

Narrativas cautivas: Estudio estructural y audiovisual del confinamiento como índice de los límites de la sociedad actual

Captive narratives: Structural and audiovisual study of confinement as an index of the limits of contemporary society

Miguel Federico Rubio Marín, Karim Israel Solache Damián

Confinamiento, análisis visual, panóptico

La relación entre confinamiento y medios audiovisuales tiene una trayectoria notable; no solo el cine ha recurrido a la estructura del *huis clos*, (lit. “puerta cerrada”) con casos tan emblemáticos como *El ángel exterminador* (1962), *El señor de las moscas* (*Lord of the Flies*, 1963), *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975), *La clase* (*Entre les murs*, 2008) o *Melancolía* (*Melancholia*, 2011), para reflexionar sobre la relación entre el poder y los individuos, sino que ha tenido una importante presencia de narrativas penitenciarias como *Atrapado sin salida* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975), *Birdy* (1984), *Sueño de fuga* (*The Shawshank Redemption*, 1994), *Milagros inesperados* (*The Green Mile*, 1999) o *El experimento* (*Das Experiment*, 2001). No dejemos de lado películas en las que el confinamiento denuncia los excesos del poder dictatorial, como *El secreto de sus ojos* (2009) o *Salò* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), ni aquellas que exponen la castración por el encierro familiar, como *El castillo de la pureza* (1973) o *Canino* (*Kynodontas*, 2009).

Teniendo en cuenta lo anterior, en el presente trabajo trazaremos una breve genealogía de las estructuras recurrentes que, en lo audiovisual, se erigen a partir del confinamiento. Con ello, y desde un enfoque analítico que recurre a la identificación de patrones kracaueriana, así como a la pequeña y gran forma deleuzianas –acompañadas de sus índices y sinsignos–, pretendemos entender las relaciones entre las políticas de representación cinematográficas y televisivas y las visualidades que cristalizan en programas como Zoom, así como los cruces entre la representación audiovisual y la realidad social del confinamiento.

lockdown, visual analysis, panopticon

The association between lockdown and audiovisual media has a remarkable history; not only cinema has turn to huis clos's structure (lit. "closed door"), with emblematic cases as The Exterminating Angel (El ángel exterminador, 1962), Lord of the Flies (1963), Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles (1975), The Class (Entre les murs, 2008) or Melancholia (2011), to reflect upon the connection between power and individuals, but also features a larger presence of prison narratives such as One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975), Birdy (1984), The Shawshank Redemption (1994), The Green Mile (1999) or The Experiment (Das Experiment, 2001). We cannot leave aside films where lockdown disclose the abuses of dictatorial power, such as The Secret in Their Eyes (El secreto de sus ojos, 2009) or Salò, or the 120 Days of Sodom (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975), nor those centered around castration by family lockdown, such as The Castle of Purity (El castillo de la pureza, 1973) or Dogtooth (Kynodontas, 2009).

Considering all the above, in this work we trace a brief genealogy of the audiovisual structures that emanate from lockdown. Helped by Kracauerian pattern recognition and Deleuze's large and small forms –along with their indexes and synsigns–, we analyze the relationships between the politics of media representation and the visualities that arise from software like Zoom, as well as the common elements in audiovisual representation

and lockdown's social reality.

Y por el aislamiento del sujeto de rendimiento, explotador de sí mismo, no se forma ningún nosotros político con capacidad para una acción común (Han, 2014, p. 25)

1 Introducción

Ciertos elementos presentes en la visualidad contemporánea (Brea, 2010) revelan vínculos profundos con el confinamiento –físico, sí, pero sobre todo psicológico y espiritual–, particularmente aquel marcado por el poder que –en términos foucaultianos (Foucault, 2009)– delimita al ser humano actual. Ellos aparecen en productos audiovisuales de toda índole, así como en programas informáticos y diversas prácticas de producción y consumo. En su marcada repetición y éxito pasan de ser representaciones de ficción a constituirse como índices de estructuras y constructos sociales que demarcan la esfera de concepción, posibilidad y realización del humano actual.

Si bien la pandemia de COVID-19 activó el tema del confinamiento, los elementos a los que nos referimos muestran una actividad previa, reafirmando –en su dilatada presencia temporal– la importancia que, más allá del entretenimiento, tienen para la sociedad que constantemente los representa.

Teniendo en cuenta no solo la representación, sino también la representatividad, abordaremos ejemplos transversales –pertenecientes a distintos registros, formatos, periodos y regiones– que, a pesar de sus diferencias, recurren a las mismas estructuras derivadas del confinamiento. Sin embargo, nuestro punto de partida es la popular comedia de situación *The Office* (2005-2013), basada en su homónima británica (2001-2003), ya que ella destaca por elementos que suponen una disrupción en cuanto a las pautas de su género. Precisamente, estos elementos que dan identidad a la serie –y que, dicho sea de paso, se han extendido a comedias de situación como *Parks and Recreation* (2009-2015) o *Brooklyn Nine-Nine* (2013-2022)– son aquellos que mejor responden al confinamiento y al poder.

Estos elementos –a partir de los cuales organizamos el presente texto– son el confinamiento espacial, el confinamiento temporal, el confinamiento cinético, el confinamiento conceptual, el confinamiento narrativo y el confinamiento panóptico.

