

# Prácticas documentales

## Proyecto y contingencia

Lola Bataller



## Índice

9	Prólogo
15	Introducción <i>La realidad proyectada</i>
23	La arquitectura como documento
37	Documentar lo irrepetible
57	El guion documental
79	Sacar las cosas
101	Dispositivo: la llamada a la invasión
121	El montaje como construcción de sentido
137	Epílogo
142	<b>Apéndices</b> Notas Bibliografía Créditos fotográficos Biografía de la autora

*ALUIJO*

Siempre resulta fértil desplazarse a otro espacio para observar el nuestro, en este caso, para observar la arquitectura desde la perspectiva del cine documental. Una prueba de lo que resulta al trasladarse a ese otro lugar desde el que observar lo que nos ocupa es, sin duda, el conjunto de obras de arquitectura que se reúnen en este libro. Es algo parecido a un filtro mediante el cual solo algunas obras, de entre otras muchas, se hicieran visibles y quedaran así reunidas. ¿Qué tienen en común la iglesia de Santa María en Marco de Canaveses (1996), de Álvaro Siza; la capilla de Notre-Dame-du-Haut (1955) en Ronchamp, de Le Corbusier; la Endless House (1950), de Frederick Kiesler; la casa Luis Peña (1980) en Colina (Chile), de Miguel Eyquem; el edificio residencial de las Kalouguines (1972) en Angers, de Vladimir Kalouguine; la casa del Mercado (2012) en Sevilla, de Sol89; la Antivilla (2014) en Potsdam, de Arno Brandhuber; el SESC Pompeia (1977) en São Paulo, de Lina Bo Bardi; el Palais de Tokyo (2000-2014) en París, de Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal; o la Hexenhaus (1986-2002) en Hessen, de Alison y Peter Smithson? Todas ellas, y otras reunidas en este libro, han sido sujetos afectados por cierta contingencia, algunas veces buscada, otras interpretada y, de alguna manera, aprovechada

a favor del resultado final. La observación de la práctica cinematográfica documental permite hilvanar un argumento que otorga sentido a este conjunto de obras, que de otro modo podría pensarse que se trata de algo dejado al azar por quien las ha reunido.

El cine documental se ocupa básicamente de filmar acontecimientos sin un guion, al menos de la manera que lo entendemos en el cine de ficción. El documental filma actos y acciones sin actores profesionales, sus protagonistas se interpretan a sí mismos, no prevé lo que sucede y registra lo que personas expresan sin un plan. Lo que se filma puede acabar de maneras que no pueden anticiparse, o finalizan bruscamente o no finalizan y tan solo se registra una parte de lo que sucede. Aunque a lo largo de este texto se hacen precisiones sobre diferentes cosas que van desde la experiencia puramente documental hasta momentos en los que esta puede resultar contradictoria —se llega, incluso, a intervenir en la realidad para dramatizarla, como ocurre en *Huevos de gaviota*, (2014), el cortometraje de Abbas Kiarostami—, «a veces hay que mentir», tal como dijo Robert Flaherty al dirigir *Moana* (1926) o *Nanook, el esquimal* (1922), e interferir en la realidad (haciendo tatuarse a los nativos de la isla de Moana, que ya habían abandonado esa práctica) puede resultar incluso cercano a la ficción, del mismo modo que algunas ficciones pueden llegar a parecer documentales. Estas distintas experiencias del cine documental son trasladadas a la arquitectura por Lola Bataller, preferentemente al proceso que la hace posible, su alumbramiento. Gracias a cambiar de punto de vista, observamos distintas obras de arquitectura bajo otra luz, una luz que nos descubre el peso de la realidad.

