

Deconstrucción/Reconstrucción: *En construcción* de José Luis Guerín (2001)

Cristina Martínez-Carazo
University of California, Davis

En la reflexión sobre el impacto de los Juegos Olímpicos del 92 con la que Manuel Vázquez Montalbán abre su libro titulado *Barcelonas* el autor ataca la especulación rampante que ha afectado a esta ciudad durante las últimas décadas y en especial a raíz de su elección como sede de este acontecimiento deportivo. Si bien es verdad que todo el centro urbano se ha visto sometido a las mismas presiones especulativas, las zonas cercanas a la Villa Olímpica se han convertido en blanco de la actividad constructora. Hoteles, apartamentos, centros comerciales, áreas de servicios etc. se disputan un espacio en el perímetro cercano a esta zona deportiva. Mientras los ciudadanos de principios de los noventa contemplaban fascinados la construcción del recinto olímpico, los bulldozers arrasaban manzanas enteras de El Raval y del Barrio Chino. Más allá de los ataques a quienes criticaban la planificación urbana del franquismo, los mismos que ahora controlan la reordenación de la Barcelona postmoderna y silencian las protestas de las asociaciones de vecinos, Vázquez Montalbán se pregunta quién va a proteger de esta debacle la vivienda de la clases trabajadoras en especial en los distritos más céntricos de las grandes ciudades. Consciente de que tal tipo de reivindicaciones son una batalla perdida, vaticina que la brillantez del espectáculo arquitectónico que se despliega ante los ojos de los barceloneses les hará olvidar el precio pagado para ponerlo en escena.

Uno de los rasgos clave de la arquitectura de la Villa Olímpica es la referencialidad, característica inherente a las construcciones postmodernas. En el caso de Barcelona Antonio Sánchez destaca el esfuerzo por armonizar esta espectacularidad con el respeto a la cultura local, la historia y los intereses populares, y como prueba de ello arguye que los habitantes pertenecientes a varias clases sociales declaran identificarse con esta nueva imagen de la ciudad, dando lugar a lo que él ha etiquetado como la “contemplación narcisista” de Barcelona por sus habitantes. No obstante, a caballo entre la crítica y la complacencia, Sánchez subraya que “From a theoretical perspective, these revitalization projects create the possibility of bringing such obsolete urban spaces back into the city’s consciousness and geographical boundaries, encouraging a rediscovery of the city’s topography” (300) pero a la vez reconoce que “The creation of a safer environment necessarily results in increased social homogenization, permitting a narcissistic self-mirroring predicated on the reduction of contact with ‘Others’”(307).

Un ejemplo paradigmático de este doble proceso de revitalización/expulsión es el barrio de El Raval, marginal en lo que atañe a su fisonomía y al perfil de sus habitantes y central en cuanto a su posición geográfica dentro del mapa urbano. Situado en el centro histórico de Barcelona, en el distrito de Ciudad Vella, y ocupado por obreros e inmigrantes desde principios de siglo a raíz del auge industrial, el barrio se ha visto sometido a un proceso continuo de degradación. Según datos municipales de 2003 El

Raval, con una extensión de poco más de un km², cuenta con casi 40.000 habitantes, lo que da una elevada densidad. El 87,05 de las viviendas fueron construidas antes de 1940 y apenas se han reformado desde entonces y el 68% de ellas son de alquiler. En la actualidad el 47% de los inquilinos son inmigrantes extranjeros, sobre todo pakistanís, marroquíes, ecuatorianos y filipinos, muchos de ellos en situación ilegal, sin capacidad jurídica para reivindicar una vivienda digna, lo cual contribuye a incrementar el deterioro y el abandono. A pesar de los esfuerzos del gobierno local para revitalizar la zona por medio de la construcción de edificios y espacios dedicados al ocio y a la cultura como el Museu d' Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) la fisionomía del barrio sigue marcada por el signo de la marginalidad y la degradación. Infraviviendas, bares, prostíbulos, pensiones, calles y plazas transitadas por prostitutas y traficantes de drogas, dominan el paisaje urbano. Pero a pesar de este panorama tan poco alentador (o quizá debido a él) la especulación se ha adueñado de la zona y las constructoras levantan nuevos edificios que inevitablemente conllevan la sustitución de los menos favorecidos por ocupantes con mayor poder adquisitivo.

De esta dinámica urbana da testimonio el texto filmico que aquí me propongo analizar, *En construcción* de José Luis Guerín (2001), premio especial del jurado en el Festival de Cine de San Sebastián en el 2002. A caballo entre el documental y la ficción, este texto híbrido abre paso a un modo de crear reflexivo, centrado fundamentalmente en el proceso de narrar, no tanto en el objeto de la narración. El director y su equipo, un grupo de estudiantes de master de la Universidad Pompeu Fabra, pasaron tres años trabajando en este proyecto, el primero de ellos recopilando información y creando un marco conceptual y los otros dos filmando. Filmaron sin guión y de las 110 horas de rodaje se montaron dos. Su atípica naturaleza explica la resistencia que opone el film a la hora de ser adscrito a una categoría genérica concreta, patente en las variadas calificaciones que ha merecido (ficción encubierta, documental de creación, ficción con coartada, cine experimental, semi-documental, ensayo filmico, ficción ahijada de la realidad etc.) y da buena muestra de la naturaleza elusiva de este texto y de su carácter inaprehensible. El mismo Guerín, consciente de la complejidad inherente a este género, reconoce que: “El documental se ha convertido en ese perezoso cajón de sastre donde se incluye todo ese mundo de escrituras que no es estrictamente cine de ficción...todo lo incatalogable se denomina documental”.¹

