpre, ou sexa que resulta obsoleta. É dicir que o poder do cinema era o de lle dar un efecto de realidade á ilusión, un efecto de presenza á ausencia, un efecto de actualidade ao pasado. Esas oposicións indican unha dialéctica: cada elemento supón un contrario, a ausencia supón a presenza, etc... exactamente coma o *in* e o *off* se opoñen e completan ao tempo. Que ocorre cando todos os elementos da escena (cámara incluída) están fisicamente ausentes, cando a escena enteira é virtual? Estrañamente, *ficán no mesmo plano* (de ausencia, de virtualidade) e colocados da *mesma beira* (hai só unha) toda unha xeira de elementos filmicos (actores/técnicos; luz/película; *in/off*, etc.) que no cinema *non podían ficar –todos da mesma beira ao mesmo tempo...* Prodúcese unha perda de artellamento.

Porfío na *gravación* do cinema. Sería no entanto enganarse se confundíssemos o que pertence á orde da esencia (o rexistro coma inscrición, coma escritura) e o que é máis ben unha *función* de rexistro máis ou menos ben feita polo cinema. “Carácter único do cinematógrafo –escribe Helmut Färber<sup>28</sup>-: de poder preservar, en cada toma que muda nun plano interior dun filme, ao tempo algo que era e que anda aí aínda sen esa toma; e o cinematógrafo non o *mostra*, senón infinitamente máis: faino escoitar, ver (...) O cinematógrafo... non pode salvar a realidade exterior; non pode producir unha habitabilidade do mundo. Por el alguén pode lembrar que a terra foi habitábel, que a terra aínda existe. Mediante o cinematógrafo alguén pode tratar de ver, dar a ver, en qué estado se atopa a terra actualmente”. Esta constitución da ollada e da memoria, este acordar de marcas das que o cinema leva canda si a urxencia dende o seu propio comezo, códoos capaces de *salvaren* esta “realidade exterior”. Non soamente o cinema deixa “ver” o que non é visto ou xa non se pode ver ou quizabes nunca foi visto, senón que ao ser creación logo de celebración, resucita –dalgún modo “salva”- mediante a ollada o que anda no alcance dos nosos ollos e xa non vemos ou nunca vimos, retén mediante a ollada o que anda esvaeendo perante os nosos ollos, ou nunca estivo aí. “Salvar” significa aquí facer existir nun filme. Ese “algo que estaba e que está aí aínda sen esa toma”.

Jean François Lyotard: “Pode que toda gran pintura esixa que o visíbel sexa sacrificado co gallo de que lle sexa outorgada aos ollos humanos, a graza de ver o que non ven”<sup>29</sup>. A fórmula semella feita para o filme de Robert Bober, *Subindo de novo pola rúa Vilin*. Xa ninguén percorre a rúa Vilin, agás o filme. E percorrer a rúa Vilin significa percorrer o tempo. A rúa Vilin esvaeceu da cidade. Reaparece nun filme e trátase ao tempo dun renacemento e dunha mortalla. Esta rúa esvaecida que o cinema volve a traer á memoria, é resucitada non coma lugar vivo, senón coma unha *rúa morta*. O que volta co filme é a morte da rúa Vilin. Aparécesenos só visíbel no seu esvaeamento, rúa paseniño baleirada dos seus habitantes, desertada, mudada en terreo impreciso, ermo, vestixio.

Mudada no revés do escenario. Custa imaxinar que un filme pode mostrar soamente un escenario (unha ausencia de escenario) sen os corpos que adoito se moven nel –rúa deserta, rúa morta, rúa maldita... Trátase da rúa Vilin. E cando os corpos xa non están alí para lle faceren acenos á praza dos signos ausentes, só as pantasma voltan. O de George Perc –nado na rúa Vilin-. Denantes de ver o filme, voltara ver a rúa (de 1969 a 1975, por mor dun libro endexamais escrito e titulado *Les lieux*) e marcara as súas mudanzas. “O que agardo dela –escribe en *Espèces d’espaces*, en 1974- non é outra cousa que a marca dun triple envellecemento: o dos propios lugares, o das miñas lembranzas e o da miña escritura”.

O filme comeza cunha xeira de preguntas, as do propio Perc (que por outra banda avantan a maioría das preguntas formuladas nese texto): “Como describer? Como contar? Como fitar? Como recoñecer un lugar? Restituír o que foi? Como ler esas marcas? Como captar o que non se mostra, o que non foi fotografado, arquivado, restaurado, posto en escena? Como recuperar o banal, prato cotiá, o ordinario, o que acontece todos os días?”<sup>30</sup>. En resposta a estas preguntas o filme enceta, de certo, unha descrición ceibe, comentario, fotos –da rúa Vilin. Mais deseguida o narrador fai notar que “denantes da guerra filmouse (na rúa Vilin) un filme con Harry Baur. Logo filmáronse asemade *Casco de ouro* e *Jules e Jim* e o plano final de *Un home que durme*”. É dicir moito, mais non abondo, trátase só dunha descrición posíbel<sup>31</sup> da rúa. Outra, que pasa pola foto, é proposta deseguida após de esta que pasaba polo cinema. Esta nova tentativa de descrición comeza por facer esvaeecer a rúa das casas soterradas so os canteiros dun xardín público, proporciona a listaxe das árbores plantadas, amosa as floras, os nenos e as pependentes con herba que disimulan a ollada, durante o longo tempo, a marca da rúa esvaecida. É que aquí fica soterrada a propia marca. Soamente queda a memoria, *unha memoria do lugar* que sen dúbida levan canda si os homes, os habitantes da rúa, que aínda ficán con vida, aínda que non é a eles a quen procura o filme; no canto do que acontece nesa especialidade documental que constitúe a busca de sobreviventes ou de quen voltan a un lugar, procúrase aquí testemuños poida que máis fráxiles, herdeiros máis incertos, sinxelas *imaxes* –e non exactamente as dos filmes xa mentados, senón fotografías que representaron a rúa Vilin en diversos intres da súa ruína.

Unha rúa esvaece. Algunhas fotos captárona, detallárona en gran parte dos seus elementos, expuxérona nos seus sucesivos estados: vida (poucas imaxes), abandono, peche, destrución; frecuentárona en luces e tempos diferentes, mais sobre todo na súa idade derradeira, na súa luz de cemiterio. A rúa tesa. As fotos amósannola xa pechada, sempre en proceso de peche (“a meirande parte destas fotografías –di o narrador- contan esencialmente o derrube lento e sistemático da rúa. (...) O resto, cómo vive a xente, cómo traballa, son cousas que non deixaron moitas marcas...”). Máis de cincocentas fotografías, daquela, entre aquelas que Perc fai tomar por

28. “Architecture, décoration, destruction” (*Trafic*, N° 10, op. cit.)

29. “Peinture initiale” (*Rue Descartes*, N° 10, op. cit.)

30. *Relatos de Ellis Island*. Film de Robert Bober e de Georges Perc (1980)

31. Pensamos nas tres descricións rivais da mesma escena en *Carta de Siberia* de Chris Marker.

algúns dos seus amigos fotógrafos e que organiza, dinos o filme, sen fitar para elas. É logo o filme quen as fita por primeira vez diante miña e é a miña ollada a que vén a substituír a de Perec. A partir do cal xa non haberá que preguntarse se as cincocentas fotos da rúa Vilin son equivalentes da propia rúa Vilin. É evidente que non. E que nunca poderán ser o seu equivalente porque a súa situación, o lugar que ocupa, a súa referencia, esvaeceron (é como se xa non houbera –deus non o queira!– outro cabalo de mar có do filme de Painlevé). O filme apón o que falla e consonte o fai, sitúase no lugar do que xa non está.

Só unha das fotos, segundo se lle supón no filme, puido ter de ollala Perec. Fago notar, ao tempo, e trátase dun dos puntos fortes deste (fermoso) filme, que a figura de Perec é esa pantasma que percorre non soamente a rúa esvaecida, senón o filme todo. O filme e texto do filme, un e outro debuxando o esvaecemento da rúa, son quen de detelo. Grazas ao filme as palabras de Perec voltan para percorreren a rúa que xa non existe, agás no filme. O cinema coma substitución da realidade. O cinema non supera a realidade: substitúea.

Esta foto é, logo, a de un comercio con fronte de tixolos e porta condenada, co cartel borroso (“Coiffure Dames” –insignia do salón de peiteados que tiña a nai de P.). Trátase, denantes de nada, dunha imaxe do esvaecido. As marcas non existen, O visíbel leva o nome do que anda a se borrar e o que aínda se pode ver existe para que poidamos ver cómo esvaece. Perec: “Hai algo que nos sorprenda? Ren nos sorprende. Non sabemos ver. Hai que facelo lentamente. Case parvamente. Forzarse a describer o que non ten interese, o que é máis evidente, o común, o máis opaco”<sup>32</sup> Xa falei da necesidade que ten o cinema (diferente da da novela ou da poesía) de seguir o programa de Perec, de empurralo, pode que até as súa antípodas. De tomar nota, salienta, marcar, de lle engadir ollada a toda marca para que se faga visíbel e ben visíbel. É o que fai Bober. Cando acuña a frase “Hai algo que nos sorprenda?” nun plano emotivo da fachada con dúas placas de números sobrepostos e unha moldura con rosa, é ese algo que detectamos o que nos sorprende. E así sucesivamente. Todo o traballo do cinema reside aquí en se preguntar se hai aínda algo que ver nas marcas fotográficas que non amosan moito máis ca ruína e devastación e en nos facer ver no que aínda fica (tan pouco) visíbel, todo un universo invisíbel que se revela (desvela) á ollada. A ollada asegúrase que a marca fique alí e facéndoo, reconstrúea e déixaa en condicións de permanecer. É exactamente o que fai o propio Perec ao volver perante a fachada “Coiffure Dames”. É sobre todo o que o filme salienta que fai, dando dese xeito un senso á repetición do aceno de P., *o de recomenzar algo do crer, que impide as cousas o esvaeceren de todo*.

“Mediante a fotografía –di máis adiante o narrador– todas esas olladas deron atravesado o tempo”. Ao pór en escena esas fotografías no aquí e agora do filme, o cinema non deixa de facer cruzar a miña ollada con *todas esas olladas* recuperadas. A pé feito do cartel “Coiffure (de) Dames” que

só o decorrer do tempo completou co “de” que faltaba nas primeiras fotos, dende o intre en que a capa de pintura que o ocultaba rematou por caer, o narrador (Robert Bober) volve comentar: “Deste xeito revélase algo que foi, unha escritura teimosa, que volve ser o que foi, unha inscrición cargada de toda a presenza do pasado, unha marca deixada por quen viviron aquí. A fotografía é o desafío ao esvaecemento”. O que se procura con ese *desafío* é evidentemente algo da propia esencia do cinema.

Filmadas, entregadas á ollada e á escoita, estas fotos fálanos no aquí e no agora do cinema dunha realidade en tal grao esvaecida, que non soamente (as fotos) a lembran, senón que amais a *substitúen*. O filme lévaas a ocupar o lugar *do lugar*. Constitúeas coma estacións sucesivas dun camiño do calvario que significaría á vez facer o duelo *do lugar*, e non perdelo, (re)atopalo. Tramas entre vida e morte, imaxes coma mortallas.

Hai porén algo para o que serve aínda, algo co que aínda non demos rematado; trátase do asunto do funcionamento da ollada –problema que formulo ao longo de todo este texto– de aquilo que nesa ollada nos volve aos nosos límites e fracasos. Poderá dicirse que se trata da cuestión do visíbel e do invisíbel en tanto xeitos de poder, instancias nas que se xogan as relacións de forza e de sedución, sinxelamente as relacións dos homes entre si, algo da vida e da morte. “Aquí ninguén é normal” di unha pintada nos muros de Saraxevo, no filme de Radovan Tadic, *Os vivos e os mortos de Saraxevo* (1993). Hai que entender: “Ninguén é normal, nin sequera o espectador”.