Este enfoque nos hace pensar en algunas obras de arquitectura como ejemplos de una realidad participada o intervenida. Son ese conjunto de construcciones que comparten el hecho de estar proyectadas a pie de obra, ejecutadas total o parcialmente sin el dictado de un guion previo, algo parecido a las vicisitudes del proceso de rehabilitación del Palais de Tokyo o, *más modestamente*, la Hexenhaus en Hessen, esas obras que nos hacen pensar en lo que José Luis Guerín llama «rodaje discontinuo». Otras parecen tener en común su crudeza, su descarada realidad al borde de la fealdad; parecen buscar en ella otra belleza, como la Antivilla con sus ventanas hechas a mazazos, una fealdad que también «se imita» en

las dramatizadas ventanas abiertas en el cuerpo principal del SESC Pompeia. Otras exploran lo «de atrás», nos dejan ver a los otros protagonistas a través de su rastro, y algunas veces los otros protagonistas son invitados a transformar el aspecto del edificio, como ocurre en el inmueble Perseigne (1982) en Alençon, orquestado por Lucien Kroll. Algunas obras parecen no saber que finalmente serán un edificio, como el MIT Building 20, manipulado, transformado, alterado y violentado durante años, que prestó durante todo ese tiempo un servicio impagable, tal vez por desaparecer como arquitectura dentro del campus del MIT.

Otras más nos descubren el valor de la arquitectura como documento, como «documental», mostrándonos un conjunto de acontecimientos: abandono, ocupación y reanudación de las obras, como los que envolvieron a la torre David, en Caracas; o balbuceos y pausas en la construcción, como en las distintas fases de la Freie Universität de Berlín (1973), de Candilis, Josic y Woods. También están próximos a esta práctica documental los edificios que han de ser finalizados por quienes han de habitarlos o trabajar en ellos, como el Tila Housing (2011), en Helsinki, o el Centre de Recherche de Caen (2013); o sencillamente errores, como los de Ludwig Wittgenstein, Adolf Loos o Lina Bo Bardi, fallos constructivos, capas y capas de sucesos, correcciones y decisiones que encierran algunos edificios, abiertos a los ojos de quienes quieran leerlos, ahora ayudados por la mirada de la práctica documental. Representan el valor de lo que viene de muy lejos y va mucho más allá aún, algo que les impide encajar en la cortedad de miras de las bases de los premios, y es que, aunque existan algunos pocos que reconozcan la trayectoria profesional de los implicados y responsables, no existen premios para la trayectoria de edificios como los que reúne Rafael Moneo en *La vida de los edificios*, el carmen Rodríguez Acosta, en Granada, o la mezquita de Córdoba, ambos ejemplos de que son los edificios, por encima de sus diversos autores, los que escriben su historia.

La arquitectura sufre en el tiempo cambios, modificaciones, fracasos o ampliaciones que provienen muchas veces de lo que ocurre sin previo aviso, fruto de la contingencia. Lo interesante es que así un edificio se vuelve documento, mostrando al modificarse una forma de «memoria» que es más geológica que botánica. Por ejemplo, en el texto se cita la Piazza del Popolo en Roma: «Finalizada con el aspecto que hoy conocemos por

Giuseppe Valadier, es presentada comúnmente como una obra que responde a la sensibilidad del arquitecto. Sin embargo, tal como describe Quaroni, en realidad solo puede explicarse completamente como el resultado de tiempos, ideas, distintos técnicos y al menos diez artistas, en un transcurso de más de dos mil años». De todo ello se va revelando una arquitectura que ensancha la noción de realidad, explora sus diversas formas y nos hace ver que lo que, tal vez sin pensarlo demasiado, llamamos «real» esconde una idea poliédrica que llega algunas veces a sus límites, a la frontera entre esta realidad y la ficción y la invención, demostrando que es tal el gusto por esta que supera a la ficción más excéntrica. Falsedad, duplicado, intervención directa, amateurismo, errores no corregidos, destrucción, mil modos de hacer que convierten el término *experimental* en una banalidad adocenada.