En efecto, el film se desvía de los parámetros del documental eludiendo la contextualización inherente al género y problematiza con ello su clasificación. Compuesto sin guión y sin voz narrativa, los diálogos que articulan el texto son espontáneos, inducidos tan solo por la presencia de la cámara. A su vez la banda sonora se limita a los ruidos de los derribos, los gritos de los niños, las máquinas de juegos electrónicos, el sonido de la radio y la televisión, y las voces humanas. Todo ello obliga al espectador a elaborar su propio marco y a participar activamente en la reconstrucción del texto. Mary Cuesta resume en estos términos el film:

Guerín elige los caracteres, coloca la cámara, e intenta exprimir la más pura realidad de ellos...de manera artificial. En este peligroso límite se sostiene, como

funambulista, el realizador. Documental al uso o no, *En construcción* es parapetado finalmente bajo el techo del cine documental por ser éste, quizá, el género menos pautado del cine.²

Pero estas desviaciones no son suficientes para explicar la esencia del texto; lo que verdaderamente le otorga su excepcionalidad es la mirada de Guerín, una mirada que denuncia la marginalidad con un enfoque único, engañosamente distanciador, por medio del cual desvela la cara oculta de la sordidez, mostrando “en un mismo plano lo que vemos y lo que habitualmente se nos oculta” (Cabello, 14).

La originalidad de *En construcción* no se agota en el aspecto formal sino que se prolonga la postura ideológica del autor en la medida en que se aleja de los mensajes explícitos asociados a los documentales, entre ellos el didactismo, la reivindicación abierta o el estudio antropológico y se dirige a un espectador capaz de entender e interpretar la crítica desde su propia posición, sin necesidad de ser guiado por las convenciones del género. Lo que hace este documental es desestabilizar la realidad y evocar una imagen de Barcelona antitética a su tradicional caracterización como símbolo de la reconstrucción burguesa de la nación, en especial en lo que atañe a la arquitectura. Pero a su vez la demolición de este barrio corrobora la perpetuación de esa imagen próspera y burguesa en la que no tienen cabido los espacios discordantes. Con ello obliga al espectador a reimaginar esta ciudad y por extensión España, de un modo solapadamente provocador.

“La comunidad imaginada” a la que Benedict Anderson se refiere al definir la nación se ve sometida a una continua reformulación ya que el acelerado proceso de cambio que vive España y en especial las grandes ciudades impide fijar la imagen del país. Además, en el caso de España, los contornos de “lo nacional” se van haciendo cada vez más imprecisos debido a la fuerza de las identidades periféricas, de modo que las oposiciones entre lo central y lo marginal, la inclusión y la exclusión, lo local y lo global se diluyen. La inestabilidad derivada de ello se refleja con nitidez en el film de Guerín y lleva a inscribirlo en la órbita de la posmodernidad³ en la medida en que refleja los múltiples procesos de dislocación inherentes a este momento histórico. La necesidad de entender la esencia cambiante de la identidad nacional y de atender a las representaciones en las que dicha identidad se constituye y se perfila, el cine entre ellas, es especialmente significativa en el caso de Cataluña, “a nation without state where 'independence' necessarily goes beyond the aesthetic and economic to embrace the political dimension” (Smith, 118).

En el marco de esta comunidad catalana y de las imágenes vinculadas a ella apenas tienen cabida espacios como El Raval, habitados por individuos dislocados que enturbian la imagen de prosperidad y cohesión buscada por Cataluña. A la cuestión de la identidad, y al papel que el cine desempeña en su construcción, se refiere Stuart Hall en “Cultural Identity and Cinematic Representation” al afirmar: “I have been trying to speak of identity as constituted, not outside but within representation; and hence of cinema, not as a second-order mirror held up to reflect what already exists, but as that form of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects and thereby enable

us to discover who we are” (80). De ahí la repercusión de documentales como el que nos ocupa a la hora de reflexionar sobre la identidad catalana.

La cuestión de la marginalidad emerge como eje estructurante de este “documental ficticio” y en ella centraré mi lectura del mismo. El binomio central/marginal que ha funcionado como principio activo en la construcción de España como nación encuentra su réplica a escala reducida en el film de Guerín. Como es bien sabido España consolida históricamente su identidad a base de exclusiones, llámense judíos, árabes, gitanos, que debido a su diferencia no caben en ninguno de los proyectos nacionales que han jalonado la historia del país.⁴

En el caso de *En construcción*, el barrio objeto de representación, El Raval, engloba múltiples marginalidades y condensa la reconstrucción del presente del país. Tanto su localización espacial dentro de un área degradada de la ciudad, como su marginalidad social por las clases que alberga, intensifican la sensación de exclusión. A partir de la demolición/construcción de un edificio en este barrio, Guerín teje el entramado de una realidad híbrida, marcada por el signo de la diversidad y preocupada por cuestiones como el origen racial, clase social, género, sexualidad, limitación física.⁵ La marginalidad y la pluralidad vistas desde fuera carecen de interés para el director y en consecuencia se propone narrarlas desde dentro, adoptando una postura empática con los habitantes del barrio.