En que vira a cidade onde todo se divide entre francotiradores e obxectivos? Onde se dispara a todo o que se move? Que caste de espazos, de tempo, de relacións se fabrica cando os brancos están da beira do visíbel e os tiradores na invisibilidade? O *campo* do cinema muda en *campo de tiro*. Os fóra de campo, o lugar potencial dende onde se distribúe a morte. Que significa falar, escoitar, ollar; e que significa filmar no medio do ruído das detonacións? Que caste de relación establecer tanto coa máquina cinematográfica coma cos outros seres, nun espazo-tempo furado polos disparos? E aínda, que é vivir, ver, falar e filmar en lugares onde de súpeto a luz se apaga, onde a palabra se move na escuridade e que pode significar enxergar todo iso cando o cineasta non sente medo (é a palabra que cómpre utilizar) de montar esas secuencias de noite negra que non mostran ren máis ca un mundo que se fixo invisíbel, en duelo por unha luz esvaecida? E, en que muda a miña ollada, que lugar de *espectador* podos, logo, reivindicar nese *espectáculo* que se me impón sen volta nin descanso coma o do *disparo ao chou* do tempo actual da morte agardada e prometida? Aquí a morte non é unha narración, é un efecto sensíbel, unha forma de espazo e de tempo.

A violencia case insoportábel deste filme, a súa forza cinematográfica, obedecen a que pon en escena a miña ollada –e faina voltar cara a min (a miña consciencia)– tanto coma a do branco, a de quen corren sen se zafar das balas, ou quen se agachan, ou quen non saen; coma a do tirador, esa ollada que é sempre a do espectador do filme que son, é o que se atopa deste vez confundido (aínda que só sexa nalgún intre, son in-

<sup>32</sup> *Espèce d’espaces*, Georges Perec (Galilée, 1974)

tres que contan...) co fóra de campo dun posíbel comezo de disparos.

Unha secuencia (xa célebre) sitúame durante algúns minutos nun cruce de rúas de Saraxevo. Dúas persoas que pasan, ordinarias e anónimas coma as hai en todas as rúas de todas as cidades, pónense en marcha. Mais axiña queda ás claras que aquela denominación “persoas que pasan” debe ser tomada noutro senso: trátase de que “pasan” a través das balas. Pasan de certo o cruce de rúas, algunhas a correr, encolléndose, dubidando, voltando, outras con paso normal e as súas variacións de velocidade e de conducta voltan en eco –non sincrónico- de disparos ou de refoladas que se escoitan irregularmente. Algúns automóbiles lentos. Ao tempo soa o *Adagio para cordas* de Samuel Barber, unha voz feminina fai un comentario (saberase máis adiante que é a voz dunha psiquiatra que fala da súa experiencia). Cito ese comentario: “Co esgotamento das forzas, as tendencias suicidas maniféstanse mediante unha ansia de morte so diferentes formas. Óese a miúdo a frase: ‘Xa non quero vivir’, ‘Dáme o mesmo ser zafreado por un disparo’, ‘Queira deus que me maten’. Ningún instinto de conservación, nin sequera a nivel elemental. Un paséase diante dos fociños dos francotiradores, tenta organizarse normalmente nunha situación anormal, reacción anormal que provoca un aumento do número de vítimas. As persoas actúan dese xeito por desesperanza ou ben se din ‘Lisco!’. Non podo afirmar que se trate dunha guerra psicolóxica planificada, mais resulta claro que Saraxevo virou nun laboratorio experimental para probar, mediante a síndrome post-traumática, que non existe home cuxas defensas non poidan ser esnaquizadas”.

Ao tempo que ese texto dito cunha voz se non cansa, cando menos distante, enxérganse as persoas atravesando pola encrucillada de rúas cada unha ao seu xeito, ningunha semella a outra. Coma nun filme burlesco é a desorde risíbel dos corpos humanos, máquinas desaxustadas, o que volve con violencia e de certo, mesmo habería situacións perante as que se podería rir ou sorrir, se non fose porque esa música sombría e esa voz de especialista non me dixesen ao tempo *todos podemos chegar a isto*. Coma nunha demostración clínica, o desfile da diversidade de casos xera o sentimento de accedermos a algún dos límites do humano, que nos abranque. Moi preto. Ao tempo, a individualización extrema das condutas fainos bascular cara a unha distancia inmensa dos comportamentos de masa aos que a cidade e a circulación na cidade nos afixeron. Moi lonxe. Ningún mimetismo. Ningún conxunto. Sen coreografía. Redución do colectivo ao individual. Cadaquén actúa e reacciona pola súa banda. Ningunha desas reaccións dan conta das do veciño nin as teñen presentes. Todos para si propios; salvar a cu; disposicións do individualismo triunfante, aquí á vez urxentes e erráticas perante o perigo de morte que insire en cada suxeito unha brusca diferenza. A continuidade das condutas é imprevisíbel. Na mesma imaxe, no mesmo plano, sorpresivamente vese a alguén correr, a outro non, ou de súpeto andar a modo a quen segundos atrás bulía, ou pola contra, bulir a quen ía a modo.

O espectador está enfrontado a una escena complexa, intrinsecamente contradictoria e dun certo xeito enigmáti-

ca e irresolúbel. Que facer da cohabitación nunha mesma secuencia e por veces nun mesmo plano destas velocidades diferentes, destas posturas estranxeiras as unhas das outras? Sobre todo porque me atopo na mesma situación de incerteza que cada unha das persoas que pasan. Sei que as súas reaccións distintas fican determinadas por unha situación única: ese cruce exposto aos disparos dos francotiradores; mais con eles, xa non sei se realmente esa encrucillada é branco dos disparos que se oen, pode que as balas caian noutra parte; como sabelo? *Como sabelo?* É a pregunta que formula esta escena. Saber qué facer, correr ou non o risco de atravesar, o de comprender, o de crer, o de actuar. Incerteza ou fatalidade. Parella hipermoderna.

A posta en escena encirra a perplexidade, o desacougo, pola fixación do punto de vista. Sen dúbida instalada nun automóbil detido, a cámara non se move, non muda o ángulo. As únicas variacións son de grosor. As ligazóns das imaxes pasan de planos máis de preto a outros máis distantes. Máis preto, máis lonxe. Como saber? A perda de referencias da ollada é aquí á vez o insoportábel e o incomprendíbel. Ningún deses homes ceibados á miña ollada se ocupa da ollada dos demais posta neles. Todos están situados so o dominio dunha ollada fóra de campo (e quizabes ausente da escena) que, coma eles, só podo imaxinar e debo supoñer a do ou dos tiradores. Esa ollada coincide e non coincide coa situación da cámara. Incerteza. Mais coincide coa *miña* ollada. Fatalidade. É nese senso que, espectador, eu ocupo, nese dispositivo de posta en escena, sempre *o mal lugar*. O das vítimas potenciais que se pregan á orde dunha ollada que, coma eu, elas non ven. A do matador que, coma eu, mantén os seus brancos humanos so a súa ollada e, se cadra, goza coa anguria que suscita.

Para que serve o cinema? Para (re)pensar o mundo a partir da conexión entre ollada e poder. Dende onde fitas? E, quen te fita? Que non ves e quen te ve? Extremo do mundo que nos fita, que nos sitúa coma *suxeitos da ollada*, entréganos ao poder da ollada do outro, o cinema é, ao mesmo tempo utensilio de pensamento, libro de historia, memoria crítica do mundo-coma-ollada e ao ter precisamente de experimentar nun século todo ou case todo o que atinxe aos poderíos, aos poderes e ás imposturas da ollada.

O que me aprende o cinema, o que seguramente el é o único que me pode aprender, é o que corresponde á relación do ser humano consigo propio pola vía do que da ollada bascula entre consciencia e inconsciencia, do suxeito-que-é-visito á ollada do outro. Relación que non se contenta con inscribir nunha lóxica (cinematográfica) olladas que me permitan dar sabido mais na que fai xogar a miña propia ollada facéndome arriscar a miña situación. Serge Daney: “A partir dun certo intre, o cinema semellou “mudar” en realista e até en “neo”. Mais esa volta ás cousas mesmas é enganoso. Por que Rossellini é o mesmo cando manipula groseiramente animais mortos (*Fantaisie sous-marine*) e cando pon a súa cámara en estado de espera pasiva? Porque efectúa un *simulacro*. E porque o que rexistra é un “informe”, un “punto de vista”. Cómpre realidade (cando menos fai falla para as aparencias realistas) para servir de fondo e de teito á emerxencia dun

obxecto “moral” ou “mental”: a actitude, a postura. O informe. O mundo destruído e re-humanizado dos italianos non é o tema dos filmes, senón a condición á que algo así coma o “suxeito” filmante/observador pode aparecer na súa “situación”. O cinema moderno logo, fixou, fotografou, *informes* e non cousas. (33)

Sempre hai (idealmente) tres termos nesta relación que chamamos proxección dun filme: o filme, o espectador e o espectador-no-filme, é dicir a ollada en tanto muda na aposta da representación, a súa consciencia. Onde estou, espectador e suxeito? Onde estou no meu soño, no soño do outro, no meu soño do outro? Que experiencia, que camiño de coñecemento me abre a inscrición da miña ollada en tal intre da historia dos homes, en tales situacións de conflito, en tales probas de forza? En Satyajit Ray, Orson Welles, Jean Renoir, Fritz Lang ou Mizoguchi Kenji, aprendo, coma espectador que desempeña un papel da ollada, é dicir ao estar implicado até os ollos, implicado coma suxeito que-fita/é-fitado, doume de conta, digo, cómo funciona a relación poder-ollada. Os puntos de vista que salvan e os que matan. E de qué xeito, sen prestar atención a isto se bascula dun ao outro (iso é denantes de nada en Fritz Lang onde se aprende). De ese xeito o cinema permítame comprender, outorgándome un lugar bo e/ou malo, cómo funcionan as postas en escena mediante as que se exercen os poderes, e o *lugar* que ocupo, ou non, ou que devezco ocupar. A cuestión do lugar do espectador faise, por iso, a do lugar *político* do espectador.

Setembro de 1994

✿ Este ensaio foi tirado da compilación de textos *Filmar para ver* (ed. Simurg, 2002), do crítico cinematográfico, documentalista e profesor Jean-Louis Comolli .

## AS FENDAS DA CIDADE CAPITALISTA

Entrevista con David Harvey

David Harvey é un dos investigadores da cidade capitalista con máis sona na actualidade. Xeógrafo de formación, Harvey desenvolveu o groso da súa carreira profesional nos Estados Unidos, onde actualmente ensina Xeografía e Estudos Urbanos na City University of New York logo de ser durante máis de trinta anos profesor na John Hopkins University de Baltimore. O principal e indiscutido mérito da obra de Harvey reside na súa vizosa fusión de xeografía e marxismo coa que acadou a ampliación, o profundar e o enriquecemento das dúas disciplinas. Nos últimos tempos a súa atención centrouse no estudo espacial das novas formas de imperialismo.