El texto de Lola Bataller ensancha aquello que en arquitectura denominamos «realidad» o «realismo», nos muestra que no es un concepto monolítico ni cerrado. Existen muchas formas de aproximarse a la realidad, desde la crudeza y algunas veces la exploración de la fealdad hasta las formas de construir; pasando por los procesos dilatados en el tiempo o las muchas arquitecturas que contiene un edificio; las maneras como se han materializado, con interrupciones, comenzando al revés de lo habitual, construidos por uno mismo, por los propietarios o por los proyectistas; las modificaciones de quienes los habitan; la idea de documental que los edificios conllevan acumulando realidades distintas; lo inacabado; o ideas como doblar lo que existe, tan elocuente en el FRAC Nord-Pas de Calais (2013), de Lacaton y Vassal, que resulta una puerta hacia una arquitectura real poco frecuentada.

Para los muchos arquitectos que leerán este libro, lo revelador tal vez no será tanto la cantidad de ejemplos de arquitectura que contienen sus páginas como el mismo cine documental y quienes lo han realizado y han reflexionado sobre él, ya sea Breschand, Flaherty, Guerin, Guzmán, Kiarostami o Loach. Las películas son aquí vistas como la gestación de una idea y los recursos técnicos que han permitido, por ejemplo, grabar imagen y sonido al mismo tiempo o filmar a cien metros de distancia para no interferir en la vida, y lo que estos avances técnicos han modificado para simplemente captar la vida como es e intervenir legítimamente en ella para acentuar su teatralidad. Y no podremos evitar, al ver algunas

de estas películas, percibir en ellas la arquitectura que tan bien nos explican y argumentan mientras le ponen sonido y movimiento, y a la que también regalan una solidez argumental que no habíamos sabido ver.

Xavier Monteys  
Barcelona, mayo de 2025

## Introducción

### La realidad proyectada

En el cortometraje *Huevos de gaviota* (2014), del cineasta iraní Abbas Kiarostami, unos huevos descansan sobre una roca a la orilla del mar, quietos, balanceándose después, amenazados por el oleaje, que parece que va a arrastrarlos y llevárselos, algo que poco a poco va consiguiendo. Cada vez que uno es tomado por el mar, se oye el graznido de una gaviota. El mar se muestra tranquilo, luego más enérgico, se lleva uno de los huevos y vuelve a calmarse. A continuación, embravece y desaparece otro huevo. Se repite esta situación hasta en tres ocasiones. Kiarostami muestra la película en un seminario formativo y pregunta a un estudiante cómo cree que la ha realizado, a lo que el joven contesta: «Pasaba, vio los huevos puestos allí, fijó su cámara y filmó»<sup>1</sup>.

Esta respuesta muestra la transparencia que se le sobreentiende al documental y la réplica del cineasta supone una lección sobre su postura ética en el oficio.

Kiarostami explica que los huevos fueron adquiridos por su asistente y por él, que los colocaron sobre la roca. Ni siquiera son de gaviota, sino de ganso, los colorearon un poco. No había aves en la zona, montaron la película en posproducción con

sonidos grabados de graznidos de gaviota, que incorporaban en distinta intensidad para dramatizar las escenas. El cortometraje, a pesar de parecer una sola toma de diecisiete minutos, es el resultado de más de treinta tomas grabadas a lo largo de dos días y durante más de seis horas de rodaje. En una jornada el mar estaba en calma y no logró llevarse ningún huevo, pero fueron registrando distintas tomas en las que colocaban tres, dos, un huevo. Al siguiente día, el mar se encontraba con alto oleaje y se apropió de los huevos en un minuto. El ritmo de la historia fue creado por el director en montaje: cuando el mar bravo consigue un huevo entonces se calma, después vuelve a estar hambriento y viene furioso a por otro. Cada adquisición levanta la rabia de las gaviotas, algo completamente superpuesto en el montaje. Al respecto de todo ello, Kiarostami sentencia: «Interferimos, cambiamos la realidad y dramatizamos otra realidad»<sup>2</sup>.

La completa manipulación de este ejemplo, donde el cineasta trabaja utilizando material bruto y dramatizando en montaje, evidencia la dificultad para despejar como espectador qué es manipulado y qué no, y más aún: plantea la cuestión de si es relevante esta distinción, o incluso posible. Esta ha sido durante mucho tiempo la discusión en torno al documental.