Timothy Powell al explorar la cuestión del multiculturalismo ha subrayado la necesidad de: “overcome the all too simplistic kind of pluralism that is too often involved in the name of ‘multiculturalism’ and to establish a rigorous theoretical framework that will allow for nuanced understandings of the contentious history of the nation’s historically complex cultural diversity” (197) y Guerín, en su tratamiento de la realidad, se muestra plenamente consciente de la imposibilidad de mostrar una visión unidimensional tanto de la marginalidad como de la pluralidad cultural. Con este propósito se instala real y metafóricamente en este barrio y filma, como veremos enseguida, a través de los ojos de sus habitantes.

Uno de los mayores aciertos a la hora de tratar el tema de la marginalidad radica en huir de los manidos tópicos del discurso de la victimización y en desestabilizar la denuncia creando un texto, un aparato cultural, cuyo sentido final impone lecturas múltiples y elude una interpretación única sin por ello comprometer la crítica a las instituciones asociadas al poder. Al estar desprovisto de un tono reivindicativo convencional deja al espectador espacio para elaborar su propio marco de referencia, respeta su lectura y le involucra en la articulación del sentido. Pero además la marginalidad aquí plasmada no se reduce a la representación del discurrir cotidiano en este barrio “dislocado” sino que trasciende su carácter local y se universaliza, por un lado dotando de protagonismo a inmigrantes de diverso origen y por otro haciendo pivotar el texto sobre los grandes temas que inquietan a la humanidad: la muerte, el paso del tiempo, la memoria histórica, la monotonía de la vida cotidiana y la fragilidad del ser humano.

En una entrevista que mantuvo Guerin a raíz del estreno declaró que su plan original era abordar la transformación urbana y quedó fascinado por el paisaje humano⁶ y esta fascinación se refleja con claridad en el tratamiento que reciben sus variopintos personajes. Prostitutas, gitanas, drogadictos, dementes, inmigrantes, vagabundos, excluidos tradicionalmente de los diversos proyectos nacionales que marcan la historia de España, pasan a ocupar una posición central en el texto y en el espacio urbano que habitan, El Raval, estableciendo con ello un claro contraste entre su centralidad textual y su marginalidad real.

El ‘documental’ se construye a partir de una serie de discursos aparentemente desconectados entre sí pero tejidos con el mismo hilo. Juani e Iván, una pareja joven de drogadictos, ella gitana y él payo, viven el día a día flotando entre la sonrisa y el letargo que produce el hachís. Iván, personaje semi-autista mentalmente limitado y en paro, justifica su existencia ejerciendo de amante de Juani. Ella, dedicada a la prostitución, se limita a recordarle sin acritud, que después de la mili, tiene que encontrar un trabajo, pero ni el tono ni la dialéctica entre ellos generan tensión. La falta de trabajo, el desahucio de su apartamento, la invalidez del padre y los gajes de la prostitución apenas enturbian su existencia. Su marginalidad social, mental y económica se tiñe de una pseudo felicidad inducida por las drogas, que distorsiona la queja y el reproche. Lo que subraya el texto es su simbiosis, su incondicionalidad como pareja, su capacidad para atenuar la sordidez de la existencia y su perfecto acoplamiento al barrio y con ello intensifica la tragedia de su expulsión. De hecho el documental se cierra recalcando esta imagen de simbiosis con una toma en la que Juani lleva a la espalda a Iván en un recorrido final por el barrio y, cuando el cansancio la vence, Iván la carga a ella.

Otro personaje central es un ex – marino vagabundo (Antonio Atar), réplica del marinero borracho que aparece en las imágenes de archivo en blanco y negro que abren el film. La superposición de este “found footage” al texto matriz traza una línea continua entre el presente y el pasado y contrapone esta repetición de la historia al proceso de transformación que afecta al barrio. Continuidad y ruptura convergen así en esta imagen doble del marinero separada en el tiempo pero anclada en el mismo espacio.

Coleccionista de baratijas y de basura, disfraza su miseria de abundancia y en una especie de alucinación controlada elogia su “buena vida”, sus caprichos, su glorioso pasado, sus conquistas femeninas y sus lujos (whisky y coca-cola). Con total coherencia dentro de su chifladura opina sobre la necesidad de seguir el modelo de Londres en la remodelación de El Raval, de tirar edificios para ampliar calles y plazas, de urbanizar sin especular, pontifica sobre los tornados y sobre la grandeza de la vida del marinero sin lamentar en ningún momento su mísera existencia. Su relación con el entorno se presenta plagada de contradicciones ya que lejos de lamentar el proceso de demolición que inevitablemente acabará por expulsarle del barrio, propone arrasar todos esos edificios obsoletos que en su opinión hacen de Barcelona una ciudad antigua. Para reforzar la ironía la cámara filma acto seguido un muro con una pintada en la que se lee “Derribos no, rehabilitación sí”. Su incapacidad para captar la imposibilidad de reconciliar sus teorías urbanísticas con sus intereses vitales subraya el grado de alienación que marca la existencia de estos habitantes marginales.