2 El confinamiento espacial: *anteposición, contracción, cierre y aplanamiento*

Los minutos iniciales del primer episodio de *The Office* suponen un muestrario de maneras de confinar el espacio que se repiten ininterrumpidamente durante toda la serie. La toma inicial de toda la serie (omitiendo la secuencia de apertura), visible en el primer fotograma de la Figura 1 emplea la *anteposición* y la *contracción* espaciales; la primera, mediante las persianas *antepuestas* a la acción escénica; la segunda, mediante la copiadora situada a la izquierda y el escritorio a la derecha, ambos en primer plano, que estrechan el espacio y reencuadran una acción ya confinada por la *anteposición*. Si, como parte de la *contracción* incluimos el marco negro del ventanal, es evidente que, tanto en su profundidad (*anteposición*) como en su longitud (*contracción*), la escena se reencuadra en un espacio mucho menor al de la totalidad del plano. Es decir, la dimensión de la acción y de quienes en ella participan es reducida y oprimida por el entorno. Esto no es un accidente, sino una elección compositiva que, por su repetición, se convierte en un sello estilístico y conceptual. Los ejemplos se multiplican sin cesar, como lo muestra la Figura 1.

Figura 1: Ejemplos de *anteposición* y *contracción*. Fotogramas pertenecientes al primer episodio de la primera temporada de *The Office*.



En la secuencia de apertura tenemos un caso significativo que aparece en todos los episodios; un letrero con la leyenda “Dunder Mifflin, Inc.” –la compañía en torno a la cual gira la serie– aparece con unas cercas *antepuestas* y unos arbustos que *contraen* el espacio (Figura 2). No solo las rejas remiten a la clásica *anteposición* penitenciaria que connota confinamiento, como la de *Buffalo '66* (1998), sino que, al entender la secuencia de apertura como núcleo conceptual de la serie (Vuillaume-Tylski, 2009), la declaración compositiva resulta clara: el trabajo en la compañía

y lo penitenciario no son ajenos. Por otro lado, el emplazamiento de la cámara producto de la *contracción*, remite al voyerismo y escrutinio de una toma subjetiva desde la perspectiva de un vigilante, humano o dispositivo.

Figura 2: *Anteposición* y *contracción* penitenciarias. Fotogramas pertenecientes a la secuencia de apertura de *The Office* y a *Buffalo '66* (00:03:30).



Si bien, para la comedia de situación –generalmente grabada en estudios y frecuentemente ante una audiencia– este uso de la *anteposición* y la *contracción* fue una primicia, podemos encontrar estos elementos en películas como *El hombre de Londres* (*A londoni férfi*, 2007), *Buffalo '66*, *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980), *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) o *Mommy* (2014), pertenecientes al cine de autor, como se aprecia en la Figura 3. Curiosamente, todas estas películas tienen una estrecha relación narrativa con lo penitenciario. *El hombre de Londres* es una adaptación de la novela policiaca homónima de Georges Simenon, centrada en un robo que concluye en homicidio; *Buffalo '66* tiene como protagonista a un ex presidiario condenado por un crimen que no cometió; *De la vida de las marionetas* interroga las causas psicológicas del asesinato de una prostituta a manos de un hombre perturbado que termina confinado a un psiquiátrico; por último, *Mommy* trata sobre un joven problemático que, al no acoplarse a las demandas totalitarias de su escuela y sociedad, es recluido en una institución mental. Por su parte, *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, no guarda relación explícita con lo penitenciario, aunque la cárcel de la protagonista sea su rol de género. A pesar de este historial es necesario aclarar que la *anteposición* y la *contracción* no suponen, como elementos aislados, un índice absoluto del confinamiento, sino que reafirman su sentido mediante el diálogo con otros elementos que destacan el confinamiento.

Figura 3: *Anteposición* y *contraposición* en el cine de autor. De izquierda a derecha y de arriba abajo, fotogramas pertenecientes a *El hombre de Londres* (00:33:53 y 00:38:33), *Buffalo '66* (01:04:16), *De la vida de las marionetas* (01:42:04), *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (01:38:05) y *Mommy* (00:19:06).



Anteposición y contracción se basan en el uso del espacio escénico, mientras que el *cierre* de plano recurre al encuadre de cámara para confinar el espacio. Pensando que en el argot audiovisual el aire es el espacio entre el personaje representado y el borde de la imagen, este *cierre* de plano con su ausencia de aire equivale a una asfixia visual. Así, la segunda toma de *The Office* (Figura 4), con su primerísimo primer plano del rostro de Michael Scott, gerente de Dunder Mifflin, recurre al *cierre* para confinar espacialmente a Scott, mostrando la asfixia personal y laboral que lo aqueja. El *cierre* de plano no solo es otra estrategia intensiva de *The Office*, sino que también lo encontramos en las obras de cine de autor ya mencionadas, con su misma función de confinamiento.

En estrecha relación con el *cierre*, en *The Office* el paso de un plano abierto a uno cerrado, mediante un evidente *zoom* óptico, exagera el efecto asfixiante del *cierre*, caso contrario a un corte directo, habitual en las comedias de situación.

Figura 4: Ejemplos de *cierre*. De izquierda a derecha, fotogramas pertenecientes a *The Office* (temporada 1, episodio 1, 00:00:59), *De la vida de las marionetas* (01:41:00) y *Mommy* (01:31:58).