Introducimos la noción de documental contemporáneo porque es una práctica que trabaja desde un pacto con lo real, al que contribuye mediante un corpus teórico-práctico consistente. Sus negociaciones son fértiles, y consolida estos acuerdos desde la autonomía disciplinar, sin entender que esté amenazada. Los dos principales temas sobre los que bascula el documental son aplicables en nuestra disciplina arquitectónica: en primer lugar, el valor como documento, como información que el espectador entiende como verosímil; en segundo lugar, la dramatización y el énfasis, la construcción del relato, necesaria para dirigir la mirada y característica del objeto artístico. Esta problemática puede observarse en la definición clásica de John Grierson como «el tratamiento creativo de la realidad»<sup>3</sup>, sentencia que se puede relacionar con la que vimos previamente de Kiarostami: «Interferimos, cambiamos la realidad y dramatizamos otra realidad».

Son premisas que podemos asumir muy fácilmente desde la arquitectura. Nuestra disciplina se ha planteado cuestiones en torno a la realidad, la honestidad frente a la ficción y también acerca de la obra abierta o de la participación del habitante.

Todas estas preocupaciones son recogidas en el arte documental, especialmente el cine —aunque no solo—, como corpus teórico-práctico. De hecho, la tesis doctoral que da origen a este libro se elaboró alrededor de este núcleo desde el que se entiende hoy el documental. A partir de él, la investigación busca recopilar un corpus útil para la arquitectura.

Cabría esgrimir que este pacto puede entrañar una pérdida de autonomía. Sin embargo, el cine documental nos señala que sus prácticas —aun haciéndose de forma negociada— reciben el nombre de cine con mayúsculas. Si las discusiones sobre honestidad, ficción u objetividad prevalecieron en el siglo pasado, en este siglo el acercamiento es más prosaico y procesual: la contaminación del autor y del proyecto por los otros y por la contingencia, la inclusión de las personas usuarias en el proceso, la apertura del proyecto al cambio presente y futuro. Si los discursos del siglo XX se muestran sistemáticos, heroicos y radicales, los discursos contemporáneos son parciales, menores y de intervención.

Estas prácticas han sido hasta ahora laterales y marginales en el relato y crítica de la arquitectura, aunque fuesen centrales en el proceso y en la disciplina. Narrar nuestro trabajo desde esta óptica puede abrir nuevas vías de discurso, de entendimiento, incluso de normativas —por qué no— que faciliten un proceso más integrado en el tiempo, una arquitectura menos entendida como un objeto acabado y más desde el diálogo constante con la realidad inestable. Un proyecto relatado desde estas premisas dificulta cerrar el momento o imagen final, se abre a ser un objeto ambiguo y disponible a modificaciones en el tiempo.

Podemos entender el documental, a través de las diversas disciplinas, como una propuesta atada a la realidad que, a la vez, transforma lo existente instaurándole un sentido. Desde esta sencilla proposición, es relevante aplicar sus preguntas a la arquitectura. El propósito de este libro es, por tanto, trasladar las discusiones propias del documental a nuestra disciplina y comenzar a explorar los campos de estudio que nos aluden. Así, el texto esquivo deliberadamente los nudos gordianos alrededor de la definición de documental<sup>4</sup> y considera que lo más interesante en su corpus teórico es su problemática. Al encontrar que también atraviesa nuestra disciplina, la traslación demuestra su utilidad.

Si a algo se ha resistido la arquitectura moderna es a entender la realidad como aliada. Por el contrario, ha estado más preocupada por ordenarla, estructurarla e inventarla, y a menudo ha visto la contingencia como un peligro<sup>5</sup>. Existe una práctica que reacciona frente a ella, que se dedica a ocultarla o erradicarla. Sin embargo, lo que nos interesa ahora es un trabajo activo que negocia con las configuraciones particulares de los individuos, desdibuja los límites de la autoría y, por tanto, tolera la aportación del exterior al autor, un trabajo que permite contar con el tiempo y el cambio durante el proceso, un trabajo disponible para ser modificado por los demás y por el futuro. Es posible producir una arquitectura que asume todo ello cuando se la entiende como una actividad relacional.