Junto a él aparece una pareja de albañiles, uno marroquí y otro gallego, que sostienen un diálogo desencontrado sobre el tema de la existencia y anulan con él los clichés asociados a la condición de los obreros. El marroquí con alma de poeta entabla una conversación acerca de la justicia universal y de la desigualdad social pero su colega se niega a hablar sobre temas tan elevados y deja claro que su existencia se satisface con un par de botellas de vino y una televisión. Los clichés sociales determinados por el binomio español/desarrollado/culto, e inmigrante/subdesarrollado/inculto se invalidan en esta atípica conversación. Ambos excluyen del diálogo lo que comparten y lo que en realidad determina su vida: la dureza de su profesión, su existencia miserable, su falta de esperanza, los obstáculos para soñar un futuro mejor.

A su lado flota una larga serie de personajes secundarios cuyas reflexiones puntuales contribuyen a dar coherencia al texto y a situar a los protagonistas en contexto. Dos mujeres musulmanas charlan en árabe sobre la muerte ante una necrópolis romana descubierta en El Raval, una de ellas recuerda a una española que “después de muerto todo el mundo cabe en el mismo agujero”; un encofrador joven flirtea con una chica antes de irse a la mili; un grupo de chiquillos juega al fútbol y hace comentarios ante los esqueletos encontrados en la necrópolis. En estos seres la marginalidad se aparta de su concepción tradicional en la medida en que la película los muestra fundidos con su espacio, acoplados a él. La cámara constata pero no juzga y al mostrar a unos personajes víctimas del nuevo orden global cuyo discurso elude la dureza inherente a su modo de vida, desestabiliza la problemática cuestión de la marginación.

A partir del tratamiento de los personajes se plantea la cuestión de la relación entablada entre el director y los habitantes del barrio. Como se ha apuntado antes, Guerín cede la palabra a sus personajes, deja que sea solo la cámara la que provoque los diálogos permitiendo que el discurso de los personajes monopolice el texto. El director aparenta desaparecer cediendo a los personajes la voz, filmando su cotidianidad, eludiendo eventos significativos, abriendo un espacio a lo engañosamente trivial y filmando con una cámara en apariencia no intrusiva. Refiriéndose a este aspecto Guerín declara: “Todas las palabras son de los actores y son diálogos excepcionales, tan llenos de vida que me parece imposible escribirlos. En un documental de estas características los personajes son decisivos porque no solo son el rostro y la presencia, sino que se transforman en coguionistas, correalizadores” (Fijo, 246). Por encima de esta espontaneidad el film exhibe su esencia reflexiva, su mirada única, su plena conciencia del lenguaje de la cámara, de su posición y de su dinámica, en definitiva la puesta en marcha de unas técnicas cinematográficas únicas que trascienden el puro afán de objetividad. En una entrevista concedida por el cineasta al diario *Norte de Castilla* (29 agosto 1998) deja clara su voluntad de crear un cine personal. En ella afirma: “Cuando voy a ver una película voy a reconocer la mirada de alguien. De un director que tenga ojos y oídos. No me interesa el cine hecho en serie porque entonces deja de ser un medio de comunicación”. Esta búsqueda de una voz propia le acerca a Victor Erice en el uso de determinados registros, entre ellos el énfasis en la mirada y la reflexividad como técnica narrativa. Refiriéndose a *El sol del membrillo*, el último documental de Victor Erice, Marsha Zinder afirma: “The film demonstrates that no matter what subject you are

documenting (on canvas or on celluloid, on paper or video) you are still representing yourself and your medium and bearing witness to the historical and cultural moment that shaped your subjectivity” (88). La voluntad de marcar las huellas personales se transparenta claramente en los dos documentales, el de Erice y el de Guerín y se utiliza además como principio creador. Ambos directores coinciden en su modo de concebir la creación cinematográfica como producto de una visión personal, irrepetible, sin bien en la filmación de Erice se impone lo estético y en la de Guerín lo ético.

Una cuestión clave que suscita el encuentro entre el director y los sujetos filmados es la explotación del sujeto. Yingjin Zhang explora esta cuestión en los documentales contemporáneos chinos. Este crítico define tres tipos de relaciones. El primero ignora el valor humano del personaje y su dignidad en pro de un acercamiento sensacionalista y de una supuesta objetividad. El segundo tipo de explotación presenta una relación simpatética entre el sujeto representado y el director, una afinidad. El último, poco común, plantea una relación desigual entre ambos, dentro o fuera de la pantalla, y se acerca al abuso en la medida en que responde exclusivamente a los intereses del productor. El respeto y la dignificación de los personajes por parte del director pone de manifiesto la afinidad entre ambos y el compromiso ético que determina el tono de este documental. Igualmente Bill Nichols (2001) trae a colación la necesidad de tener en cuenta la posición del creador al filmar un documental y apunta el riesgo de llegar a una representación ofensiva de estos “actores sociales”. De ahí la importancia de evaluar desde un punto de vista ético el impacto que su representación puede tener en ellos y el riesgo de afianzar caracterizaciones negativas inintencionadamente.