**Ao que parece, nos últimos anos, a idea de fomentar a competitividade nunha contorna crecentemente globalizada deixou de ser patrimonio de empresarios e gobernos liberais para pasar a presidir tamén as reflexións dos urbanistas. Constantemente ouvimos falar da necesidade de transformar as cidades a través da actuación urbanística co gallo de atraer o investimento de capitais privados. Como chegamos a esta situación? Que cre que pasou para que se deixase tan alegremente na beira toda a vertente crítica, utópica e social que marcara boa parte do pensamento urbanístico?**

David Harvey: O proxecto neoliberal que se consolidou a comezos da década de oitenta pretendía fundamentalmente restabelecer o poder das clases dominantes. Entre outras cousas, este novo modelo deu renda ás presións competitivas e enforcouse na utilización do capital financeiro como medio para asegurar a consecución das taxas de beneficio máis elevadas posíbeis, sen se deter na súa procedencia. Mais, naturalmente, ningunha destas medidas podería funcionar sen a construción dun aparello estatal manso e esa é a tarefa que Thatcher e Reagan acometeron a través de diversos procesos de desregulación e privatización, así como de feroces ataques ao poder sindical e ao estado do benestar. Esta transformación supuxo o abandono do aparello de estado socialdemócrata, supostamente interesado no benestar de todos os seus cidadáns –sempre, iso si, que non ameazara os alicerces do capitalismo–, e a súa substitución por un aparello estatal neoliberal coa misión de crear un bo clima para os negocios a calquera prezo. Unha das consecuencias da posta en marcha deste novo modelo foi que todos os Estados do mundo comezaron a sufrir importantes presións para que adoptasen políticas neoliberais. Naturalmente, o proceso non aconteceu de xeito uniforme e tampouco pode dicirse que concluíse cun éxito total, mais o certo é que mudou nunha caste de norma universal á que os Estados máis recalcitrantes están obrigados a se enfrontar. Dende logo, unha vez que esta transfor-

<sup>33</sup> *Espèce d'espaces*, Georges Perec (Galilée, 1974). *L'exercice a été profitable*, Monsieur, op. cit.



mación aconteceu a nivel estatal, resultaría ben difícil evitar que a súa lóxica se filtrase até chegar ao nivel dos gobernos locais, especialmente aló onde o Estado nacional correspondente se convertera ao neoliberalismo. Os gobernos locais víronse obrigados en diverso grao a asumiren iniciativas máis propias de empresas privadas –en particular, polo que toca á creación dunha contorna favorábel para o capital privado a costa, se é preciso, da poboación urbana-, un proceso que fomenta a competencia entre as rexións metropolitanas. O problema, como veremos, consiste en achar xeitos de respondermos a este desafío sen descoidar por iso o benestar de todos os cidadáns.

**Hai algún tempo sinalaba que nos anos sesenta a idea dunha planificación racional da cidade aínda non se albiscaba como unha caste de pesadelo ditatorial. De onde procede ese medo á planificación? En que medida o discurso posmoderno contribuíu a xerar esta nova situación?**

D.H: A perda de fe na planificación urbana racional ten que ver, en primeiro lugar, co feito de que boa parte de aquelas propostas fracasaron á hora de cumpriren as súas promesas. Baseábanse na falsa premisa de que a transformación das formas espaciais e da contorna construtiva podían ser un medio eficaz para solucionar problemas sociais. En *Espazos de esperanza* expliquei como no seu intre non se prestou abonda atención a este erro metodolóxico, que consiste en recorrer ao que chamei “utopías da forma espacial” como viero para achar unha solución, no canto de construír un utopismo dialéctico aberto ás transformacións históricas e espaciais. Os enfoques da planificación racional tamén se viron afectados polas contradicións dun Estado socialdemócrata que procuraba satisfacer as necesidades da poboación asemade que apoiaba xeitos capitalistas de desenvolvemento. A crise xeral que comezou contra finais dos anos sesenta e durou até o inicio da aposta neoliberal nos oitenta xiraba precisamente arredor dese dilema ao que a esquerda non conseguiu dar unha solución válida. O auxe da crítica posmoderna foi, na miña opinión, unha reacción a esta situación máis ca un elemento casual e, de feito, algunhas das súas consideracións eran sen dúbida moi valiosas. Mais é certo que agora enfrontamos outro problema: por mor do seu rexeitamento a recoñecer que a loita de clases é o único medio de contrarrestar o restabelecemento do poder de clase que ocorreu so o neoliberalismo, a ortodoxia posmoderna deu en presentar un serio obstáculo ás posibilidades dunha mudanza progresista. En definitiva, existe o risco dunha alianza nefasta entre as posicións neoliberais e as posmodernas, aínda que, diso estou certo, moitos dos que se consideran a si propios integrantes do ámbito posmoderno xamais se habían considerar aliados do neoliberalismo.

**En que podería consistir nestes intres unha postura crítica dentro do discurso do ordenamento urbano?**

D.H: Unha postura crítica polo que toca á presentación urbana debería incluír dous elementos intimamente vencilados entre si. En primeiro lugar, debe recoñecer que as frecuentes contradicións que se dan no seo do proxecto neo-

liberal ou entre os distintos segmentos das clases dominantes fornecen de certa marxe de manobra para realizar diversas actuacións construtivas e creativas no proceso de planificación que poden levar canda si beneficios para os grupos ou clases marxinais. En segundo lugar, ten de identificar as posíbeis alianzas de forzas que se poden formar no seo dos movementos sociais urbanos (que, si, aínda existen) ou entre os movementos populares máis en xeral e que poderían chantar un alicerce para avanzar sutilmente nun proceso de planificación que puidese facilitar o desenvolvemento das forzas favorábeis á mudanza. Pero, amais, tamén hai que ter en conta que a loita ideolóxica por se reapropiar do dereito á cidade que as elites usurparon e por asentar os movementos populares podería ser un primeiro paso na definición dunha base política dende a que orquestrar un contraataque máis amplo contra o proxecto neoliberal.

**Cando o discurso oficial se ve obrigado a arrostrar o medre da economía informal e mergullada nas metrópoles, do rexurdimento de métodos de explotación decimonónicos e bolsas de pobreza aguda, faino como se se tratase dunha praga do pasado, como se fose un problema alleo á nova organización económica. En troques, vostede sinalou que o medre da informalización e a emerxencia de espazos urbanos desregulados nos que se toleran esas prácticas é un fenómeno rigorosamente coherente co novo réxime de acumulación flexíbel. Pode falarnos da coherencia desas dúas realidades? Trátase, dalgún xeito, dunha aplicación ao ámbito do urbanismo da relación entre centro do modelo de Wallerstein?**

D.H: Un elemento fundamental no proxecto neoliberal foi a nova rolda de asexo ás propiedades comúns que se realizou a través da privatización. Este proceso significou unha “segunda volta” do que Marx chamou “acumulación primitiva” e que eu prefiro chamar “acumulación por desposesión”. Xa que se trata dunha pedra angular da aposta neoliberal, non debería abraiarnos a revitalización de antigas prácticas laborais asociadas coa proletarización e coa perda de dereitos en xeral. O feito de que esta caste de prácticas poidan agora mirarse nos centros tradicionais do capitalismo avanzado como Nova York ou Los Ánxeles ten menos que ver cunha importación de prácticas laborais dende a periferia ou coa súa supervivencia dende un pasado afastado que coa ubicuidade do neoliberalismo. Dende logo, tivemos probas abondo de que canto máis neoliberal torna un país (como Estados Unidos ou Inglaterra), máis altos son os niveis de desigualdade social e máis comúns esas prácticas laborais atroces ás que facíades referencia.

**Tamén sinalou que os investimentos en infraestruturas orientadas a mellorar a posición competitiva dunha cidade e as prestacións económicas coas que se pretende atraer empresas ou retelas nas cidades son unha maneira de subvención aos consumidores ricos e ás compañías que se realiza a base do consumo da clase traballadora e dos pobres. Dende esta posición, ten sentido defender asemade (como fai, por exemplo, Manuel Castells) unha política**

urbana orientada cara á competición máis feroz e unha cidade máis xusta e cohesionada para todos, na que os prezos da vivenda estean controlados e na que haxa uns bos servizos sociais? É dicir, non son en último termo incompatíbeis ambos os dous obxectivos?

D.H: Cando o investimento público se destina á creación dun bo clima para os negocios, subsídase o capital e, daquela, contribúese ao proceso de reestabelecemento do poder e dos privilexios de clase. Non obstante, nestes procesos hai certas contradicións que hai que anlizarse polo miúdo. Por exemplo, facer máis competitiva unha cidade podería requirir prestar atención a cuestións relacionadas coa calidade de vida na área urbana e, loxicamente, o empobrecemento atroz da poboación pode constituír un elemento ben pouco atractivo para certos investimentos de capital. En consecuencia, se o que se quere é atraer turismo e certos tipos de actividade empresarial, a construción dunha contorna urbana acougada, creativa, interesante, etcétera, pode pasar a facer parte do proxecto neoliberal. Polo demais, a competencia espacial é sempre unha competición monopolística e en certas ocasións é posíbel facer un uso moi eficaz do elemento monopolista. Por exemplo, facer unha cidade única, especial e “auténtica” pode resultar moi atractivo e por esta razón hai tantas cidades que comezaron a prestar atención á súa herdanza cultural ou a consideracións culturais en xeral, co obxecto de salientar a súa natureza comercializábel. Esta estratexia pode incluír dende o recurso á arquitectura de sinatura (como o Guggenheim de Bilbo ou certas institucións culturais de Barcelona) até a reconfiguración e mercantilización de certas tradicións. Eu non estou a prol desta caste de mercadotecnia que muda a cidade nunha marca comercial mais é importante decatarse de que nestas estratexias hai contradicións que poderían empregarse para tentar devolver o poder aos movementos sociais e para melloraren o benestar urbano. Referíame a iso cando falaba da necesidade de analizar as contradicións do neoliberalismo e de conectar esa análise cunha comprensión dos rumbos que poderían tomar os movementos sociais urbanos progresistas.

**Ultimamente xurdiron voces que aseguran que se está a producir unha certa perda de poder nos estados-nación que podería recuncar nunha mellora das condicións para a mobilización e a toma de decisións da cidadanía no plano local. Que opinión lle merecen esta caste de ideas?**

D.H: Soster que o estado-nación perdeu poder é unha parvada. O feito de que mudase nun Estado neoliberal por oposición ao estado socialdemócrata indica unicamente que o seu papel é diferente. E isto é así a nivel local e a nivel internacional.

**En numerosas ocasións sostivo que non se debería estudar a cidade capitalista como unha entidade legal ou política nin tampouco coma un artefacto físico senón que, máis ben, hai que se ocupar de procesos de circulación de capital, de fluxos variábeis de forza de traballo, mercadorías e capitais, etc. Dende esta posición, que pensa da abraiante proliferación de estudos urbanos centrados na idea de**

**cidade como “texto”, desa caste de xiro lingüístico que ocorreu neste tipo de estudos?**

D.H: O xeito de representación da cidade no pensamento é un tema moi importante e que dúbida hai de que na nosa experiencia da vida urbana sempre entra en xogo un elemento estético. Así que, en principio, non teño problema ningún en certas formas de estudar a cidade coma un texto ou de seleccionar como tema de análise a maneira na que se representa a cidade no ámbito textual. O problema xorde cando se di que a cidade é só texto e máis nada. Paréceme unha postura ben estúpida coa principal contribución de acadar que os banqueiros, especuladores, terratenentes e construtores fagan o camiño ao banco mortos coa risa, conscientes de que a oposición que pode presentar a análise textual é absolutamente insignificante.

**De cote defendeu a idea de que o capitalismo excede as súas contradicións internas –en particular, as súas crises de sobreacumulación– a través de solucións espaciais. Pode falarnos destas “solucións” e de como afectan ás cidades?**

D.H: Durante moito tempo, as cidades foron sumidoiros para o investimento. En consecuencia, existe unha relación de vital importancia entre os fluxos de investimento no entorno construído e a tendencia cara a sobreacumulación (é dicir, a produción de capital excedente enfrontada ao problema da falta de oportunidades rendíbeis de investimento). Así, a construción e reconstrución das cidades debe situarse de cheo neste contexto de acumulación e sobreacumulación. Como sinalou Marx, unha das peculiaridades do capital fixo de tipo independente (casas, hospitais, estradas, etc.) é que a súa circulación non está sometida aos beneficios, senón que abonda con que xere intereses, unha característica importante á hora de enxergar como o proceso urbano se integra nas regras de circulación do capital. Esta situación ten distintas consecuencias: en primeiro lugar, a forma espacial remodelase constantemente de acordo cos ditados da acumulación e, en segundo lugar, acométese proxectos de reinvestimento en todos aqueles espazos urbanos xa existentes que teñan unha baixa rendibilidade (por exemplo, ao construír instalacións culturais, estadios de balompé, etc.). Moi de cote estes procesos teñen lugar con prexuízo dos veciños da zona e tamén aquí achamos unha fonte de oposición considerábel ás regras de xogo do desenvolvemento urbano que establece o capital.

