

La transformación del espacio urbano de Barcelona según el filme documental *En construcción* (José Luis Guerín, 2001): una estética del sedimento

The Transformation of Barcelona's Cityscape as Pictured in José Luis Guerín's 2001 Documentary, *En Construcción: An Aesthetic of Sediment*

Rocío de la Maya Retamar (Universidad de Málaga)

rmaya@uma.es

Francisco Javier Ruiz del Olmo (Universidad de Málaga)

fjruiz@uma.es

Blanca Machuca Casares (Universidad de Málaga)

bmachuca@uma.es

RESUMEN

La cierta pujanza temática y estilística del cine de carácter documental en nuestro país en los últimos años lo convierte en un fenómeno audiovisual inédito y que precisaría algunas consideraciones respecto a las distintas estrategias que los realizadores vienen utilizando, sean éstas técnicas mas o menos novedosas de realización audiovisual documental en España o bien fórmulas para lograr complicidades con los públicos. En este artículo, a partir de una revisión de la literatura científica relacionada con el documental como género filmográfico, analizamos el caso de la película *En construcción* (José Luis Guerín, 2001) y proponemos una reflexión sobre las variadas apelaciones con que los filmes involucran a los espectadores, sobre todo cuando consideramos que se trata de un público nuevo, fascinado, en buena medida, por el auge de relatos documentales desconocidos en nuestro contexto cinematográfico hasta hace relativamente pocos años.

Palabras clave: cine documental; veracidad; estrategias discursivas; gentrificación.

ABSTRACT

The undeniable thematic and stylistic verve of Spanish documentary filmmaking in recent years stands as an unparalleled audiovisual phenomenon and, thereby, warrants a few considerations with respect to the differing strategies employed by filmmakers, whether these be relatively novel techniques in the creation of audiovisual documentaries in Spain or formulas to win over the sympathies of their audiences. This article, therefore, examines and reflects upon the sundry appeals through which films draw in and involve their viewers. This is especially salient when taken into account that we are dealing with a new public who, to a large extent, is captivated by the recent and unprecedented boom in documentary films within Spain's cinematographic context.

Keywords: documentary films; veracity; discursive strategies; gentrification; documentary narration.

Introducción. Estrategias discursivas y “pacto de veracidad” en el cine documental español

Hay en la confusión de lugares semejantes cerraduras que dejan mal cerrado el infinito

Louis Aragon

La significativa ampliación de la oferta audiovisual a través de nuevos canales televisivos digitales, el cine en la red, internet y la segmentación inevitable de las audiencias, sin duda, han coadyuvado al auge del cine documental en el que estos nuevos espectadores se miran puesto que les remiten a la vez a lo cotidiano y reconocible y a lo extraordinario que se esconde en esa cotidianidad.

Además, un interés mediático notable, a veces como consecuencia del devenir político, social y noticioso de la actualidad o, a veces simplemente, como medio para dotar de contenidos los nuevos canales y satisfacer demandas culturales de públicos especializados, sin duda, ha favorecido también una difusión bastante amplia del documental en España en estos últimos años. Un nuevo público, decíamos en sentido literal, puesto que nuevas generaciones de espectadores adultos se incorporan a la recepción de contenidos de un panorama audiovisual que creció exponencialmente y también al visionado de fórmulas documentales que depararon nuevas sorpresas para quienes conocieron un cine, el español, que vivió una crisis permanente en la década de los noventa; crisis industrial y también de ideas, desarrolladas generalmente en guiones más que anodinos.