Bajo la apariencia de una existencia estática, sellada por la rutina y la falta de futuro, se cuele el dinamismo que conlleva la globalización; los desplazamientos de un continente a otro, los procesos acelerados de reconstrucción urbana, las expulsión de los habitantes de la ciudad de un barrio a otro, la deshumanización del espacio urbano. En el proceso, las fronteras entre el presente y el pasado se diluyen y el fluir temporal supedita la sucesión a la sincronidad. El tratamiento de la cuestión por parte de Guerín refleja su compromiso con la realidad y su consciencia de la inestabilidad del presente, de su carácter cambiante, siempre en proceso de construcción, eco de su propio texto y del barrio que le sirve de soporte. Cristina Moreiras al explorar la relación entre el creador y su tiempo destaca la existencia de un grupo de intelectuales en el que encaja José Luís Guerín para los cuales “la experiencia de narrar el presente puede fraguar nuevas articulaciones con el pasado (con la memoria local cultural del pasado) , y a partir de estas articulaciones, puede prometer nuevas maneras de leer y narrar la especificidad cultural en el presente” (197).

En contraste con los personajes que determinan la fisonomía del barrio se filma la llegada de una serie de parejas exteriores, medianamente acomodadas, centrales en lo que a su posición social se refiere, dispuestas a comprar un piso en esta zona en vías de rehabilitación. Exponente claro de los procesos recuperación de espacios centrales propios de las grandes urbes, estos nuevos habitantes se instalan en un espacio deseado por su posición central, pero habitado por ciudadanos no deseados. De ahí su voluntad de hacerlos invisibles, de ignorar su presencia, de construir un muro delante de su ventana que oculte la miseria que tanto les incomoda. El texto, lejos de legitimar la presencia de

estos recién llegados, subraya su no pertenencia, su papel de intrusos en un espacio que no les pertenece. El distanciamiento con el que trata la cámara a estos futuros inquilinos se opone a la empatía con la que se acerca a los marginales habitantes del barrio y desmonta en el proceso el orden binario inclusión – exclusión. El film deja clara su no pertenencia, su intromisión, su fortuita interrupción de un ritmo de vida que dentro de su tangencialidad mantiene una cierta armonía. El director mismo y su equipo se referían a los “nuevos habitantes” durante el rodaje como “los colonizadores” de modo que su visión concuerda perfectamente con la que transmite al espectador.⁷

La cámara legitima el modo de vida de los peculiares ocupantes de El Raval y despierta una cierta complicidad entre ellos y el espectador, transformando en intrusos a los recién llegados pequeño burgueses. La dialéctica entre pertenencia y no pertenencia se trastoca y la compra-posesión no conlleva aquí propiedad legítima sino usurpación. El rechazo que despiertan en Guerin estos “colonizadores” se hace patente en su modo de cerrar la filmación. La mencionada escena de Juani/Iván llevando a Iván/Juani a la espalda abandonando el barrio refleja el desagrado que le provoca esta suplantación. A este respecto el realizador verbaliza su postura explícitamente: “I finally had the desire to walk with my characters after witnessing the new neighbors moving in. It was a moral choice”.⁸

El Raval mantiene así una relación metonímica con Cataluña al funcionar como espacio de convergencia entre lo global y lo local. La elección de un barrio barcelonés que superpone su carácter local a la multiculturalidad derivada de los procesos de globalización remite, como afirma Marsha Kinder en *Refiguring Spain*, al hecho de que “the concept of nation has been displaced by the local/global nexus” (85). En efecto, a lo local y único de este barrio se superpone la imagen global que aportan los inmigrantes abriendo un diálogo entre la presencia de lo autóctono y lo ajeno. *En construcció* funciona así como ejemplo paradigmático de la necesidad de replantear el presente sin olvidar el pasado y de aprehender la esencia híbrida e inestable de nuestra realidad mostrando en el proceso el poder del cine como aparato cultural.⁹

Esta inestabilidad propia de las ciudades del tercer milenio encuentra en el cine un óptimo canal de transmisión. A ello alude Ackbar Abbas al referirse a la conexión de entre el medio cinematográfico y la ciudad en estos términos: “In the first place not only does the cinematic image come out of urban experience; it also incorporates such experience in a new aesthetic principle, an aesthetic of movement where instability becomes paradoxically the principle of structure [...] It is exactly the instability of the cinematic image that allows it to evoke the city in all its errancy in ways that stable images cannot” (144-45).

En construcció pone en tela de juicio el modo tradicional de narrar de los documentales etiquetados como etnográficos (entendiendo el término en sentido amplio), aquellos que se centran en una representación del otro que apunta a satisfacer la curiosidad y la empatía del espectador. Lejos de recurrir al tratamiento distanciado, científico y condescendiente de este tipo de filmaciones, Guerin se acerca más a lo que Bill Nichols define como documental reflexivo, aquel que “does not draw our attention to the formal

qualities or political context of the film directly so much as deflect our attention from referential quality of documentary all together” (93). Como el propio crítico indica, este tipo de documental se aparta intencionalmente de las estrategias de persuasión sobre la realidad histórica que han marcado el rumbo de este género.