Además de los *cierres* de plano, puede haber *cierres* de formato para confinar el espacio. Esto no ocurre en *The Office*, pero es el eje rector de *Mommy*, película en la cual –así como lo hace el *zoom* de *The Office*– el formato se contrae y expande plásticamente para aprisionar espacialmente a los protagonistas y así representar la opresión de su entorno (sexto fotograma de la Figura 3 y tercero de la Figura 4). La mayor parte de la película, el formato cuasi vertical no solo reduce el aire, sino que anticipa el final penitenciario de Steve, quien es recluido en un psiquiátrico. En contraste con este confinamiento espacial, la escena en la que los tres personajes principales –

Diane, Steve y Kyles– comienzan a liberarse (Figura 5) manifiesta su sentido mediante dos alusiones al aire y al vuelo: en primer lugar, el formato, abierto por las manos de Steve, para dar lugar a uno de los rarísimos planos generales de la película. En segundo lugar, está la pose en la cual Steve extiende sus brazos, en un gesto que evoca el vuelo. Por si esto no fuera claro, en monismo de conjunto, el chillido de un águila sobrepuesto a “Wonderwall” de Oasis, encarna simultáneamente la misma idea de vuelo y aire. Aunque la película de Dolan es un ejemplo reciente, no podemos desvincularla de *Atrapado sin salida* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) o *Alas de libertad* (*Birdy*, 1984), en sus alusiones al aire-vuelo en contraposición al encierro físico y psicológico de los personajes. Lo interesante en *Mommy* es que el confinamiento se vuelve un concepto tan importante que afecta incluso al formato, el marco general de la película.

Figura 5: Plasticidad del formato. Secuencia de *Mommy* (01:16:54).



Teniendo en cuenta lo anterior, el formato vertical y el formato cuadrado que predominan en las redes sociales suponen otra forma de *cierre* de formato, así como una inversión radical de los valores de la fotografía cinematográfica durante sus primeros cien años de vida, donde la tendencia fue elongar progresivamente lo horizontal y el horizonte de un formato casi cuadrado, el *full-frame*, hasta llegar a lo panorámico. En los de redes sociales el horizonte se reduce, pues la figura central –a partir de la cual se determinan encuadres, formatos y visualidades– es la humana, mientras que en los formatos panorámicos era el paisaje. Bajo este paradigma visual, la portabilidad y la ergonomía derivan naturalmente del individuo como unidad aislada, al igual que lo hacen el narcisismo de la auto representación y el culto a la personalidad que dominan las redes sociales. Al negar el horizonte, el individuo reduce los alcances de su mirada y –confinado en la

pequeña forma (Deleuze, 1983) que supone el mencionado paradigma– rompe su vínculo con la gran forma, con el resto del mundo. De este modo, el individuo contemporáneo se repliega y confina a un espejismo narcisista, vomitado por la mirada especular de los otros.

Regresando a *The Office*, el *aplanamiento* espacial –que, tendiendo a la bidimensionalidad niega la profundidad que posibilita el desplazamiento y el escape– destaca como uno de los recursos más emblemáticos de la serie, destinado a *aplanar* psicológicamente a los personajes. Este *aplanamiento* resulta destaca en las escenas de “confesionario”, donde los personajes, casi inmóviles y en un plano medio corto, hablan directamente a la cámara, revelando sus intenciones y deseos ocultos (Figura 6). Estas imágenes *aplanadas* son muy cercanas a las fotografías de fichas policiales, caracterizadas por la planitud, la frontalidad y la lateralidad, así como al tripié de Alphonse Bertillon que, para registrar una escena del crimen, aplanaba su perspectiva mediante una toma cenital. Al respecto, la reflexión sobre el control y la castración que Werner Herzog realiza en *También los enanos empezaron pequeños* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970) inicia con una cámara que registra una ficha policial y, en terrenos del anime, la serie *Psycho-Pass* (2012-), centrada en el control digital, muestra durante su secuencia de cierre, a sus detectives en una ficha policial, cuestionando visualmente los límites de la justicia.

Figura 6: Ejemplos de *aplanamiento*. Fotogramas pertenecientes al primer episodio de la primera temporada de *The Office*, dispuestos cronológicamente de izquierda a derecha y de arriba abajo.



Como destacando dicha filiación, *The Office* no solo se contenta con el *aplanamiento*, sino que lo acompaña de un encuadre medio corto, empleado en las fotografías de registros policiales, así como de un invariable telón de fondo constituido por persianas a modo de barrotes –laborales– horizontales. En otro registro, en *La condena* (*Kárhozat*, 1988) encontramos también un uso intensivo de las persianas para destacar el confinamiento que, traducido en la imposibilidad de transformar su situación, viven los personajes. En este caso, el movimiento de retroceso de un plano secuencia transforma el espacio exterior *contraído* por las persianas en el telón de fondo que retrata a la cantante (Figura 7). Este confinamiento visual contrasta con el amplio horizonte al cual,

Karrer —el protagonista— mira incesantemente desde la primera toma de la película; en un anhelo de escape. Sin embargo, la *repetición* maquinal de los teleféricos que, sonora y visualmente dominan el paisaje, indica la imposibilidad de cambio. Las resonancias entre el confinamiento de *The Office* y *La condena* no terminan ahí, ya que existen numerosos ejemplos de *anteposición* y *compresión*, a veces empleados de manera simultánea.