En la arquitectura como proceso más que como objeto implica destacar el papel negociador de la disciplina. Kojin Karatani señala en esta reflexión la complejidad con la que trabajamos en nuestra disciplina: «Platón admiraba al arquitecto como una metáfora, pero lo despreciaba como hombre porque el arquitecto y la arquitectura están plenamente expuestos a la contingencia»<sup>6</sup>. En efecto, la arquitectura actúa de manera cotidiana expuesta a esta vulnerabilidad. Esta formulación se construye como una perspectiva en que la dependencia se ve como una oportunidad y no como un riesgo. Supone relativizar el papel de la autoría y abrir los límites de la unidad, suavizando la rigidez con la que se entienden estos términos desde el discurso clásico.

Aunque parezca paradójico, minorar la arquitectura nos lleva a ampliarla, en el sentido de expandir la realidad con la que trabaja. Esta aportación de Jill Stoner en su texto *Hacia una arquitectura menor* reflexiona así: «Lo real no es solo la forma inmediata, medible y representable de lenguaje oficial, sino que implica también otro tipo de fuerzas, muchas veces invisibles y a menudo incontrolables»<sup>7</sup>. Disminuir el poder del arquitecto no mengua el poder de la arquitectura, sino que aumenta su radio de acción, pues se deja invadir, precisamente, por la realidad, los demás y otras fuerzas hasta ese momento no representadas. Estas arquitecturas que amplían sus bordes a la vez que disminuyen su fuerza encuentran limitaciones en la representación clásica y piden trabajar desde una imagen que desborda lo visual e incorpora lo corpóreo.

La aceptación de lo ilegible y de lo incoherente, la consciencia de un límite muy amplio y ambiguo del proyecto, lleva a un pacto que bascula, como marca Arthur Koestler<sup>8</sup>, entre la autoafirmación y la pertenencia a una escala más grande.

Formular el autor y la obra como una unidad estricta lleva a percibir lo real como algo exterior, amenazante, un obstáculo. Esta forma de construir el proyecto identifica a los otros como obstáculos, considera los problemas de la realidad como conflictos en su sentido más negativo. Sin embargo, una aproximación al proyecto desde la dialéctica con los otros asume lo real como parte del terreno continuo donde nos situamos siempre parcialmente y en relación, nos anima a valorar lo conflictivo en su apertura a la transformación, en un sentido vital y lleno de posibilidades.

En ese pacto activo nos referimos a un cambio de perspectiva que se desplaza desde ver las contingencias como conflictos —y por tanto tener que defenderse o resistirse frente a ellas— a verlas como oportunidades; donde el trabajo con ellas deviene material de proyecto. Richard Sennett se refiere a estas dos perspectivas cuando formula la diferencia entre el sujeto obsesivo, que no puede soportar la contaminación de lo real, y aquel que permite que esta relación entre en juego: «El buen artesano asigna valor positivo a la contingencia y la limitación. Loos utilizó ambas cosas [...]. Loos hizo que la metamorfosis tuviera lugar en los objetos gracias a su consideración de los problemas *in situ* como oportunidades; Wittgenstein no estaba mentalmente preparado para sacar partido de las dificultades ni comprendió la necesidad de hacerlo. La obsesión le impidió ver esa posibilidad»<sup>9</sup>.