En el caso que nos ocupa parece existir una voluntad de plasmar en imágenes la dificultad que encierra hablar por el otro, de usurparle su propia representación. Para ello la cámara se sitúa detrás de los personajes, no por encima de ellos, los muestra de espaldas y ve con ellos el espectáculo de lo cotidiano. Ambos, cámara y personajes, se asoman a las mismas ventanas (numerosas en el texto) y observan los mismos paisajes urbanos. En el mismo sentido funcionan las frecuentes tomas de vecinos asomados a ventanas y balcones mostrando que la filmación se vuelca hacia el exterior, lo visible, lo abiertamente cambiante, indisociable de la mirada humana. El director renuncia a su posición privilegiada y se instala a la altura de los personajes, se transforma en su cómplice, creando así un texto a partir de la afinidad, desprovisto de condescendencia, que ni ensalza ni degrada. En el proceso minimiza la distancia entre el sujeto y el objeto de la representación ya que ambas miradas, la del director y la de los habitantes del barrio se funden y se confunden. La “mirada creadora” a la que tantas veces alude el director se constituye así a partir de un diálogo único con la realidad y va tomando cuerpo a la vez que se articula el texto. No existe fuera de él sino que ambos, mirada y obra, brotan simultáneamente.¹⁰

En la misma dirección apunta la presencia en la pantalla de diversas cámaras filmando simultáneamente; varias personas llegan al yacimiento arqueológico con la cámara en mano y graban las excavaciones desde distintos ángulos aludiendo a las múltiples perspectivas que ofrece la realidad e insinuando que el film de Guerín es solo uno más entre las numerosas filmaciones posibles. De esta pluralidad de perspectivas se hacen eco los dispares comentarios de los observadores de la necrópolis; para unos yacen ahí las víctimas de la Guerra Civil, para otros los romanos. Al mostrar la cámara misma como objeto de representación, se subraya la dificultad que plantea delinear las fronteras entre realidad y ficción, muy en consonancia con la mencionada fusión de lo ficticio y lo real patente en *En construcción*. Estos personajes que simultáneamente filman y son filmados intensifican la señalada reflexividad del texto y obligan al espectador a fijarse en los mecanismos del proceso filmico y más en concreto en los mecanismos del cine documental.¹¹

La misma voluntad reflexiva se anuncia al comienzo del texto y reaparece repetidamente a lo largo de la filmación. En efecto, las imágenes de archivo en blanco y negro que abren el documental hacen un guiño al espectador y lo llevan a reflexionar sobre el acto de filmar. Además, este documento dentro del documento, en otra vuelta de tuerca, enlaza directamente con el texto primario al seguir a un marinero primero acompañado por una prostituta y luego borracho que se pasea por el barrio de El Raval prefigurando al ex-marino personaje central del film, aficionado también al alcohol y a las mujeres. El pasado y el presente tejen así un mismo entramado abriendo una reflexión sobre el paso del tiempo y sobre la esencia cíclica de la historia, sobre la tensión entre continuidad y ruptura.

No se agota aquí esta “mise en abime” y vuelven a brotar imágenes de imágenes, entre ellas las de la película *Tierra de faraones*, dirigida por Howard Hawks (1955) proyectada en varios televisores del barrio y tema de conversación entre los albañiles. Además la secuencia elegida del film de Hawks muestra la construcción de las pirámides y en un guiño más opone la grandeza de las tumbas egipcias a los derribos y a las edificaciones de El Raval, lo que debe permanecer frente a lo que no merece preservarse. De nuevo esta rica amalgama de imágenes subraya la simbiosis entre realidad y ficción así como la “artificialidad” del documento. De todo ello se deduce la plena conciencia del artificio que se esconde bajo la aparente naturalidad del cine y la voluntad del director de desvelar los mecanismos del medio filmico. Si la máxima de Coleridge era “suspender el descreimiento” la de Guerín parece ser la búsqueda de una armonía entre el subrayado del artificio y el apego a la realidad.

La atípica concepción de la marginalidad presente en *En construcción* y su engañosa atenuación es lo que más enriquece la lectura del texto. Si bien es obvio que el legado de la exclusión sufrida por los habitantes del Raval es la realidad desoladora en la que se encuentran insertos, es significativo que el director no se recree en la sordidez que marca su existencia ni recurra al dramatismo a la hora de emitir su mensaje. Muy al contrario Guerín subraya la simbiosis entre los personajes y su espacio intensificando así el desgarramiento que supone su expulsión del barrio. Como consecuencia de su postura autorial el concepto de marginalidad se deconstruye, reconstruye y resemantiza y, al hilo de este proceso plural, obliga al espectador a cuestionar el binomio inclusión – exclusión y a replantearse el presente de España y de Cataluña en la era de la globalización. A caballo entre la empatía y el extrañamiento el espectador se deja arrastrar por la mirada del director que le fuerza a reflexionar sobre los procesos de transformación urbana y por extensión sobre el ejercicio del poder.