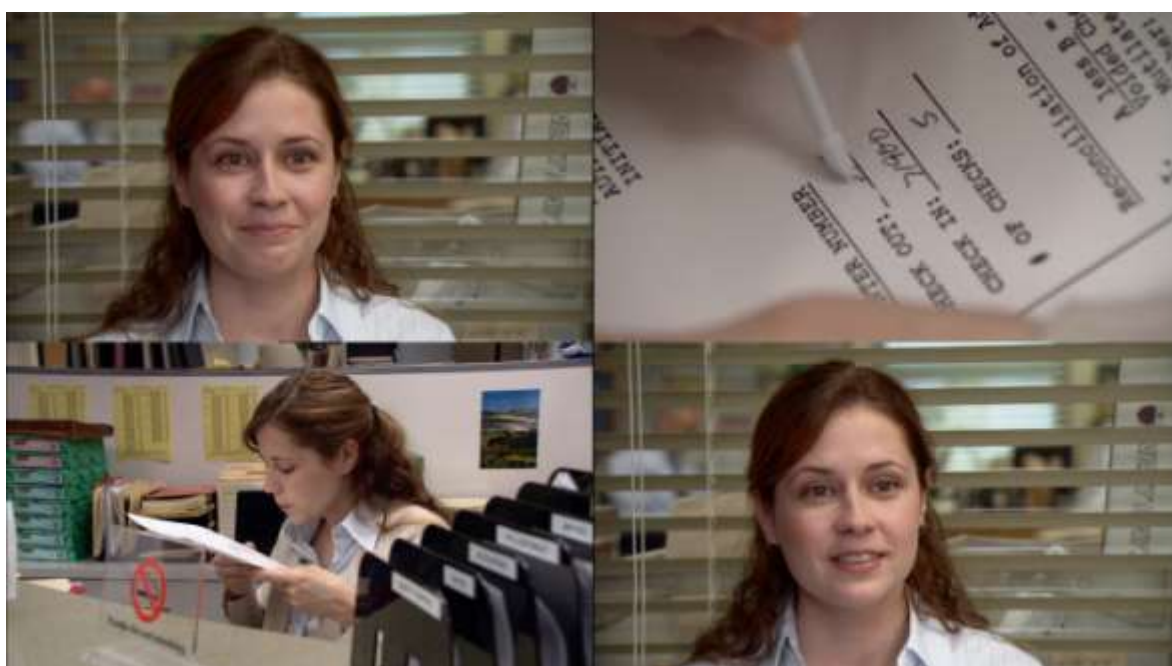
Figura 7: *Aplanamiento, contracción y anteposición*. Secuencia de *La condena* (00:42:12).



Por otro lado, el *aplanamiento* de *The Office* forma parte de la genealogía de confesionarios popularizados por la telerrealidad. El confinamiento de los primeros confesionarios, como los de *Big Brother* (2000-) era esencialmente espacial, producto de pequeñas cabinas insonorizadas, dotadas de una cámara fija y un micrófono frente a los que hablaban los participantes. Con el tiempo, los confesionarios dejaron de ser estrictamente espacios cerrados y aislados y el confinamiento quedó relegado al *aplanamiento* visual y a la ausencia de movimiento. El *aplanamiento* es una manera de apropiarse de lo representado, de esquematizarlo y reducirlo a sus características mínimas. *The Office* da un ejemplo muy claro del confinamiento —en términos de desarrollo humano— que supone la imagen *aplanada*. La primera vez que Pam aparece en el “confesionario” dice: “No creo que fuera lo peor si me despidieran. Porque entonces... podría... yo

solo, yo no creo que muchas niñas sueñen con ser recepcionistas. Me gusta ilustrar, hum, sobre todo acuarelas, a veces usar lápices al óleo” (temporada 1, episodio 1, 00:08:32). La imagen es atípica en favor de su contundencia, pues la planitud de la toma frontal es rota por un *insert* de la mano de Pam corrigiendo un documento con una pequeña brocha de corrector. Esto, mientras sincrónica y contrastantemente, su voz dice “sobre todo acuarelas” (Figura 8). El choque entre la aspiración personal y el confinamiento laboral es también el choque entre la escala del plano medio corto y la del primerísimo primer plano de la mano. Esta escena constituye un índice que anticipa el confinamiento de Pam, así como su imposibilidad de desarrollo, pues ella nunca se convertirá en artista y, en el mejor de los casos, su desempeño amateur quedará restringido a lo laboral.

Figura 8: Secuencia de *The Office* (temporada 1, episodio 1, 00:08:46)



Además de negar el espacio –y con ello el movimiento y el escape– el *aplanamiento* espacial del “confesionario” revela tanto al opresor como a los dispositivos –videográficos– de control que este emplea. Esto incluso permite materializar todo un sistema de poder, como ocurre en la obra de Avi Mograbi, en donde el *aplanamiento* al que se somete el propio autor revela, desde la imagen, la opresión de la sociedad y del régimen israelí. Asimismo, no hay que olvidar que los espacios cerrados, como aquellos de *The Office* o de las películas de Rainer Werner Fassbinder son una de las maneras más comunes de representar el confinamiento.