**Nos últimos anos, entre esta caste de solucións xa nunca se conta a posibilidade dun medre do gasto público que supoña algún tipo de redistribución da riqueza, unha sorte de novo *New Deal* ou de reforma social no interior. A que cre que se debe esta situación?**

D.H: Dende o meu punto de vista, o neoliberalismo como solución aos males do capitalismo está completamente esgotado. Amais, xerou unha importante vaga de oposición por todo o mundo que está comezando a se unir arredor dun movemento a prol dunha globalización alternativa ou dunha xustiza global. Nestes intres non coído que este movemento teña forza dabondo ou estea abondo alicerzado como para

presentar unha alternativa global, aínda que vexo factíbel que o poida chegar a facer nos vindeiros anos. Entremetres, daquela, unha caste de novo *New Deal* ou de retorno a formas máis socialdemócratas de goberno debe considerarse non só desexábel senón tamén posíbel. Agora ben, ao reclamar unha solución desta caste temos que estar ben seguros de non repetirmos os erros das vellas formas socialdemócratas do pasado e de non caer outra volta na trampa do “utopismo espacial” e nos problemas da planificación racional como se manifestaron nos anos 60. Debemos dirixir a vista atrás e analizar a modo por que a esquerda fracasou nos anos 70 e examinar as formas en que os movementos de oposición están a artellar hoxe en día unha liña política moi diferente da que existiu no pasado. Non deberíamos buscar un camiño de retroceso pendular cara a onde xa estivemos antes, senón que nos deberíamos esforzar por nos mover en espiral a través dun novo estourido de enerxía arredor dos ideais dun goberno democrático.

**Na actualidade, no Estado español, o único sector que mantén activa a economía é o inmobiliario. Canto tempo pode durar unha economía na que a construción e a compravenda inmobiliaria son os únicos sectores que medran? Que papel desenvolve a especulación inmobiliaria nas grandes crises económicas?**

En Gran Bretaña e en Estados Unidos o sector inmobiliario xogou un papel fulcral permitindo a ambos os países pasar a recesión que comezou en 2001. E isto semella ocorrer tamén noutros países, como o Estado español. Paga a pena lembrar o papel que tivo o afundimento do sector inmobiliario nas grandes recesións do pasado (como a do verán de 1973, o declinio de finais dos anos 80, a fin do *boom* en Xapón ou a crise fiscal na que se mergullaron Tailandia e os demais países do Leste e do Sueste asiático en 1997 e 1998). Na miña opinión, nestes intres atopámonos nunha fase clásica de utilización da contorna construída coma un sumidoiro para o capital excedente nun intre de sobreacumulación, e a única pregunta que se pode facer é canto pode durar esta situación sen que a burbulla inmobiliaria estoure e se, cando isto ocorra, haberá outras saídas dispoñíbeis que permitan aproveitar toda esta capacidade ou se caeremos nunha recesión deflacionaria (unha versión a escala mundial do que aconteceu no Xapón nos anos 90). Non podo prever o porvir, mais estou practicamente certo de nun futuro non moi afastado tocará realizar certas “correccións” difíciles no negocio do investimento inmobiliario.

**Nos seus textos afastouse nidiamente do tradicional desapego que amosaron os marxistas polas cuestións vencelladas coa xustiza e os dereitos. Cre que son cuestións que teñen un particular interese no ámbito dos conflitos especificamente urbanos?**

D.H: A cuestión da xustiza social e dos dereitos é unha arma con dous gumes. Na miña opinión, non podemos amañarnos sen tales conceptos na vida política, xa que son fundamentais en calquera forma de loita. A dificultade xorde cando se presupón que hai unha única concepción fixa e

universal dos dereitos á que todos debemos adherir. Sabemos que, na conxuntura actual, o dereito á propiedade privada e a taxa de beneficio dominan sobre calquera outra caste de dereitos e que eses dereitos están consagrados na Declaración das Nacións Unidas. Mais tamén debemos decatarnos de que os traballadores e os veciños dos barrios loitan polos seus dereitos e contra a inxustiza; eliminarmos todo isto da política sería unha tolemia. Entendo perfectamente a crítica de Marx aos dereitos universais e comparto a súa postura, mais négome a abandonar o poder dunha linguaxe que nos pode impulsar de xeito ben poderosos a restabelecer as condicións dun goberno democrático. A definición de xustiza ou de dereitos que se obteña depende da loita e o punto no que Marx tiña razón é en teimar en que loita vén primeiro. En calquera caso, cando precisamos artellar os motivos polos que estamos a loitar, as ideas sobre a xustiza e os dereitos humanos son imposíbeis de ignorar.

✿ Esta entrevista, realizada por Carolina del Olmo e César Rendueles, publicouse na revista *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 62 (2004) [O xeógrafo inglés David Harvey naceu en 1935. Doutorouse na Universidade de Cambridge e dende finais da década de sesenta vive nos Estados Unidos. Procedente e renovador do ámbito marxista, entre as súas obras cómpre salientar *O novo imperialismo, Espazos de esperanza, A condición da posmodernidade, Urbanismo e desigualdade social* ou *Os límites do capital*. O interesante libro *Á man esquerda* (editorial Laiovento, Galiza, 2004) inclúe outra entrevista con Harvey obra de Araceli Vázquez Sánchez e Marcos Mariño Beiras].

[...]

## A destrución do espazo público

A consecuencia universal e ineluctábel desta cruzada pola seguridade cidadá é a destrución do espazo público accesíbel. O oprobio que hoxe en día vai unido á expresión “xente da rúa” é por si só un angustioso indicio da degradación dos espazos públicos. Para reducir o contacto cos intocábeis, o urbanismo trocou as beirarrúas polas que antes se camiñaba por sumidoiros atuídos de tráfico e transformou os parques en residencia temporal para os indixentes. A cidade americana, como observaron moitos críticos, está dando a volta, ou máis ben, pechándose en si propia. Os espazos con máis valor das novas megaestruturas e grandes centros comerciais atópanse no interior, mentres as fachadas áchanse espidas; a actividade pública repártese en compartimentos estritamente funcionais e a circulación é interna, a través de corredores so a esculca de policía privada<sup>1</sup>.

A privatización do dominio arquitectónico público, amais, correspóndese cunha reestruturación paralela do espazo electrónico, onde os servizos de información de pago, fortemente vixiados, as bases de datos privadas e os servizos de cabo por suscripción están a se apropiar da zona da ágora invisíbel. Ambos os procesos, por suposto, reflicten a desregulación da economía e o retroceso dos dereitos sen base no mercado. O declinio da vida urbana veu acompañado da morte do que poderíamos chamar a “visión olmstediana” do espazo público. Frederick Law Olmsted foi o Haussman norteamericano e o pai de Central Park. Logo da “comuna” de Manhattan de 1863, Olmsted concibiu os espazos e parques públicos como válvulas de seguridade social, onde se mesturan as clases e as etnias en actividades recreativas e de lecer comúns (burguesas). Como amosou Manfredo Tafuri no seu coñecido estudo verbo do Rockefeller Center, o mesmo principio alentou a construción dos espazos urbanos canónicos da época de La Guardia e Roosevelt<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> “Os problemas de investimento e introversión nos patróns de desenvolvemento e a ambigüidade no carácter do espazo público que se crea neles non son privativos dos novos centros comerciais. É un lugar común que a cidade moderna no seu conxunto exhibe unha tendencia a se compartimentar en ámbitos especializados para un so uso –o campus universitario, a zona industrial, o complexo de ocio, a área de vivendas-. [...] cada un deles gobernado por esotéricas normas internas de desenvolvemento e xestionado por axencias especializadas cuns termos de referencia que garantan a semellanza con outros proxectos parecidos a través do país, mais sen saber practicamente nada das peculiaridades de outras áreas lindeiras” (Barry Maitland, *Shopping Malls: Planning and design*, Londres, 1985, páxina 109).

A visión reformista do espazo público (como emoliente da loita de clases, cando non como fundamento da polis americana) tornou tan obsoleta como o remedio keynesiano para o pleno emprego. Respecto da “mestura” de clases, a América contemporánea parécese máis á Inglaterra victoriana que á Nova York de Walt Whitman ou de La Guardia. En Los Ángeles, que unha vez foi case un paraíso de praias de libre acceso, parques luxosos e beirarrúas para pasear, calquera espazo xenuinamente democrático está practicamente extinguido. O arquipélago de cúpulas de Westside (un continuo de centros comerciais, artísticos, restaurantes, etcétera) depende reciprocamente do encarceramento social do proletariado terciomundista do sector servizos, que vive en guetos e barrios cadora máis represivos. Nunha cidade de varios millóns de inmigrantes ansiosos, as alternativas de lecer públicas están a se reducir de xeito radical: os parques están abandonados e cadora hai máis praias de acceso privado, as bibliotecas e as zonas de xogo pechan, as asociacións xuvenís prohibíbense e nas rúas medra a desolación e o perigo.

Naturalmente, como noutras cidades norteamericanas, a política municipal vai a remolque da ofensiva de seguridade e da demanda de maior illamento social e espacial por parte da clase media. Os cartos que non se invisten en espazo público e recreativo tradicional fixo posíbel a desviación de recursos fiscais cara a prioridades urbanísticas definidas polas empresas. Un goberno municipal compracente (que neste caso di representar unha coalición birracial de brancos liberais e negros, o que resulta irónico) colaborou na privatización masiva do espazo público e no financiamento de novos enclaves racistas (descritos como “vilas urbanas”). No entanto, hoxe en día os debates máis floridos do ambiente “posmoderno” de Los Ángeles deixan a un lado estes destacados riscos da contraurbanización e a contrainsurxencia. Pégase unha etiqueta brillante (“rexurdimento ubano”, “cidade do futuro”, etcétera) sobre a brutalidade infrinxida aos barrios pobres e a sudafricanización crecente nas relacións espaciais. Mesmo cando os muros se derruban en Europa do Leste, séguense construíndo por todo Los Ángeles.

As observacións que seguen parten da tese de que existe esta nova guerra de clases (en ocasións a continuación da guerra racial dos sesenta) e que se manifesta no nivel da contorna urbana. Aínda que non pretenden ser un exame exhaustivo, que requiriría unha análise polo miúdo da dinámica política e económica, estas imaxes e exemplos propóñense convencer o lector de que o deseño urbano obedece en verdade a unha función represiva nos sucos políticos da era Reagan-Bush. Los Ángeles, que adoita prefigurar o que aínda non chegou a outros sitios, ofrece un catálogo especialmente perturbador das nacentes relacións entre a arquitectura e o estado policial americano.

<sup>2</sup> Consultar Geoffrey Blodget, “Frederick Law Olmsted, Landscape Architecture as Conservative Reform”, *Journal of American History*, 62, 4 (marzo de 1976), e Manfredo Tafuri, “The Disenchanted Mountain: The Skycraper and the City”, en Giorgio Ciucci e outros, *The American City*, Cambridge, Massachussets, 1979.



## A cidade prohibida

O primeiro militarista do espazo físico en Los Ángeles foi o xeneral Otis, do *Times*. Declarárase unha guerra cos traballadores e impregnou o que o arrodeaba dun implacábel aspecto bélico:

Chamaba á súa casa de Los Ángeles O Campamento. Outra casa coñecía-se coma o Posto Avanzado. O *Times* era A Fortaleza. Os empregados do xornal eran a falanxe. O edificio do *Times* en si propio tiña máis de fortaleza que de xornal: había torres, ameas, garitas de vixilancia. No interior almacenaba cincuenta rifles<sup>3</sup>.

A coroa do *Times* era unha enorme e ameazadora aguija de bronce; encol do capó do coche de Otis había un pequeno canón (que funcionaba), utilizado para asustar aos que pasaran. A ninguén abraiara que esta exhibición vehemente de agresividade producise unha resposta semellante. O 1 de outubro de 1919, o cuartel xeral fortificado do *Times*, o baluarte do aquí-non-hai-sindicatos na Costa Oeste, foi destruído por unha catastrófica explosión da que se culpou a sabotadores dos sindicatos.