En las viviendas proyectadas por Le Corbusier para el barrio Cité Frugès de Pessac (1927), la arquitectura es subvertida completamente por los habitantes. El documental realizado por la BBC *How Buildings Learn*, producido e ideado en torno al libro de Stewart Brand con el mismo nombre<sup>10</sup>, se acerca a diferentes personas que viven en Pessac, algo que ya había hecho Philippe Boudon<sup>11</sup> en 1969. El retorno a Pessac demuestra con elocuencia cómo los habitantes han alterado la arquitectura de Le Corbusier. Construyen tejados a dos aguas, ventanas con cuarterones, porches, pasillos añadidos, extensiones. Las personas utilizan su poder para manifestarse no con, sino a pesar del arquitecto, dramatizando cierto divorcio arquitecto-cliente. Expresan su individualidad, actúan sin el consentimiento del autor, sin su conocimiento siquiera. En esta situación la voz del usuario no es prevista ni invitada, sino que aparece en contra de lo esperado, incluso de forma ilegal. Sin embargo, el interés de Brand y Boudon hacia estas acciones ya señala un posible valor en ellas.

En el Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo, conocido como MASP (1958), esta diatriba es recibida de otro modo y se aborda mediante respuestas creativas. Cuando la arquitecta italobrasileña Lina Bo Bardi está desarrollando la fase de obra de la construcción, aparecen todas las armaduras de espera de los pilares cortadas a ras. Esto obliga a la arquitecta a buscar una solución de emergencia junto con su colaborador Marcelo Ferraz. Exageran la estructura construyendo unos soportes que ajusten el desacierto, por lo que se falsea una parte, se introduce un añadido de acero y los pilares acaban por tener sesenta centímetros más de lo previsto (4 metros de ancho en lugar de los 3,40 que habían obtenido por cálculo). Trabajan un detalle completamente artesanal y especial para el caso<sup>12</sup>. No es fácil ejecutar el encuentro entre el pilar existente y el refuerzo de acero para que no se perciba; se traba completamente y se cierra. La apariencia de este edificio nos da información sobre este accidente, aunque no sepamos leerlo, lo cierto es que la famosa envergadura de estos pilares tiene escondido este acontecimiento. Lina Bo Bardi aprovecha esta torpeza para crear otro motivo nuevo, que además expresa exageradamente el error. La arquitecta considera este incidente como una oportunidad creativa.

Así se acerca Margarita Ledo a una idea que puede ser leída como una proposición de futuro, un planteamiento de proyecto más complejo y consensuado: «La acepción que nos interesa, aquella que nos permite avanzar en el tiempo de entrada que estamos realizando, se refiere al contrato, al acuerdo, a la sustitución del espacio fortificado, el monumento, por el espacio consensuado, el documento»<sup>13</sup>. Esta construcción de discurso más matizada encuentra la madurez en la aceptación de la ambivalencia, en la necesidad de entender y aceptar al otro y sus contradicciones, en la flexibilidad. Las posiciones clásicas sobre la definición de documental se refieren a la relación del cine con la verdad, la manipulación o el registro puro. Sin embargo, otras interpretaciones más contemporáneas ven en el documental una negociación colectiva entre diferentes personas, una construcción sobre la realidad mediada —y no como una realidad correcta— y un necesario diálogo entre autor y público.

Efectivamente, algunos autores subrayan, de entre todas las caracterizaciones del documental, el pacto que entabla con lo real. Esta forma de entenderlo se escapa de la dicotomía realidad

versus representación y es sustentado por autores como Bill Nichols o Michael Renov<sup>14</sup>. Por eso, aunque es frecuente volcarse en la genealogía de la palabra *documental*, con su imperativo de sobriedad y autenticidad y su preocupación por discernir lo falso de lo verdadero, Ledo cree que estamos en un tiempo de crecimiento para ampliar el modo de pensarlo, por lo que debemos actualizar la apertura a otros significados que está adquiriendo. Esta postura se acerca a la acepción de lo real como algo vivo, en surgimiento, inestable y en construcción, ya no como algo inmutable, esencial y trascendente que está ahí y hemos de «hallar». Incide en el momento de transferencia, en lo que tiene de nuevo y de contingente.