3 El confinamiento temporal y cinético: *repetición*, video corto e *inmovilidad*

La *repetición* incesante y obsesiva de un hecho, sin posibilidad de cambio sustancial supone un confinamiento temporal. Esto destaca –con tintes nietzscheanos– en *El caballo de Turín* (*A torinói ló*, 2011) de Béla Tarr, en donde el campesino Ohlsdorfer y su hija repiten una y otra vez el mismo acto mundano: sentarse en la mesa para comer frugalmente una papa hervida. La progresión visual del acto, invariable en sí mismo, a lo largo de las dos horas y media que dura la película no solo representa la hambruna y la entropía que arrastra a los personajes –lo único que podría implicar un cambio– sino que se concatena con un *aplanamiento* espacial. Las primeras veces que se representa este ritual se emplean tomas en ángulo, con una perspectiva y profundidad evidentes; conforme el confinamiento temporal emana de la *repetición* del acto, la imagen se degrada, en su perspectiva, en su brillo y en la demacrada fisionomía de los personajes. En la última escena de la película, la modestia del *aplanamiento* lateral triunfa, y el confinamiento temporal cristaliza en una ingesta de papas, extendida hasta el límite de su duración, en la que quedan atrapados los personajes (Figura 9). No hay que olvidar que, en realidad, la mayoría de los actos de *El caballo de Turín* se *repiten* mecánicamente, ni que el confinamiento se principalmente se expresa mediante un *huis clos*, ya que una tormenta sin fin obliga a los personajes a recluirse en su casa.

Figura 9: Ejemplos de *repetición* y aplanamiento. Fotogramas de *La condena* (00:21:55- 02:32:17).



Si en la obra de Tarr el confinamiento adquiere una escala cósmica, la *repetición* destaca como confinamiento social en *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, película feminista de Chantal Akerman. En ella, Jeanne, la protagonista, reafirma la opresión que implica su rol de género –madre, trabajadora del hogar y prostituta– en la *repetición* de actos cotidianos, sobre todo culinarios y de limpieza, mostrados mediante la *planitud* de una frontalidad fotográfica y mediante un encierro casi absoluto dentro de su estrecho departamento (Figura 10). Por supuesto, *The Office* llega a relegar la acción a la *repetición* de actos propios del entorno laboral.

Figura 10: Ejemplos de *repetición* y *aplanamiento*. Fotogramas de *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (00:04:58- 02:55:42).



Con una larga duración y tomas extensas, estos dos ejemplos de cine de autor recurren a una temporalidad extendida para destacar el peso opresivo de la *repetición*. Sin embargo, en el video corto –acotado comúnmente a 60 segundos– tenemos una *repetición* que no se da en una diégesis, sino dentro de una plataforma que acumula una multiplicación obsesiva de gestos, retos y actos cuya *repetición* desplaza a la progresión como valor estético. Por su parte, la comedia de situación presenta otra forma de confinamiento temporal, mediante uno de sus valores clave: la supresión de todo cambio sustancial al final de cada capítulo. Esta reversión al estado inicial de la obra permite, en las retransmisiones, intercambiar capítulos sin necesidad de un orden cronológico.

El ideal de esta *repetición* cristaliza sobre todo en comedias de situación animadas, como *Los Simpson* (*The Simpsons*, 1989-), con sus personajes confinados a la misma edad y condición por más de treinta años. Si esta reversión de estado de la comedia de situación niega el movimiento entendido como transformación de estado, es porque supone una *inmovilidad*; en realidad, la *repetición inmóvil*, al negar el dinamismo y el espacio, es lo que confina con más fuerza.

4 El confinamiento conceptual: la pequeña forma

The Office es un ejemplo claro de una pequeña forma confinada en sí misma. En la serie no solo predomina la pequeña forma en múltiples niveles –el espacio cerrado de la oficina, la musiquita juguetona de la secuencia de apertura, la narrativa enfocada en la cotidianidad de los personajes, el emplazamiento en una pequeña ciudad, la endogamia relacional, la pequeña producción que

emula la escala de un documental—, sino que en lugar de alternarse con la gran forma (Deleuze, 1983), apela a sí misma en distintos niveles. Ejemplo claro de ello es la secuencia de apertura, donde hay un paso de un encuadre medio que muestra a Michael Scott a un primer plano centrado en el hombrecito de la estatuilla de los premios Dundie, sostenido por el propio Scott, a la imagen esquemática de un hombre. Esta es la alternancia de la pequeña forma replegada en sí misma; el paso del humano al maniquí y del maniquí al gráfico implica un cambio de escala que no solo no rebasa la pequeña forma, sino que se repliega en ella. Algo similar ocurre en las dos tomas finales de la serie, donde una disolvencia pasa del dibujo de la oficina realizado por Pam a una toma exterior de la oficina (Figura 11).

Figura 11: Secuencia de apertura de *The Office*



Al respecto, el primer episodio de la serie resulta significativo al tener como desencadenante narrativo el recorte de personal (*downsizing*) en la pequeña empresa que enfrenta la bancarrota. Este recorte no es gratuito como tema inaugural; es el recorte de expectativas, ambiciones y horizontes. Es el repliegue frente al exterior. Un síntoma de esto es la escasa introducción de la acción mediante la gran forma, representada en la comedia de situación comúnmente por planos generales de las grandes ciudades y sus rascacielos, para dar lugar a los planos cerrados e interiores de la pequeña forma, como ocurría con *Friends* (1994-2004).