Oitenta anos máis logo, o espírito do xeneral Otis volveu para impregnar lenemente o novo Downtown “posmoderno” de Los Ángeles: o novo distrito financeiro de Pacific Rim, que se estende, en fileiras de rañaceos, dende Bunker Hill, ao longo do corredor de Figueroa. Construído mediante un medre da presión fiscal co patrocinio da poderosa e moi difícil de fiscalizar Axencia de Remodelación Comunitaria (CRA), o proxecto do Downtown é un dos meirandes deseños urbanos de posguerra en Norteamérica. A preparación do terreo a grande escala, con escasa oposición mobilizada, fixo subir o valor do solo, a partir do que os grandes promotores e o capital estranxeiro (cadora máis o xaponés) ergueron unha serie de megaestruturas monolíticas de miles de millóns de dólares: Crocker Center, o Hotel Bonaventure e o seu centro comercial, o World Trade Center, Broadway Plaza, Arco Center, CitiCorp Plaza, California Plaza, etcétera. Unha vez suprimida paisaxe histórica, coas megaestruturas e grandes bloques monolíticos coma compoñentes primarias, e cun sistema de circulación cadora máis autónomo e meste, o novo distrito financeiro enxérgase mellor como unha enorme estrutura autónoma, diabólicamente autorreferencial, unha construción ao Mies elevada á demencia.

Coma outros complexos megalómanos semellantes, vencellados a centros urbanos asollados e fragmentados (por exemplo, o Centro Renacemento en Detroit, ou os Centros Peachtree e Omni en Atlanta, etcétera), Bunker Hill e o corredor de Figueroa provocaron un trebón de críticas esquerdistas contra o seu abuso da grande escala e a composición, o seu desprezo pola paisaxe da rúa e o seu monopolio dunha parte tan abondosa da actividade vital no centro, que agora está soterrado en corredores subterráneos ou centros comerciais privados. Sam Hall Kaplan, o agudo crítico urbanístico do *Times*, foi incansábel na súa denuncia do nesgo antipeonil

<sup>3</sup> David Halberstam, *The Powers that Be*, Nova York, 1972, páxina 102.

do novo alcázar empresarial, coa súa fascista eliminación das fachadas. De acordo con el, a imposición de “fortalezas hermeticamente pechadas” e “zonas residencias caídas do aire contaminou os ríos da vida” no Downtown<sup>4</sup>.

No entanto, a acendida defensa que fai Kaplan da democracia peonil segue ancorada nas malladas críticas esquerdistas ao “deseño mol” e as “prácticas urbanísticas elitistas”. Como a meirande parte dos críticos arquitectónicos, o seu ataque diríxese ao aspecto do deseño urbano, sen recoñecer o seu carácter de predición, a súa explícita intención represora, que afunde as súa raíces na delongada historia de guerra de clases e razas en Los Ángeles. De feito, cando a nova “costa dourada” do Downtown se enxerga no seu conxunto, dende o punto de vista da súa interacción con outras áreas sociais e paisaxes da cidade, o “efecto fortaleza” aparece non coma erro inadvertido no deseño, senón como unha estratexia socioespacial deliberada.

Os obxectivos desta estratexia resúmense nunha dobre represión: destruír toda asociación co pasado do Downtown e impedir no futuro calquera relación co elemento urbano non anglosaxón. Por todas partes ao longo do perímetro de redeseñamento, esta estratexia materialízase nun brutal muro arquitectónico que define o novo Downtown como fortaleza en relación co resto do centro da cidade. Los Ángeles teñen como risco distintivo respecto dos centros urbanos renovados máis importantes a preservación, por moi deficiente que fose, da maioría da área comercial de 1900-1930. As sedes empresariais e o distrito financeiro foron levadas, cun inmenso gasto de cartos públicos, dende o vello corredor Broadway-Spring, seis cuadras ao oeste, ao espazo verde creado logo de destruír o barrio residencial do Bunker Hill. Para subliñar a “seguridade” do novo Downtown suprimíronse practicamente todos os enlaces peonís co vello centro, incluíndo o famoso funicular Angels’ Flight.

A lóxica da operación no seu conxunto é reveladora. Noutras cidades os promotores puideron tentar artellar o novo centro co vello e beneficiáronse da extraordinaria riqueza do vello en teatros e edificios históricos, para crearen unha sensación de burguesía histórica (un barrio con farois, Faneuil Market ou Ghirardelli Square) como apoio para a colonización residencial da clase media. Mais os promotores de Los Ángeles vulgáron o valor dos inmóbeis no vello corazón de Broadway estaba xa irreversiblemente estragado, por mor precisamente da súa accesibilidade para o transporte público e moi en particular polo seu uso frecuente por parte de mexicanos e negros pobres. Pouco logo das revoltas de Wattse e cando os núcleos do poder branco se sentiron ameazados polos negros (como amosa con detalle o informe da Comisión McCone), a seguridade dunha segregación espacial mudou na preocupación dominante<sup>5</sup>. A policía de Los Ángeles incitou á fuga das empresas de Broadway cara

<sup>4</sup> *Los Angeles Times*, 4 de novembro de 1978, x, páxina 13. Véxase tamén Sam Hall Kaplan, *LA follies: A Critical Look at Growth, Politics and Architecture*, Santa Mónica, 1989.

<sup>5</sup> Comisión do gobernador sobre os acontecementos de Los Ángeles, *Violence in the City: And End or Beginning?*, Los Ángeles, 1965.

aos redutos fortificados de Bunker Hill ao espallar pasquins terroríficos nos que os mozos negros aparecían tipificados como perigosos membros de bandas<sup>6</sup>.

Como consecuencia, a remodelación reproduciu en grande escala o *apartheid* espacial. O foxo da autoestrada do porto e os valados de Bunker Hill arredan o novo centro financeiro dos barrios de inmigrantes pobres que o arrodean por todos os lados. Ao longo de California Plaza, a rúa Hill mudou no equivalente ao muro de Berlín, afastando o luxo de Bunker Hill, financiado con cartos públicos, da indixencia de Broadway, que agora deu na rúa comercial e de lecer para os inmigrantes latinos. Como os especuladores con conexións políticas están a renovar agora o extremo norte do corredor de Broadway (por veces chamado Bunker Hill este), a CRA está a prometer que restaurará os enlaces peonís con Hill nos noventa, incluíndo o funicular. Naturalmente, isto só fai máis dramático o nesgo actual contra a accesibilidade, é dicir, contra calquera interacción espacial entre o novo e o vello, os ricos e os pobres, agás no marco da recolonización e o aburguesamento<sup>7</sup>. Aínda que algúns executivos se aventuran a chegar até o mercado Grand Central –un emporio popular das froitas tropicais e dos alimentos frescos–, os compradores latinos ou os paseantes de fin de semana xamais circulan polos recintos de Gucci alén da rúa Hill. A esporádica aparición dun despoñido andando por Broadway Plaza ou perante o Museo de Arte Contemporánea provoca un pánico silandeiro; as cámaras de vixilancia xiran nos seus trípodes e os gardas de seguridade axustan a cartucheira.

Nas fotografías do antigo Downtown no seu esplendor míranse moreas de peóns nas que se mesturan anglosaxóns, negros e latinos de diferentes clases e idades. O Downtown contemporáneo foi construído coa intención de facer practicamente imposible semellante heteroxeneidade. O seu obxectivo non é “destruír a rúa”, como teme Kaplan, senón “destruír a multitude”, eliminar esa barafunda democrática que había nas beirarrúas e nos parques e que Olmsted consideraba o antídoto americano á polarización social europea.

<sup>6</sup> A comezos da década de setenta a policía enviou circulares aos membros da Asociación do Centro da Cidade arredor dunha “inminente invasión das bandas”. Instaban aos comerciantes a “informar á policía da presenza de calquera fato de mozos negros na zona. Xente nova de idades entre os doce e os dezaioito, varóns e femias. Unha banda leva pendentes e outra chapeos. Cando aparecen en fatos de máis de dous son moi perigosos e van armados”. (*Los Angeles Times*, 4 de decembro de 1972, I, páxina 7).

<sup>7</sup> Aburguesamento ou ennobrecemento é, neste caso, “reorganización”. Nun complexo acoro co obxectivo de mudar o extremo norte do corredor de Broadway nunha “ponte” de alto nivel que unha Bunker Hill, o Civic Center e Little Tokyo, a CRA gastou máis de vinte millóns de dólares para inducir o Estado a construír o Edificio de Oficinas Ronald Reagan, a unha cuadra da esquina da Terceira con Broadway, mentres que subornando con seis millóns a Misión de Union Rescue para que saque os seus fregueses da veciñanza. Os tres mil funcionarios do Edificio Reagan son forzas de choque para aburguesaren a esquina estratéxica da Terceira e Broadway, onde o promotor Ira Yellin recibiu aínda máis millóns en subsidios da CRA para transformar as tres estruturas históricas que posúe (o Edificio Bradbury, o Teatro Million Dollar e o mercado Grand Central) nunha Grand Central Square. O Centro Broadway-Spring do que se fala no texto fornece unha “circulación segura” entre o Edificio Regan e a praza.

A enorme estrutura do Downtown, como nalgũa fantasía postholocausto de Buckminster Fuller, foi programada para garantir un fluxo continuo de lecer, traballo e consumo de clase media, sen ningunha insólita exposición ao ambiente de rúa da clase traballadora<sup>8</sup>. De feito, a semiótica totalitaria das fortificacións e as ameas, os cristais de espello e os pasos elevados, rexeita calquera afinidade ou simpatía entre ordes arquitectónicas ou humanas diferentes. Como na fortaleza que Otis tiña no edificio do *Times*, esta é a arquisemiótica da loita de clases.

Se isto parecece unha afirmación excesiva, abonda considerar a descrición que daba recentemente a revista *Urban Land* da fórmula, orientada a obter o máximo beneficio, que vencella ao longo de Estados Unidos o desenvolvemento en celas arredadas, a homoxeneidade social e a imaxe dun centro seguro:

### Como vencer o medo á delincuencia nos centros urbanos

Creación dunha zona central densa, compacta e multifuncional. Pódese deseñar o centro para facer sentir aos seus visitantes que, na súa totalidade ou nunha parte significativa, é un sitio agradábel e a caste de lugar que lle gusta frecuentar ás “persoas decentes” [...]. Un centro que sexa compacto, cunha gran densidade de desenvolvemento e multifuncional, concentrará a xente, fornecendoa de máis actividades [...]. As actividades que se ofrezan nesta zona determinarán a “caste” de xente que pasará polas súas beirarrúas: situar oficinas ou vivendas de clase media ou alta en ou preto do centro garantirán unha alta porcentaxe de peóns “decentes”, respectuosos coa lei. Unha zona renovada de xeito tan atractivo debe ser abondo grande como para determinar a imaxe de conxunto do centro da cidade<sup>9</sup>.

### Sadismo urbano

Este deliberado “endurecemento” da superficie urbana en contra dos pobres resulta especialmente cínico no tratamento maniqueo do microcosmos do Downtown. No seu famoso estudo arredor da “vida social do pequenos espazos

<sup>8</sup> Ao matinar sobre o problema da crecente distancia social entre clases medias brancas e negros pobres, Oscar Newman, o famoso teórico do “espazo defendíbel”, razoa a prol dunha organización federal do espallamento dos pobres na paisaxe residencial dos arrabaldes. Teima, porén, en que “o emprazamento dos pobres e os negros encol do terreo” debe realizarse “sobre os alicerces dun sistema de cotas estritamente controlado” que non resulte ameazador para a clase media e asegure a continuidade do seu dominio social (*Community of Interest*, Garden City, 1981, páxinas 19-25). Este “sistema de cotas estritamente controlado”, abofé, é precisamente a estratexia que promoven as axencias urbanísticas, xa que se viron obrigados a incluír unha fracción pequena de vivendas de renda baixa ou moi baixa nos seus proxectos de “vilas urbanas”. A Newman, ou a estas axencias, parécelles inconcibíbel que as clases traballadoras urbanas sexan quen de manteren os seus propios barrios con dignidade ou de teren voz propia na definición do interese público. Esta é a razón pola que os pobres sempre constitúen o “problema” para os proxectos urbanísticos, mentres que as douradas clases medias sempre representan “revitalización”.