En construcción se suma así a la tradición subversiva inherente al documental español y a las reflexiones sobre la identidad local, en concreto a la dialéctica entre “insiders y outsiders” que, como apunta M. Kinder, se asocia a este género cinematográfico. Dicha carga subversiva, en opinión de la misma autora, entronca con la prohibición de textos documentales durante el franquismo y con la legitimación del NODO a partir de 1942 como único espacio cinematográfico autorizado para reproducir la realidad del país. Toda filmación de la realidad fuera de estos noticieros oficiales se cargaba de un sentido trasgresor que, en cierto modo, se ha mantenido vivo hasta el presente.¹² En el film que nos ocupa la subversividad se entreteje con los hilos de una estética única, marcada por el signo de la reflexividad, mostrando así la adecuación entre las preferencias ideológicas y estéticas de su director. A su vez la ausencia de subrayados que caracteriza su modo de filmar responde a su rechazo del lenguaje filmico actual, que él califica de “cine exclamativo”, responsable de que, como él mismo dice, “los espectadores se [hayan] acostumbrado a que les hablen a gritos” y en consecuencia “no es de extrañar que no sepan escuchar el susurro” (Catnina, 4).

En construcción se adecua a la propuesta de Fernando de Felipe de entender metafóricamente el cine de nuestro tiempo como autopsia, considerando el término en su

doble acepción, como fragmentación de la realidad, seccionamiento, despiece y como mirada particular, “mirar con los propios ojos”, leer la realidad con los ojos de uno mismo ofreciendo una versión que se aparta de la historia oficial del barrio (51). La segmentación de la realidad patente en el film y la mirada personal del director respaldan esta metáfora. El documental de José Luis Guerín muestra como el plan de remodelación urbana de Barcelona (y por extensión las nociones identitarias) recurre a la demolición arrasando en el proceso áreas e individuos que no encajan en la comunidad imaginada.

Paradójicamente estos individuos desplazados, en especial los inmigrantes, que constituyen uno de los sectores más activos de la pirámide humana, se borran del tejido urbano. Guerín filma la historia de quienes no hacen historia, de quienes dotan de consistencia a un espacio pero no tienen voz, de quienes sin ser conscientes de ello dejan también su huella. A ellos se refiere Antonio Sánchez al considerar que “These subjects imbue the urban spaces with social meaning through their everyday activities, as anonymous ‘authors’ of a spatial discourse that Michael de Certeau defines as “the thicks and thins of an urban ‘text’ they write without being able to read it” (296). Con ello este documental producto de la era global abre un espacio a lo local a la vez que saca del anonimato una realidad sumergida que, al filtrarse por la cámara, se transforma en arte. La voluntad del director de reconducir la mirada del espectador, de enseñarle a mirar el mundo sin lastres, como si su objetivo fuera conocer y descubrir, no reconocer, se hace patente en este modo de filmar, reflexivo y personal, que propone un nuevo modo de enfrentarse al texto fílmico y lleva a redibujar los paisajes sobre los que tradicionalmente se sitúa la mirada espectral

Notas

(1) El diálogo que Guerín y Erice sostienen aquí sobre el documental ilustra con nitidez el sentido que para estos dos directores tiene este género.

<http://www.trendesombras.com/num0/ericeguerinum0.asp>.

(2) Mary Cuesta analiza con agudeza la trayectoria artística de Guerín y en concreto su tratamiento del espacio y del tiempo. <http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/86guerin.html>.

(3) Además de los mencionados rasgos propios de la estética postmoderna (inestabilidad, desfamiliarización...) cabe destacar el claro desplazamiento del centro por los márgenes, la fragmentación y la simultaneidad, la elevación de lo cotidiano a la categoría de arte, rasgos todos ellos presentes en este documental y propios de la concepción postmoderna. De los muchos estudios que abordan este tema sigo sobre todo a Fredric Jameson en *Postmodernism or the Cultural Logic of Capitalism* y a Jean Francois Lyotard en *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*.

(4) Numerosos estudios tratan la cuestión de la negación de la pluralidad racial española en pro de la impuesta homogeneidad franquista. Destacan entre ellos: John Hooper. *Los nuevos españoles*, Isabel Santaolalla. “Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture” en *Constructing Identity in Contemporary Spain* e Imán Fox. *La invención de España*.