5 El confinamiento narrativo: el *huis clos*

La célebre pieza teatral de Jean-Paul Sartre, *A puerta cerrada* (*Huis clos*), constituye probablemente el referente más popular del *huis clos*, término francés de origen jurídico referente a los juicios a puerta cerrada, sin la presencia de un público. Si bien, este aspecto jurídico invita a vincular el *huis clos* con el poder, la obra de Sartre nos interesa sobre todo por la célebre frase de Garcin: “el infierno son los otros” (*“L'enfer, c'est les autres”*), la cual, en el existencialismo —de manera muy simplificada— refiere al efecto enajenante que la mirada del otro tiene sobre nuestro ser. Sartre ejemplifica esto al mencionar que la vergüenza y la culpa surgen a partir de la mirada del otro, como cuando alguien que cree estar solo se rasca la nariz despreocupadamente, para sentir pena cuando constata que alguien más lo mira. La pena no está en el acto, sino en la mirada del otro (1976).

Por otro lado, *huis clos* refiere a una obra narrativa, sobre todo literaria o audiovisual, cuya acción se desarrolla en un entorno cerrado que –agregamos nosotros– desafía contundentemente todo intento de escape. Así, el *huis clos* tiene una amplia presencia audiovisual, en obras de cine de autor como *El ángel exterminador* (1962), *También los enanos empezaron pequeños*, *Salò o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), *El resplandor* (*The Shining*, 1980), *Funny Games* (1997), *Dogville* (2003), *Colmillos* (*Kynodontas*, 2009), *Melancolía* (*Melancholia*, 2011) o *¡Madre!* (*Mother!*, 2017), *blockbusters* como *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979), *Los otros* (*The Others*, 2001), *Saw* (2004) o *Ex Machina* (2014), y casos intermedios como *El castillo de la pureza* (1973), *La habitación del pánico* (*Panic Room*, 2002), *Enlace mortal* (*Phone Booth*, 2002), *La isla siniestra* (*Shutter Island*, 2010) o *La aldea* (*The Village*, 2004). En todos estos ejemplos el confinamiento físico de la narrativa es un síntoma del confinamiento social o psicológico, de modo que los espacios físicos lindan con los terrenos oníricos y psicológicos. En ese sentido, el que el *huis clos* recurra constantemente al horror, al suspenso o a lo punitivo, va de la mano con las cristalizaciones simbólicas de aquellos constructos o traumas que confinan a los personajes. Así, la tormenta de *El caballo de Turín* o la imposibilidad natural de abandonar los terrenos de la mansión en *Melancolía* son la materialización de los límites de la cultura frente a la naturaleza, o los límites de Edén representan los límites de la psique en *Anticristo* (*Antichrist*, 2009), mientras que el colectivo sectario en *El señor de las moscas* (*Lord of the Flies*, 1963) *La aldea*, *Colmillos*, *La bruja* (*The VVitch: A New-England Folktale*, 2015) o *Midsommar* (2019) equivale a los límites culturales que confinan al individuo. Por su parte, los monstruos de estas obras –chivos expiatorios emanados de la psique colectiva– encarnan aquello que, desde la cultura, se alza como desconocido o tabú.

Al afectar a todo un terreno, el *huis clos* implica una forma más general y amplia de confinamiento que las abordadas anteriormente, por lo cual el confinamiento que de él se desprende enfatiza su dimensión colectiva y cultural. Por otro lado, no hay que olvidar que la telerrealidad es un *huis clos* en toda regla, aunque curiosamente –lo que afirma el peso del poder– premia a quien más acepta el confinamiento. Por último, *The Office* no será un *huis clos*, pero en el cuarto episodio de la novena temporada, “Work Bus”, el sentido de confinamiento propio del *huis clos* se reafirma cuando el espacio de trabajo, trasladado a un autobús, se prolonga en un viaje al exterior. Este ejemplo reciente es significativo, pues resuena con una realidad laboral en la que el espacio laboral se ha prolongado a cualquier sitio gracias a la desmaterialización del trabajo a distancia. Ahora, el confinamiento no precisa de espacios cerrados.

6 El confinamiento panóptico

Panóptico “relativo a verlo todo” fue el nombre con el cual Jeremy Bentham bautizó su célebre arquitectura carcelaria que, al colocar una torre de vigilancia que ocultaba al guardián al centro de

una estructura radial donde se ubicaban las celdas, permitía no solo vigilar a los presos, sino crear la certeza de una vigilancia ininterrumpida y omnisciente, incluso aunque el vigilante no estuviera presente. Hay ciertos aspectos de este concepto que vale la pena destacar para nuestro análisis: su relación con lo visual, el puente entre lo penitenciario y lo laboral, y la relación estructural que Michel Foucault estableció entre el panóptico y la vigilancia y el control dentro de nuestra sociedad (2009).