<sup>9</sup> N. David Midler, “Crime and Downtown Revitalization”, en *Urban Land*, setembro, 1987, páxina 18.

urbanos”, William Whyte formula a teoría de que a calidade de calquera contorna urbana pode medirse, en primeiro lugar, pola existencia ou non de lugares cómodos e accesíbeis para que os peóns senten<sup>10</sup>. Esta máxima foi cumprida rigorosamente polos deseñadores de recintos empresariais de Bunker Hill e a nova “vila urbana” de South Park. Como parte da política municipal de financiar a colonización residencial do Downtown por parte dos executivos gastouse, ou planéase gastar, decenas de miles de dólares procedentes das taxas para crearen contornas atractivos e moles nestas zonas. Os urbanistas planean un luxoso armazón de fontes, prazas, exhibicións artísticas de calidade, vexetación exótica e mobiliario urbano de vangarda ao longo do corredor peonil de Hope Street. Segundo a propaganda dos promotores, non hai mellor indicio de que o Downtown é “un lugar para vivir” que a imaxe idílica dos executivos e os turistas ricos merendando ou botando a sesta nas terrazas axardinadas do California Plaza, nas Spanish Steps (escaleira á española) ou no parque Grand Hope.

Unhas poucas cuadras alén, nun violento contraste, o Concello non escatima esforzos para facer os servizos e os espazos públicos o máis “invivíbeis” posíbel para os pobres e os sen teito. A teimosía dos miles de indixentes que seguen nos arredores de Bunker Hill e do Centro Cívico embaza a imaxe dun Downtown de deseño e destrúe a ilusión, construída con tanto esforzo, dun rexurdimento do Downtown. O Concello á súa vez responde coa súa propia versión dunha guerra de baixa intensidade<sup>11</sup>.

Aínda que os dirixentes da cidade matinan decote solucións para se liberar dos indixentes en masa (deportárenos a unha granxa xunta o deserto, confinárenos en campamentos nas montañas ou aquela memorábel que pretendía metelos nun bou vello no porto), as “solucións finais” foron bloqueadas por concelleiros temerosos de que na deportación dos indixentes remate por se facer aos seus distritos. No canto diso, a cidade, adoptando deliberadamente a linguaxe da guerra fría urbana, promete “conteción” (é o termo oficial) dos indixentes en Skid Row, até a rúa Quinta do Broadway, e está a transformar sistematicamente esta veciñanza nunha caste de albergue ao aire libre. Mais esta estratexia de contención xera o seu propio círculo vicioso de contradicións. Ao concentrar a masa de desesperados e desamparados nun espazo tan pequeno e ao negarlles albergue, a política oficial transformou Skid Row nas dez cuadras probabelmente máis

<sup>10</sup> *The Social Life of Small Spaces*, Nova York, 1985.

<sup>11</sup> As descripcións que veñen a seguir están moi inspiradas nas extraordinarias fotografías de Diego Cardoso, que pasaron anos documentando varios ambientes de rúa no Downtown e os seus habitantes.

<sup>12</sup> dende que o crack comezou a substituír o viño barato en Skid Row, a mediados dos oitenta, a taxa de homicidios ascendeu a case un por semana. Unha reportaxe recente do *Times* –“Well, That’s Skid Row” (15 de novembro de 1989)- afirmaba que os indixentes chegaron a estar tan afeitos á violencia que “o brutal asasinato de dúas persoas a menos dunha cuadra unha da outra atraeu esa noite menos atención que transmisión televisiva dun novo episodio dunha serie”. O artigo sinalaba, porén, que os indixentes recorreron a un “sistema de colegas” segundo o que mentres un dorme outro vixía para advertir de calquera asaltante potencial.

perigosas do mundo, en mans dunha arrepiante sucesión de navalleiros, osmóns nocturnos e outros depredadores máis comúns<sup>12</sup>. Todas as noites son *Venres 13* en Skid Row, polo que non resulta estraño que moitos indixentes queiran escapar de aló durante a noite custe o que custe, na procura de lugares máis seguros no Downtown. Á súa vez, o Concello apreixa o nó con máis hostilidade policial e con inxenuas andrómenas disuasorias.

Unha das máis correntes, aínda que chocante, é os novos bancos de paraxe de autobús con forma cilíndrica do distrito Rapid Transit: ofrecen unha superficie mínima que permite sentar moi incómodo, mais fan completamente imposíbel durmir neles. Estes bancos a proba de mendigos están a se instalar por todas partes na periferia de Skid Row. Outra invención, digna do Gran Guignol, é o agresivo despregamento de sistemas automáticos de rego. Hai varios anos a cidade abriu un Parque Skid Row na parte baixa da rúa Quinta, nunha esquina do inferno. Para impedir que o parque se utilizase para durmir –é dicir, para garantir que se usase basicamente para o tráfico de drogas e a prostitución-, a cidade instalou un complexo sistema de rego programado para enchoupar aos que estivesen durmidos, a intervalos ao chou, durante a noite. Os empresarios locais de contado copiaron o sistema para expulsar os mendigos das beirarrúas públicas anexas aos seus locais. Á súa vez, os restaurantes e mercados responderon aos indixentes construíndo elaborados refuxios para protexer os seus refugallos. Aínda que en Los Ángeles ningún propuxo aínda engadir cianuro ao lixo, como ocorreu en Phoenix hai poucos anos, unha mariscaría moi coñecida gastou 12.000 dólares para construír o caldeiro do lixo definitivamente a proba de mendigos, fabricado en aceiro de tres cuartos de polgada de grosor, con pechaduras de aliaxe e con perigosos pinchos cara a fóra para protexeren as valiosísimas cabezas de peixe podre e as patacas fritidas rancias.

Son os lavabos públicos, no entanto, a verdadeira fronte oriental da guerra do Downtown contra os pobres. Como resultado dunha política deliberada, Los Ángeles dispón de menos lavabos públicos que calquera outra gran cidade americana. Co asesoramento da policía (que de feito fai parte dos comités de deseño de polo menos un dos máis importantes proxectos de remodelación do Downtown)<sup>13</sup>, a Axencia de Remodelación destruíu o único lavabo público que restaba en Skid Row. Os expertos da axencia rifaron asañadamente durante meses a posibilidade de incluíren un lavabo público de balde no seu deseño de South Park. Como admitiu máis tarde o presidente de CRA, Jim Wood, a decisión de non o incluír foi “unha decisión que obedecía a criterios políticos, non urbanísticos”. A CRA do Downtown prefere a solución de “lavabos semipúblicos”, é dicir, os dos restaurantes, galerías de arte e edificios de oficinas, que poden ser utilizados polos turistas e polos oficinistas, mais que teñen o acceso ve-

<sup>13</sup> Por exemplo, a policía de Los Ángeles fai parte do Comité Asesor de Deseño de Milagro en Broadway, o organismo financiado con publicidade e que ten coma obxectivo a remodelación de parte do centro histórico do Downtown (*Downtown News*, 2 de xaneiro de 1989).

## Abesullóns ou camiñantes

Dende o piso 110 do World Trade Center, *ver* Manhattan. So a brétema axitada polos ventos, a illa urbana, mar no medio do mar, ergue os rañaceos de Wall Street, mergúllase en Greenwich Village, ergue outra volta as súas cristas no Midtown, espesa en Central Park e enléase de vez alén de Harlem. Marexada de verticais. A axitación fica detida, un intre, pola visión. A masa xigantesca inmobilízase so a ollada. Vira nunha variedade de texturas onde coinciden os extremos da cobiza e da degradación, as oposicións brutais de razas e estilos, os contrastes entre os edificios creados onte, xa mudados en botes de basura, e as irrupcións urbanas de día que cortan o espazo. A diferenza de Roma, Nova Iorque nunca aprendeu a arte de envellecer ao conxugar todos os pasados. O seu presente invéntase, hora tras hora, no acto de desbotar o adquirido e desafiar o porvir. Cidade feita de lugares paroxísticos en relevos monumentais. O espectador pode ler aí un universo que anda de esmorga. Alí escríbense as formas arquitectónicas da *coincidatio oppositorum* noutro tempo bosquexada en miniaturas e en tecidos místicos. Encol desta escena de concreto, aceiro e vidro que unha auga xeadada parte entre dous océanos (o Atlántico e o continente americano), os caracteres máis grandes do globo compoñen unha xigantesca retórica do exceso no gasto e a produción.<sup>1</sup>

A que erótica do coñecemento se liga a éxtase de ler un cosmos semellante? Ao gozalo violentamente, pregúntome onde se orixina o pracer de “ver o conxunto”, de domear, de totalizar o máis desmesurado de todos os textos humanos.

Rubir á cimeira do World Trade Center é separarse do dominio da cidade. O corpo xa non fica atado polas rúas que o levan dun lado a outro segundo unha lei anónima; nin posuído, xogador ou peza do xogo, polo rosmido de tantas diferenzas e pola nerviosidade do tránsito neoiorquino. O que rube aló enriba sae da masa que leva e mestura na súa propia toda identidade de autores ou de espectadores. Ao estar sobre estas augas, Ícaro pode ignorar as astucias de Dédalos en móbiles labirintos sen remate. A súa elevación múdao en abesullón. Pono a distancia. Muda nun texto o que se ten diante de si, so os ollos, o mundo que enfeitizaba e do que ficaba “posuído”. Permite lelo, ser un Ollo solar, unha ollada de deus. Gabanza dun impulso visual e gnóstico. Ser só este punto vidente é a ficción do coñecemento.

Haberá que caer logo no espazo sombrío onde circulan as multitudes que, visíbeis dende o alto, abaixo non ven? Caída de Ícaro. No piso 110, un cartaz, coma unha esfínx,

1. Ver de Alain Médam, “New York City”, en *Les temps modernes*, ago-set. de 1976, pp. 15-33, texto admirábel: o seu libro *New York Terminal*, París, Galilée, 1977.

formula un enigma ao peatón mudado por un intre en visionario: *It’s hard to be down when you’re up*.

A vontade de ver a cidade precedeu os medios para a satisfacer. As pinturas medievais ou renacentistas representaban a cidade vista en perspectiva por un ollo que, no entanto, nunca existira até ese intre<sup>2</sup>. Inventaban á vez o sobrevoio da cidade e o panorama que este facía posíbel. Esta ficción xa mudaba o espectador medieval en ollo celeste. Facía deuses. Será dun xeito diferente dende que os procedementos técnicos organizaron un “poder omnividente”?<sup>3</sup>. O ollo totalizador imaxinado polas pinturas de antano sobrevive nas nosas realizacións. O mesmo impulso vital obsesiona os usuarios das producións arquitectónicas ao materializaren hoxe a utopía que onte era só unha pintura. A torre de 420 metros que serve de proa a Manhattan segue a construír a ficción que crea lectores, que fai lexíbel a complexidade da cidade e petrifica nun texto transparente a súa opaca mobilidade.

A inmensa variedade de texturas que se ten so a ollada é algo máis ca unha representación, un artefacto óptico? É unha analoxía do facsímile que producen, por medio dunha proxección, que é unha caste de emprazamento a distancia, o que planifica o espazo, o urbanista ou o cartógrafo. A cidade-panorama é un simulacro “teórico” (é dicir, visual), ao cabo un cadro, que ten coma condición de posibilidade un esquecemento e un descoñecemento das prácticas. O deus abesullón que crea esta ficción literaria e que, coma o de Schreber, só coñece cadáveres<sup>4</sup>, debe exceptuarse da oscura ligazón das condutas diarias e facerse alleo a isto.

É “abaixo” pola contra (*down*), a partir do punto onde remata a visibilidade, onde viven os practicantes ordinarios da cidade. Coma forma elemental desta experiencia, son camiñantes, *Wandersmänner*, cuxo corpo obedece os trazos grosos e os máis finos [da caligrafía] dun “texto” urbano que escriben sen o poderen ler. Estes practicantes manexan espazos que non se ven; teñen un coñecemento tan cego coma no corpo a corpo amoroso. Os camiños que se responden neste entretecemento, poesía inconsciente da que cada corpo é un elemento asinado por moitos outros, fuxen á lexibilidade. Todo ocorre coma se unha cegueira caracterizase as prácticas organizadoras da cidade habitada<sup>5</sup>. As redes destas escrituras que avanzan e se cruzan compoñen unha historia múltiple, sen autor nin espectador, formada por fragmentos de traxectorias e alteracións de espazos: a respecto das representacións, esta historia segue a ser diferente, cada día, sen fin.