- (5) Para un estudio sociológico completo de la Rambla del Raval ver: Alba Sagatel Bataller. “La vivienda en el centro histórico de Barcelona”. *Scripta Nova* VII.146 (2003): 1-10.
- (6) Ver la entrevista a José Luis Guerín realizada por “Catnina” y aparecida en *Foro* el 21 de diciembre del 2001. <http://encuestas.bannerlandia.com.ar/foros>
- (7) En una entrevista con Gabe Klinger titulada “A Rare Cinema Treasure: José Luis Guerín” el director utiliza el término “colonizadores” para referirse a los futuros habitantes del Raval. <http://www.24fpmagazine.com/Archive/Guerin.html>
- (8) Gabe Klingen aporta este dato en la mencionada entrevista que mantiene con José Luis Guerín “A Rare Cinema Treasure: José Luis Guerín”. <http://www.24fpmagazine.com/Archive/Guerin.html>
- (9) Hay una tesis escrita por Marta Rizo García, titulada “Prácticas culturales y redefinición de las identidades de los inmigrantes en El Raval (Barcelona): aportaciones desde la comunicación” que analiza en detalle el proceso de adaptación de los inmigrantes de El Raval. Depósito Legal ISBN B 37657-2004 84-688-7790-5.
- (10) El artículo de Gabriel Cabello “Construyendo el tiempo: los ensayos cinematográficos de José Luis Guerín” alude a la vitalidad visual del director. También en un debate sobre el documental sostenido por Javier Rioyo, Gonzalo Suárez y Azucena Rodríguez se subraya la imposibilidad de deslindar el cine y el documental, el hecho de que, como Gonzalo Suárez afirma: “el cine sería absolutamente superfluo si supiéramos mirar” (117).
- (11) Se ha señalado ya la naturaleza reflexiva de otros textos de Guerín, en concreto *Tren de sombras* (1996), que explora el diálogo entre el tiempo y el medio cinematográfico), e *Inesfree* (1990), centrado en el pueblo irlandés en el que John Ford filmó en 1952 *The Quiet Man* (*El hombre tranquilo*). En el mismo debate sobre el documental mencionado en la nota 10, Suárez, considera que: “el cine está obligado a trabajar como si fuera de verdad, y lo otro [el documental] parte de la verdad para ir a otro sitio. Ese otro sitio es el lugar de encuentro, y ese otro sitio para mí, de ser algo, es donde está la apuesta del cine, la apuesta cinematográfica” (120).
- (12) Conviene recordar que Buñuel inauguró en España esta tendencia a cargar el documental de subversividad con *Las Hurdes, tierra sin pan*, filmado en 1931. La polémica que despertó el documental y la negativa reacción que suscitó en el gobierno republicano dan buena prueba de la corrosiva capacidad del director aragonés y de la importancia que esta obra tiene como germen de los documentales españoles.

Obras citadas

Abbas, Ackbar. “Cinema, the City and the Cinematic”. *Global Cities*. Ed. Linda Krause and Patrice Petro. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2003. (142-156).

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1991.

Cabello, Gabriel. “Construyendo tiempo: los ensayos cinematográficos de José Luis Guerín”. *Ciberletras* 12 (enero 2005): 1-17. www.lehman.edu/ciberletras

- Catnina. "Entrevista a Guerin". 2001. <http://encuestas.bannerlandia.com.ar/foros> .
- Cuesta, Mary. "Guerin en construcci3n". *Lateral* 86 (2002):1-3.
<http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/86guerin.html>.
- Felipe, Fernando de. "El ojo resabiado". *Imágenes para la sospecha*. Ed. Jordi Sánchez-Navarro y Andrés Hispano. Barcelona: Ediciones Glénat, 2001.
- Fijo, Alberto. Ed. *Breve encuentro*. Madrid: Cie Inversiones Editoriales Dossat, 2004.
- Fox, Imán. *La invención de España*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Cinematic Representation". *Framework* 36 (1989): 68-81.
- Hooper, John. *Los nuevos españoles*. Madrid: Vergara, 1995.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Kinder, Marsha. "Documenting the National and Its Subversion in a Democratic Spain". *Refiguring Spain*. Ed. Marsha Kinder. Durham and London: Duke University Press, 1997 (65-98).
- Klinger, Gabe. "A Rare Cinema Treasure: José Luis Guerin" *24fps*
<http://www.24fpsmagazine.com/Archive/Guerin.html>
- Liotard, Jean Francois en *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Le Minuit, 1979.
- Moreiras Menor, Cristina. "Regionalismo crítico y la reevaluación de la tradición en la España Contemporánea". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 7 (2003): 195-210.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, 2001. (1-19).
---. *Performing Documentary*. Indiana University Press, 1994.
- Powell, Timothy. *Beyond the Binary: Reconstructing Cultural Identity in a Multicultural Context*. Rutgers University Press, 1999.
- Rioyo, Javier, Rodríguez, Azucena, Suárez, Gonzalo. "Sobre el documental". *Viridiana* 17 (1997): 113-162.
- Sagatel Bataller, Alba. "La vivienda en el centro histórico de Barcelona". *Scripta Nova* VII.146 (2003): 1-10.

Sánchez, Antonio. "Barcelona's Magic Mirror: Narcissism or the Rediscovery of Public Space and Collective Identity?". *Constructing Identity in Contemporary Spain*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, 2002 (294-310).

Santaolalla, Isabel. "Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture". *Constructing Identity in Contemporary Spain*. Ed. Jo Labanyi. Oxford University Press, 2002 (55-71).

Smith, Paul Julian. *Contemporary Spanish Culture*. Polity Press: Cambridge, 2003.
Vázquez Montalbán, Manuel. *Barcelonas*. London: Verso, 1992.

Zhang, Yingjin. "Styles, subjects, and special points of view: a study of contemporary Chinese independent documentary". *New Cinemas* 2.2 (2004): 119-135.