Con respecto al primer aspecto, el *panóptico* –como estructura– implica su exposición visual, como constantemente ocurre en *The Office*, donde los medios de vigilancia y registro videográfico casi siempre son evidentes para los personajes y por ende, para la audiencia. Esto ocurre mediante miradas dirigidas a la lente, un manejo bruto de la cámara con *zooms* drásticos y movimientos orgánicos que revelan las manos que la controlan, pero también cuando los protagonistas se despojan de los micrófonos de solapa o cuando el equipo de producción se hace visible. El panóptico reafirma aún más su presencia cuando se revela que toda la serie es una grabación documental que incluso ha registrado momentos privados; así, el panóptico incluso se auto representa—a modo de *mise en abyme*– en la diégesis, cuando durante la última temporada los protagonistas se observan a sí mismos en el documental producto de la vigilancia a la que han estado sujetos. El panóptico también destaca mediante las cámaras de presencia ubicua que siguen todos los detalles de la vida de los personajes; esto se vuelve más contundente cuando los personajes salen de Dunder Mifflin y la imagen nítida cambia por una llena de textura y artefactos propios a cámaras de vigilancia –montadas sobre los autos– que así se evidencian y extienden su influencia más allá del espacio de la oficina (Figura 12). El panóptico también está en la narrativa, en episodios como “E-Mail Surveillance” (segundo de la novena temporada), donde la autoridad corporativa vigila la correspondencia de sus trabajadores. La importancia del panóptico es tal que engloba toda la serie, convirtiéndose en el narrador sin el cual no existiría *The Office*.

Figura 12: Ejemplos de panóptico en *The Office* (temporada 3, episodio 12, 00:04:58-00:06:01)



Visitor Q (*Bijitā Q*, 2001) ofrece otro ejemplo de panóptico audiovisual. En este caso, la sociedad, el trabajo y sus relaciones personales son los elementos que oprimen a la familia Yamazaki, cuyo padre trabaja como reportero. En la escena inicial el padre, dotado de una cámara de video –la misma que registra lo que la audiencia ve– visita a su hija prostituta, quien huyó del hogar familiar, con el fin de hacer un reportaje sobre la juventud de Japón. En un juego de poder, basado en la captura videográfica del otro, la hija regresa la mirada del padre mediante una cámara portátil. El plano y el contraplano resultante, además de estar imbuidos por la textura de cámaras digitales no

profesionales –como en las escenas exteriores de *The Office*– también revelan los dos dispositivos empleados (Figura 13). Por otro lado, el poder y dominio que se establecen desde la mirada videográfica están íntimamente ligados a dos elementos: el control y el acto sexual. Al respecto, la progresión de los reportajes del padre resulta reveladora. Siguiendo la cronología de la diégesis, el primer reportaje es el del padre siendo abusado sexualmente con un dildo y grabado con su propia cámara por un grupo de jóvenes; el segundo, el de la visita a su hija prostituta, con la cual fornicaba y quien le humilla por su eyaculación precoz; el tercero comprende una serie de grabaciones en donde su hijo es abusado y humillado por sus compañeros de clase; el cuarto implica un enfrentamiento con el poder representado por su jefa, a quien viola y asesina mientras un misterioso visitante graba todo. Estos reportajes trazan una progresión que implica una apropiación de los medios de vigilancia, registro y exposición, la cual tiene como consecuencia la recuperación de una vitalidad, sexual y volitiva, que eventualmente permitirá restaurar el equilibrio de la disfuncional familia.

Figura 13: Secuencia de *Visitor Q* (00:00:49-00:02:30)



7 Lo penitenciario y lo laboral

La relación entre lo penitenciario y lo laboral la podemos entender a través de la historia del panóptico que, aunque promovido como un dispositivo penitenciario, fue concebido como un dispositivo de vigilancia y eficacia laboral destinado a optimizar el trabajo en las fábricas (Byun, 2013). Este vínculo se revitaliza en *The Office*. En primer lugar, en el episodio veintiuno de la segunda temporada, al tomarse una foto para su credencial de trabajo, Creed posa como si estuviera ante un registro penitenciario, en una escena que enfatiza los dispositivos de captura

visual. En segundo lugar, en el minuto diez del vigésimo cuarto episodio de la séptima temporada, “Search Committee”, Robert California, futuro director general de Dunder Mifflin, refiriéndose a los empleados de la empresa menciona: “Esta gente parece estar en prisión, esperando sentencias de muerte en una... industria moribunda”. Si bien, el comentario busca engañar a un rival, no es la primera vez que se establece el mencionado paralelismo. En el minuto nueve con veinte segundos del noveno episodio de la tercera temporada “The Convict”, inicia un diálogo entre Martin – empleado que resulta ser un exconvicto– y el resto de sus compañeros que establece un paralelismo narrativo entre la prisión y el entorno laboral.

Pam: ¿Cómo era la prisión?

Martin: No terrible... Aburrida, hacíamos lo mismo diariamente. Pero, al menos pasábamos tiempo afuera.

Kevin: ¿Pasaban tiempo afuera?

Martin: Dos horas, diarias. A veces improvisábamos juegos de futbol americano.

Kevin: Michael, ¿por qué nosotros no pasamos tiempo afuera?

Pam: Sí, algunos días no salgo para nada.

Michael: Bueno, nosotros dirigimos un negocio.

Meredith: ¿Cómo era tu celda?

Martin: No era adecuada. Un poco más grande que la oficina de Michael. Pero... saben, en realidad solo dormía ahí. Durante el día... éramos dueños de nuestro tiempo. Teníamos hum... clases... asistíamos a clases de acuarela...