Encontramos en las prácticas documentales una base donde observar cómo dirigir, manipular, utilizar el material bruto, abrir los límites de la autoría hacia los otros. En contrapunto con la tesis de Jeremy Till, quien considera que esta dependencia resta autonomía a la arquitectura, el cine documental contemporáneo desempeña esta forma de trabajo desde su centro: es dependiente, produce pactos entre registro, manipulación e intención, y sin embargo no considera que su autonomía disciplinar esté amenazada.

Las discusiones en torno al documental no solo han sido objeto de textos, foros y argumentaciones, sino que, como destaca Antonio Weinrichter<sup>15</sup>, han producido su desarrollo y han sido el motor de su práctica. Weinrichter apunta cómo ciertos recursos del cine moderno de ficción son tomados del cine directo y de sus evoluciones técnicas. Nombra algunos de ellos: la filmación con la cámara al hombro, sin trípode, lo que provoca bruscos reencuadres y «tirones»; la aceptación momentánea del desenfoque; el montaje discontinuo; la crudeza visual; la improvisación; la técnica de sonido sincrónico; la desdramatización o narración más abierta; el guion creado en el rodaje; la persecución de la realidad incontrolada; la eliminación de la puesta en escena; el desarrollo de escenas en tiempo real sin elipsis, y la dependencia de las condiciones reales de rodaje. Estas innovaciones rebajan la carga épica del cine para hacerlo más modesto y cotidiano.

Estas formas emergen con una revolución técnica: las cámaras se tornan portátiles; gracias a los equipos ligeros de 16 mm se puede rodar en la calle, con películas de más velocidad que no precisan tanta luz; la aparición del sonido sincrónico permite capturar imagen y sonido en exteriores en el mismo momento,

algo que hasta entonces era inviable. Estos avances provocan la captación bruta y la grabación de la realidad exterior sin pasar por un estudio, cambian las formas del cine, movilizan la aparición del cine directo y modos de rodaje sin mediar. Se da lugar a un nuevo lenguaje: instante robado, puesta en situación en lugar de puesta en escena, desaparición de las marcas en el suelo, reencuadres bruscos propios de la captura directa de la realidad, sincronismo del sonido y la imagen. Se produce un movimiento entre los actores y el operador, como si bailasen con un grado de improvisación. Al ser más ligera y barata, esta técnica abre las puertas a otro tipo de registro. Otros autores relacionan, además, el surgimiento de estas formas con una irrupción de la modernidad en las narrativas. Asuntos como el guion mínimo y rudimentario, con mayor libertad; la intención de no intervenir en la realidad, sino dejar que se manifieste por sí misma; la tendencia a potenciar el registro frente a los excesos del montaje; la narración en tránsito, sin un objetivo claro, contradictoria; la captura del instante, lo íntimo, la improvisación y el azar; la introducción de material bruto en el rodaje; la presencia de la espera como momento de observación e investigación..., todos ellos son aspectos que remiten a las nociones de modernidad en el arte, reconocibles en el cine moderno de ficción y documental<sup>16</sup>.

Llamaremos «prácticas documentales» a estos modos, recursos o formas que dirigen el proceso de trabajo, y con él, el lenguaje, hacia una cualidad más documental. Jean Breschand defiende, incluso, que el gesto documental experimenta de modo vanguardista para la ficción, es decir, se renueva y renueva a su vez la ficción, que está secuestrada por un modelo dominante que la reduce. El documental levanta el vuelo allí donde la ficción se limita. En este sentido —remarca Breschand<sup>17</sup>— el documental es el futuro de la ficción: «Esta articulación entre lo singular y lo colectivo es lo que sondea el documental, no como “problema” (como hacen tantos guionistas de ficción), sino como el lugar donde se estructura el presente, donde se decide nuestro devenir»<sup>18</sup>. Los temas buscados en este ensayo encuentran en ocasiones huecos o faltas, abren preguntas sobre lo que es posible plantear desde la arquitectura contemporánea, por lo que funcionan más bien como síntomas de un impulso que a menudo encuentra trabas en los propios modos estrictos y cerrados en los que aún se inscribe el proyecto.