Cando fuxe das totalizacións imaxinarias do ollo, hai unha estrañeza do cotiá que non sae á superficie, ou cuxa superficie é soamente un límite adiantado, un bordo que se corta encol do visíbel. Dentro deste conxunto, quixera sinalar algunhas prácticas alleas ao espazo “xeométrico” ou “xeográ-

2. Ver Henri Lavedan, *Les Représentations des villes dans l’art du Moyen Âge*, París, Van Oest, 1942; Rudolf Wittkoser

3. Michel Foucault, “L’oeil du pouvoir”, en Jeremy Bentham, *Le panoptique* (1971), París, Belfond, 1977, p.16

4. Daniel Paul Schreber, *Mémoires d’un névropathe*, París, Seuil, 1975, pp. 41, 60, etc.

5. Xa Descartes, nas súas *Regulae*, facía do cego o garante do coñecemento das cousas e dos lugares contra as ilusións e enganos da vista.



fico” das construcións visuais panópticas ou teóricas. Estas prácticas do espazo remiten a unha forma específica de *operacións* (de “maneiras de facer”, a “outra espacialidade”<sup>6</sup> (unha experiencia “antropolóxica”, poética e mítica do espazo), e a unha esfera de influencia *opaca e cega* da cidade habitada. Unha cidade *transhumante*, ou metafórica, insinúase así no texto vivo da cidade planificada e lexíbel.

### 1. Do concepto de cidade ás prácticas urbanas

O World Trade Center é a máis monumental de todas as formas de urbanismo occidental. A atopía-utopía do coñecemento óptico leva no seu seo dende hai moito tempo o proxecto de superar e artellar as contradicións nacidas da concentración urbana. Trátase de imaxinar un crecemento da xuntanza e acumulación humana. “A cidade é un gran mosteiro”, dicía Erasmo. A vista en perspectiva e a vista en prospectiva constitúen unha dobre proxección dun pasado opaco e dun futuro incerto nunha superficie que pode tratarse. Inauguran (dende o século XVI?) a mudanza do *feito* urbano en *concepto* da cidade. Moito denantes que o propio concepto perfile unha forma da Historia, supón que este feito é tratábel coma unidade pertinente dunha racionalidade urbanística. A avinza da cidade e o concepto endexamais os identifica, mais válese da súa progresiva simbiose: planificar a cidade é á vez *pensar a pluralidade* mesma do real e *dar efectividade* a este pensamento do plural; é coñecer e poder artellar.

#### Un concepto operativo?

A “cidade” instaurada polo discurso utópico e urbanístico (7) fica definida pola posibilidade dunha tripla operación, descrita deseguido:

1. a produción dun espazo *propio*: a organización racional debe polo tanto rexeitar todas as contaminacións físicas, mentais ou políticas que puidesen comprometela.

2. a substitución das resistencias inaccesíbeis e teimosas das tradicións, cun *non tempo*, ou sistema sincrónico: estratexias científicas unívocas, que son posíbeis mediante a descarga de todos os datos, deben reemprazar as tácticas dos usuarios que argallan a partir das “ocasións” e que, por estes acontecementos-trampa, *lapsus* da visibilidade, reintroducen en todas partes as opacidades da historia;

3. en fin, a creación dun *suxeito universal* e anónimo que é a cidade mesma: coma no seu modelo político –o Estado de Hobbes– é posíbel atribuírle paseniño todas as funcións e predicados, até aí espaxados e asignados entre múltiples suxeitos reais, grupos, asociacións, individuos. “A cidade”, coma nome propio, ofrece deste xeito a capacidade de concebir e construír o espazo a partir dun número finito de propiedades estábeis, illábeis e artelladas unhas sobre outras.

Neste lugar que organiza operacións “especulativas” e clasificadoras<sup>8</sup>, unha administración combina cunha elimi-

nación. Por unha banda, hai unha diferenciación e redistribución de partes e funcións da cidade, grazas a trastornos, desprazamentos, acumulacións, etcétera; pola outra, hai rexeitamento do que non é tratábel e constitúe após as “desfeitas” dunha administración funcionalista (anormalidade, desviación, enfermidade, morte, etc). Sen dúbida algunha, o progreso permite reintroducir unha proporción crecente de desfeitas nos circuitos da administración e muda os déficits mesmos (en saúde, seguraza, etc) en medios dos que se valer para apertar as redes da orde. Mais, en realidade, non deixa de producir efectos contrarios aos que procura: o sistema de gañanzas xera unha perda que, so as formas múltiples da miseria que está fóra del e do refugallo que fica dentro, troca decote a produción en “gasto”. Amais, a racionalización da cidade implica a súa mitificación nos discursos estratéxicos, cálculos fundados con base na hipótese ou na necesidade da súa destrución por medio dunha decisión final<sup>9</sup>. En fin, a organización funcionalista, ao privilexiar o progreso (o tempo), fai esquecer a súa condición de posibilidade, o propio espazo, que vira o impensado dunha tecnoloxía científica e política. Así funciona a Cidade-concepto, lugar de mudanzas e de apropiacións, obxecto de intervencións mais suxeito decote enriquecido con novos atributos: é ao tempo a maquinaria e o heroe da modernidade.

Hoxe en día, calquera que fosen as mudanzas deste concepto, obrigado é recoñecer que se, no discurso, a cidade serve de sinal totalizadora e case mítica das estratexias socioeconómicas e políticas, a vida urbana deixa cadora de facer reaparecer o que o proxecto urbanístico excluía. A linguaxe do poder “urbanízase”, mais a cidade fica a prol dos movementos contraditorios que se compensan e combinan fóra do poder panóptico. A Cidade vira no tema dominante dos lendarios políticos, mais non é un eido de operacións programadas e controladas. So os discursos que a ideoloxizan, proliferan as argucias e as combinacións de poderes sen identidade lexíbel, sen asas, sen transparencia racional: imposíbeis de manexar.

#### O retorno das prácticas

A cidade-concepto degrádase. Quere dicir que a enfermidade padecida pola razón que a instaurou e polos seus profesionais é a mesma que padecen as poboacións urbanas? Talvez as cidades estrárganse ao tempo que os procedementos que as organizaron. Mais hai que desconfiar das nosas análises. Os ministros do coñecemento sempre supuxeron que o universo está ameazado polas mudanzas que estremecen as súas ideoloxías e os seus postos. Tornan a infelicidade

8. Pódense relacionar as técnicas urbanísticas, que clasifican espacialmente as cousas, coa tradición da “arte da memoria” (ver Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, París, Gallimard, 1975). O poder de construír unha organización espacial do coñecemento (con “lugares” destinados a cada tipo de “figura” ou de “función”) desenvolve os seus procedementos a partir desta “arte”. Determina as utopías e recoñécese até no *Panoptique* de Bentham. Forma estábel a pesar da diversidade de contidos (pasados, futuros e presentes) e de proxectos (conservar ou crer) relativos ás condicións sucesivas do coñecemento.

9. Ver André Glucksmann, “Le totalitarisme en effet”, en *Traverses*, nº 9, intitulado *Villepanique*, 1977, pp. 34-40.

6. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, Tel, 1976, pp. 332-3.

7. Ver Françoise Choay, “Figures d’un discours inconnu”, en *Critique*, abril de 1973, pp. 293-317.

das súas teorías en teorías da infelicidade. Cando tornan en “catástrofes” os seus extravíos, cando queren pechar o pobo no “arrepío” dos seus discursos, cómpre, unha vez máis, que teñan razón?

Máis que se manter dentro do campo dun discurso que conserva o seu privilexio ao invertir o seu contido (que fala de catástrofe, e xa non de progreso), pódese tentar unha outra vía: analizar as prácticas microbianas, singulares e plurais, que un sistema urbanístico debería manexar ou suprimir e que sobreviven á súa decadencia; seguir a pululación destes procedementos que, lonxe de que os controle ou os elimine a administración panóptica, refórzanse nunha lexitimidade proliferadora. Desenvoltos e insinuados nas redes de vixiancia, combinados segundo tácticas ilexíbeis mais estábeis mesmo até constituír regulacións cotiás e creacións subrepticias que agachan soamente os dispositivos e os discursos, hoxe en día desgonzados, da organización observadora.

Esta vía podería inscribirse coma unha continuación, mais asemade coma unha vía recíproca da análise que Michel Foucault fixo das estruturas de poder. Desprazouna cara aos dispositivos e os procedementos técnicos, “instrumentalidades menores” capaces, mediante a organización de “detalles”, de transformar unha multiplicidade humana en sociedade “disciplinaria” e de manexar, diferenciar, clasificar, xerarquizar todas as desviacións que atinxen a aprendizaxe, a saúde, a xustiza, o exército ou o traballo<sup>10</sup>. “Estes enxeños, a miúdo minúsculos, da disciplina”, maquinarias “menores mais sen falla”, sacan a súa eficacia dunha relación entre os procedementos e o espazo que redistribúen para facelo o seu “operador”. Mais a estes aparatos produtores dun espazo disciplinario, que *prácticas do espazo* corresponden, da beira onde (se) valen (d)a disciplina? Na coxuntura presente dunha contradición entre o modo colectivo da administración e o modo individual dunha reapropiación, esta cuestión resulta porén esencial, se se admite que as prácticas do espazo tecen de certo as condicións determinantes da vida social. Quixera seguir algúns procedementos –multiformes, resistentes, zolados e teimosos- que fuxen da disciplina, sen quedar, con todo, fóra do campo onde esta se exerce, e que deberían levar a unha teoría das prácticas cotiás, do espazo vivido e dunha inquietante familiaridade da cidade.

## 2. Falar dos pasos perdidos

A deusa recoñécese polo seu paso  
Virgilio, *Eneida*, I, 405

A historia comeza a rentes do chan, cos pasos. Son o número, mais o número que non forma unha serie. Non se pode contar porque cada unha das súas unidades pertence ao cualitativo: un estilo de aprehensión táctil e de apropiación cinética. O seu formigueo é un innumerábel conxun-

to de singularidades. As variedades de pasos son feitas de espazos. Tecen os lugares. Verbo disto, as motricidades peatonais forman un destes “sistemas reais cuxa existencia fai efectivamente a cidade”, mais que “carecen de receptáculo físico”<sup>11</sup>. Non se localizan: espacializan. Xa non se inscriben nun continente coma eses caracteres chineses cuxos locutores, co dedo furabolos, bosquexan con ademáns derriba da palma da man. [...]

✻ Anaco do capítulo VIII d’*A invención do cotiá* (Universidad Iberoamericana, 1996-1999), escrito polo sociólogo francés Michel de Certeau (Chambéry, Franza, 1925).

10. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, París, Gallimard, 1975.

11. C. Alexander, “La cité semi-treilles, mais non arbre”, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1967.

# DÚAS OU TRES COUSAS QUE SEI DELA

Jean-Luc Godard

## O MEU CAMIÑO EN CATRO MOVEMENTOS

Como xa dixeran, a historia de Juliette en *Dúas ou tres cousas que sei dela* non vai ser contada de xeito continuo, porque se trata de describer, ao tempo que a historia, os sucesos dos que forma parte. Trátase de describer un “conxunto”.

Para describer este “conxunto” e as súas partes (das que Juliette é aquela que escollemos describer máis polo miúdo, co gallo de suxerir que tamén as outras partes existen fundamentalmente) hai que falar deles coma obxectos e coma suxeitos. Quero dicir, que non me podo zafar do feito de que todas as cousas existan á vez dende o interior e dende o exterior. Isto, por exemplo, poderá facerse sensíbel filmando un edificio dende o exterior dun cubo, dun obxecto. Nunha persoa, tamén, xeralmente o seu rostro é visto dende o exterior.