Pam: ¿Tenían clases de arte?

Martin: Sí

Ryan: ¿Había clases de negocios?

Martin: Sí, impartidas por gente de la escuela de negocios de Harvard. Y muchos de los que estaban en la clase, los reos, varios de ellos lograron cosas extraordinarias en los negocios.

Pam: Parece que la prisión es mejor que Dunder Mifflin

Irónicamente, para mostrar a sus empleados que el trabajo es mejor que la prisión, Michael los encierra en la sala de juntas la mayor parte de la jornada. Esto es lo que la narrativa dice sobre la relación entre penitenciario y laboral, pero como anteriormente hemos visto, la imagen refuerza todavía más el paralelismo.

Ahora bien, si aplicamos a lo audiovisual la lógica de hibridación propuesta por Lev Manovich, podemos rastrear genes de confinamiento visual y compositivo, anteriores a *The Office* y ajenos a la comedia, en *El escudo* (*The Shield*, 2002-2008) e, incluso antes, en llamada “Trilogía del corazón dorado” de Lars von Trier, compuesta por *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, 1996), *Los idiotas* (*Idioterne*, 1998) y *Bailando en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000). En todos estos casos, los movimientos zozobrantés de la cámara que evidencian el dispositivo de grabación y vigilancia, así como el confinamiento visual y narrativo de los personajes dan cuenta de lo penitenciario. *El escudo* es una serie policiaca que cuestiona los límites morales del poder judicial,

mientras que la trilogía de von Trier muestra claramente lo penitenciario cuando *Bailando en la oscuridad* pasa de una comedia musical a un drama social y, por último, a una tragedia ejecutada por lo judicial. De manera más metafórica, *Rompiendo las olas* implica el juicio social y moral de Bess McNeil por parte de su comunidad y *Los idiotas* la opresión de Karen por parte de su entorno. *The Office* es, esencialmente, una narrativa penitenciaria en donde los cubículos sustituyen a las celdas, los jefes son los carcelarios, todos son presos y el panóptico equivale al dispositivo de grabación. Por más que lo intentan, como Pam, los personajes no pueden escapar de su trabajo, de sus roles, pero sobre todo de la prisión construida por los otros y sus demandas, en evidente conflicto con la realización personal. Quizá, la cercanía que hemos tenido con el confinamiento durante la pandemia de COVID-19 ha borrado el sentido penitenciario de esta palabra que, a veces nos sienta demasiado bien.

8 Conclusión: ¿Por qué Zoom es un dispositivo privilegiado para el trabajo en pandemia?

Varios elementos que hemos analizado, como el *cierre*, el *aplanamiento* y la *inmovilidad*, así como la pervivencia del panóptico en terrenos digitales cristalizan en Zoom, este programa informático que tanto nos ha acompañado durante la pandemia de COVID-19, particularmente en los entornos de trabajo a distancia. Zoom, por no mencionar otros programas de videoconferencias, retoma elementos del panóptico. En primer lugar, la posición desde la cual los usuarios se perciben es la del carcelario que, desde su posición vigila a los demás. Incluso, el poder apagar la cámara o el micrófono es el equivalente a las celosías que en el panóptico arquitectónico ocultan al vigilante. Puede que estemos o puede que no, pero el dispositivo sí, y eso basta para perpetuar la mirada vigilante. Asimismo, la disponibilidad perpetua garantizada por lo digital nos hace estar siempre alerta ante cualquier posibilidad de requerimiento, por fantasmal que sea. Además, aparecemos *aplanados*, en un registro frontal que se ha vuelto la norma y que, resuena con las fotos de registro penitenciario. Podemos ser grabados, con lo que “el infierno son los otros” cobra un nuevo sentido, ya que a la mirada del otro se agrega la mirada del registro videográfico. Al respecto, basta con ver todas las ejecuciones públicas que, a modo de cancelación, tienen lugar en las redes sociales (Han, 2014, p. 21).

Sin embargo, la falsa experiencia cuasi panóptica de Zoom nos hace perder de vista el verdadero panóptico de lo digital; la vigilancia permanente de nuestros comportamientos en estos entornos, con sus evidentes consecuencias en términos de poder y control. La tendencia, derivada de los modelos resultantes de esta vigilancia, además implementa un modelo promedio de humano, validado por la tendencia de los macrodatos. El *aplanamiento* entonces es también el de la posibilidad dictada por una gráfica, los *likes*, los *trending topics* (Celorio, 2011), los seguidores y otras métricas. Entonces, Zoom, aparece como el programa ideal para el confinamiento y una

herramienta que, como ya hacía el panóptico, busca optimizar el trabajo mediante un ejercicio constante de la vigilancia y el poder.

Referencias

- Han, B. C. (2014). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder.
- Han, B. C. (2013). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder.
- Bentham, J. (2011). *El panóptico*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Celorio, M. (2011). *Internet y dominación: hacia una sociología de la nueva espacialidad*. Ciudad de México: Plaza y Janes.
- Vuillaume-Tylski, A. (2009). *Le générique de cinéma*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Deleuze, G. (1983). *L'Image-mouvement. Cinema I*. París : Minuit.
- Sartre, J.-P. (1976). *L'Être et le Néant*. París: Gallimard.