Mais como ve esta persoa o que a arrodea? Quero dicir: como experimenta ela fisicamente a súa relación cos demais e co mundo? (Malraux dicía: “Escoitamos a voz dos demais cos ouvidos, e a propia voz coa gorxa”). Isto é algo que me gustaría que se sentise permanentemente no filme e que lle fose inmanente.

De analizarmos arestora ese proxecto do filme, poderemos ver que o meu camiño pódese descompor en catro grandes movementos:

1. DESCRICIÓN OBXECTIVA (ou cando menos o intento de descrición, como diría Ponge).

a) Descrición obxectiva dos obxectos: as casas, os autos, os cigarros, os apartamentos, os comercios, as camas, os televisores, os libros, a roupa, etc.

b) Descrición obxectiva dos suxeitos: os personaxes, Juliette, o americano, o perruqueiro, Marianne, os viaxeiros, os automobilistas, a asistente social, os vellos, os pícaros, os paseantes, etc.

2. DESCRICIÓN SUBXECTIVA (ou cando menos o seu intento)

a) Descrición subxectiva dos suxeitos: sobre todo a través dos sentimentos, é dicir, a través de escenas máis ou menos actuadas ou dialogadas.

b) Descrición subxectiva dos obxectos: os decorados vistos dende o interior, nos que o mundo fica fóra, tras os vidros e da outra beira das paredes.

3. BUSCA DAS ESTRUTURAS (ou cando menos o seu intento)

É dicir,  $1 + 2 = 3$ . Ou sexa, que a suma da descrición obxectiva e da descrición subxectiva debe levar ao descubrimento de certas formas máis xerais, debe permitir a obtención, non dunha verdade global e xeral, senón de determinado “sentimento de conxunto”, algo que corresponda sentimentalmente ás leis que cómpre atopar e aplicar para vivir en sociedade. (O drama, precisamente, anda en que, no canto de descubrir unha sociedade harmoniosa, descubrimos unha sociedade inclinada de máis ao consumo).

Este tercer movemento corresponde ao movemento fondo do filme, que é o intento de descrición dun conxunto (seres e cousas), xa que non se fai diferenza entre os dous e que, para simplificar, fálanse tanto dos seres en canto cousas que das cousas en canto seres, e non hai inxustiza a respecto da consciencia, porque esta maniféstase mediante o movemento cinematográfico que me leva precisamente cara a aqueles seres e aquelas cousas.

## 4. A VIDA

É dicir,  $1 + 2 + 3 = 4$ . Ou sexa, que o feito de ter de dar precisado algúns fenómenos de conxunto, ao tempo que se describían feitos e sentimentos particulares, conduciunos de vez máis preto da vida que ao comezo. Se acaso o filme resultou conseguido (e quizabes sexao menos, se non todo o tempo, durante certos intreos, durante certas imaxes e certos ruídos), acaso se revele daquela o que Merleau-Ponty chamaba a *existencia singular* dunha persoa, máis particularmente en Juliette.

Após, trátase de mesturar ben estes movementos cos outros.

E para rematar, cumpriría que puidese por veces, non sempre, mais por veces, dar o sentimento de que anda moi preto da xente.

En resumo, se matino unha miga nisto, un filme desta caste é coma se en certo xeito eu quixese escribir un ensaio sociolóxico en forma de novela, e que para facelo só contase con notas de música.

O cinema é logo iso? E teño razón en querer seguir facendo cinema?

*L'Avant-Scène du Cinéma*, nº 70, maio de 1967

## NUN FILME TEMOS QUE POÑELO TODO

Eu non escribo os meus guións, senón que improviso consonte vou filmando. Agora ben, esta improvisación só pode ser o resultado dun traballo interior previo, que supón unha concentración. De feito, non fago cinema unicamente cando filmo, senón cando soño, cando almorzo, cando leo, cando estou a falar con vostede.

*Dúas ou tres cousas que sei dela* é moito máis ambicioso (que *Made in U.S.A.*). Á vez a respecto do plan documental, xa que se trata dos traballos de urbanización da rexión de París, e a respecto do plan de busca pura, xa que é un filme

no que me pregunto decote qué cousa vou facer. Abofé que hai un pretexto, que é a vida e, por veces a prostitución en grandes conxuntos; mais o obxectivo real é fitar unha gran mutación.

Para min, describer a vida moderna non é describer, como o fan certos xornais, os *gadgets* ou o desenvolvemento dos negocios, senón fitar as mutacións.

Nunha palabra, fago que o espectador participe da arbitrariedade das miñas decisións e da busca daquelas leis particulares que poderían xustificar unha determinada decisión. Por que fago este filme, e por que o fago dun xeito preciso? Marina Vlady encarna realmente a unha heroína representativa dos habitantes dos grandes conxuntos urbanísticos? Decote formulo este problema. Mírome filmar e escóitase cavilar. Ao cabo, non se trata dun filme, senón dun intento de filme que se apresenta, asemade, coma tal. Sitúase, máis exactamente, no terreo da miña busca persoal. Non é unha historia, senón que procura ser un documento. A fin de contas, coído que é o propio Paul Delouvrier quen debeu de me encarregar este filme.

Por parte, o meu soño máis caro é tornar un día en director das actualidades francesas. Todos os meus filmes constitúen informes verbo da situación do país, documentos de actualidade, tratados se cadra de xeito particular, mais en función da actualidade moderna.

Volvendo ao filme verbo dos grandes conxuntos da venda, o que me resultou máis incitante foi que a anécdota que describe responde, no fondo, a unha das miñas máis enraizadas ideas. A idea de que para vivir na sociedade parisina de hoxe un vese na obriga, ao nivel que for, de se prostituír dun xeito ou de outro, ou a vivir de acordo con leis que lembran as da prostitución.

No curso do filme –no seu discurso, é dicir, no seu curso discontinuo– sinto desexos de o facer todo, respecto dos deportes, a política ou mesmo a venda de comestíbeis. Por exemplo creo que un home coma Edouard Leclerc é alguén de certo apaixonante, e gustaría moito de facer un filme verbo del ou con el. Nun filme hai que poñelo todo. Cando se me pregunta por que falo ou fago falar do Vietnam, de Jacques Anquetil ou dunha señora que engana o seu marido, remito á persoa que lle fai esa pregunta ao seu xornal. Alí está todo. E todo está alí xustaposto. É por iso que me atrae tanto a televisión. Un xornal televisado feito de documentos moi coidados sería algo extraordinario. E aínda mellor sería encarregar aos directores dos diferentes xornais de faceren por quendas esos xornais televisados.

É por iso que, mellor que falar de cinema ou de televisión prefiro empregar os termos máis xerais de imaxes e sons.

*L' Avant-Scène du Cinéma*, nº 70, maio de 1967

## CARTAS AOS MEUS AMIGOS PARA APRENDER A FACER CINEMA XUNTOS

Eu xogo  
Ti xogas  
Nós xogamos  
Ao cinema  
Ti cres que hai  
Unha regra do xogo  
Porque es un neno  
Que aínda non sabe  
Que é un xogo e que fica  
Reservado para os maiores  
Dos que xa formas parte  
Porque esqueches  
En qué consiste  
Hai moitas definicións  
E velaquí dúas ou tres  
Fitarse  
No espello dos demais  
Esquecer e aprender  
Rapida e lentamente  
O mundo  
E a un propio  
Cavilar e falar  
Chistoso xogo  
É a vida

*L' Avant-Scène du Cinéma*, nº 70, maio de 1967

## MANIFESTO

Cincuenta anos após a Revolución de Outubro o cinema americano reina sobre o cinema mundial. Non hai moito que engadir a este estado de feito. Agás que, segundo a nosa modesta escala, tamén nós deberíamos crear dous ou tres Vietnam no seo do imperio Hollywood-Cinecittà-Mosfilms-Pinewood, etc., e isto tanto económica coma esteticamente, ou sexa, loitando nas dúas fronteas, crear cinemas nacionais, ceibes, irmáns, camaradas e amigos.

Press-book de *La Chinoise*, agosto de 1967

✻ Textos tirados de *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard* (Barral, 1971), compilación de artigos, entrevistas e textos do cineasta franco-suízo (París, 1930).



[...] Entre outros, Walter Benjamin suxeriu que a cidade é unha caste de libro no que podemos ler esa historia: a dos desherdados ao seren unha e outra vez rexeitados cara aos miserábeis suburbios (expulsados do espazo público), e unha e outra vez tentado ocupar a cidade para se apropiaren do froito do seu traballo. E o propio Benjamin caracterizaba as operacións urbanísticas máis notábeis de finais do século XIX coma tentativas de impedir que ese programa de ocupación tivese éxito, estratexias para tirar as leccións de experiencias coma a Revolución do 48 ou a Comuna de París e deseñar un espazo no que o movemento obreiro non puidese volver a instalar as súas barricadas. Nalgúns lugares –entre nós, notoriamente na cidade de Barcelona-, esta operación urbanística foi bautizada co significativo título de “O ensanche”. Pois, de certo, tratábase diso, de ensanchar as avenidas para que ninguén achase nelas a ocasión de se atrincheirar. Na segunda metade do noso século vimos de asistir a outro “ensanche” de proporcións abraiantes: a amplificación das avenidas deu esta vez en viralas autopistas –da información- cuxos límites se confunden coas extremas da Terra, un espazo no que ninguén pode xa topar refuxio nin erguer unha barricada, que ninguén –agás as corporacións trasnacionais- pode acubillar a ilusión de “ocupar”. [...]

✿ Anaco de “Espectros do 68”, prólogo do filósofo e profesor José Luis Pardo (Madrid, 1954) á edición española d’ *A sociedade do espectáculo* (Pre-textos, 2003), de Guy Debord.



# CINECLUBE DE COMPOSTELA **CIDADE** OUTUBRO 2006

**DE NENOS** JOAQUIM JORDÁ

**DÚAS OU TRES COUSAS QUE SEI DELA** JEAN-LUC GODARD

**AMSTERDAM GLOBAL VILLAGE** JOHAN VAN DER KEUKEN



**Martes 3 de outubro ás 22:00**

*De nenos*

(*De nens*, Joaquín Jordá,  
Países Cataláns, 2004, 186', V.O.S.G.)

**Mércores 18 de outubro ás 22:00**

*Amsterdam Global Village* (1ª parte)

(Johan van der Keuken, Holanda,  
1996, 130', V.O.S.G.)

**Martes 10 de outubro ás 22:00**

*Dúas ou tres cousas que sei dela*

(*Deux ou trois choses que je sais d'elle*,  
Jean-Luc Godard, Francia, 1967, 90', V.O.S.G.)

**Mércores 25 de outubro ás 22:00**

*Amsterdam Global Village* (2ª parte)

(Johan van der Keuken, Holanda,  
1996, 115', V.O.S.G.)

**cineclube de compostela**

local social "o pichel"  
santa clara, 21, 1º  
15704, compostela, galiza  
cineclubedecompostela@gmail.com

**proxeccións**

mércores ás 22.00  
(prégase puntualidade)  
entrada de balde  
bono-axuda: 1€

**socias/os**

cota de ingreso: 6 €  
cota mensual: 5 €  
usc/paradas/os: 3 €  
socia/o protector/a: 90 €/ano

**edita**

Cineclube de Compostela

**escolma**

Aurelio Castro

**tradución**

Aurelio Castro

Daniel Salgado

**agradecementos**

Isaac Lourido

outubro de 2006

**Cineclube de Compostela**

Local social "O Pichel"

Santa Clara, 21

15704, Compostela, Galiza

[cineclubedecompostela@gmail.com](mailto:cineclubedecompostela@gmail.com)

<http://cineclubedecompostela.blogaliza.org>

**proxeccións**

pase único: 22.00 h  
(prégase puntualidade)  
entrada de balde  
bono-axuda: 1€

**socias/os**

cota de ingreso: 6 €  
cota mensual: 5 €  
usc/paradas/os: 3 €  
socio/a protector/a: 90 €/ano

o local de socios  
está aberto todos os xoves  
e os días de proxección  
de 19.00 a 21.00 h