Por todo ello, el documental español, con toda la ambigüedad que el término adquiere hoy, viene ofreciendo lecciones de modernidad que han resultado tan renovadoras como necesarias en nuestro panorama audiovisual. Naturalmente no pretendemos aquí recopilar con exhaustividad la amplia variedad de estrategias discursivas que los documentalistas han venido utilizando, y que en su mayor parte, por cierto, remiten a estrategias de grandes cineastas del pasado: Vertov, Flaherty, Mekas, etc.; pero pretendemos al menos centrarnos en una cinta documental que las ejemplifica y que, a su vez, ha sido reconocida por diferentes motivos por un público relativamente amplio. Nos estamos refiriendo a *En construcción* (José Luis Guerín, 2001), que ofrece una singular forma de compromiso a sus espectadores que no resulta en modo alguno excluyente. También encarna, a su manera, diferentes estrategias de representación, esto es, las formas de organizar e interpretar la realidad de forma peculiar y significativa que ha adoptado el documental español en el comienzo del siglo XXI.

De forma paralela, en cuanto obra documental honesta, resulta además verosímil en su contexto, resultado de unos determinados pactos de veracidad que establecen el autor, a través de su estrategia discursiva específica con sus públicos. Dicho de otra forma: si bien, la película considerada es comprometida y veraz para su público, ejemplifica una forma muy diferente de conseguirlo. Sin embargo, es obvio que compromiso y veracidad del documental, es tanto una cualidad de éste que sólo adquiere

pleno sentido con la participación activa de sus espectadores. Sólo así, las apelaciones que desarrollan (a la dura realidad cotidiana, los sueños, al amor, al paso del tiempo, los procesos, por ejemplo) y las estrategias discursivas que esta obra documental dirige a su público pueden considerarse un éxito.

Cabe preguntarse además, en una época como la actual de fructífera mezcla audiovisual, si tiene mucho sentido una clasificación cerrada de cine documental, acotada a un tipo de cine alejado de la ficción narrativa comercial y cuyo propósito fuese recoger fielmente la “realidad”. Ciertamente, en el cine contemporáneo, la cada vez más ambigua catalogación crítica o teórica de una obra como documental incluiría aspectos que se corresponden a diferentes dimensiones: la naturaleza y el lenguaje del texto audiovisual, la organización de la producción por la industria, la mediación de la crítica especializada o una recepción singular por parte del espectador (Nichols, 1997: 42-62). Nosotros buscaremos aquí especialmente la relación entre estrategias discursivas del filme con la interpretación de su público, señalando los elementos de compromiso en los públicos y la veracidad que los mismos públicos encuentran en la obra fílmica. En este sentido, Vallejo ha desarrollado con amplitud el “pacto de veracidad” (Vallejo, 2007: 82-106) y su relación con el realismo en cinematografía documental, vinculándolo pertinentemente con el realismo en la obra.

El proceso de mediación espectador-obra en el cine documental

El cine documental ha constituido, para la teoría crítica cinematográfica tradicional, al igual que el cine clásico comercial o el cine de vanguardia, un estilo cinematográfico específico; es decir posee una serie de características propias, diferentes en principio a los otros estilos. Esos rasgos se derivan del hecho de que hace un uso sistemático de determinados recursos de lenguaje fílmico (narración subjetiva, cámara al hombro, informalismo técnico, movimientos de cámara descriptivos...) y posee, en fin, un universo normativo con el que se construye (Allen y Gomery, 1995: 114).

De igual forma que los otros grandes estilos cinematográficos, el documental desarrolla no sólo una forma de ser y una forma concreta de mostrarse, sino también, y esto queremos remarcarlo en el presente texto y en los filmes elegidos, crea unas determinadas expectativas en los públicos cinematográficos, de las que se deriva su estatus. Por tanto, los procesos de recepción de este tipo de cine predisponen y condicionan al espectador para una lectura de los códigos cinematográficos que confrontan con su experiencia de lo real, en algunos casos, con la expansión de su experiencia real, en otros, o con ambas. Estos procesos difieren naturalmente de la interpretación de los filmes de ficción, en los que el espectador se limita a buscar una coherencia interna, transparente, lógica de la historia contada. Por ese motivo la estética realista varía en ambos tipos de cine. Justamente la aceptación tácita de esos códigos y sus peculiaridades enunciativas se concretan en un específico pacto o contrato de veracidad entre el creador, la película y el espectador.

Se trata en definitiva de un proceso de mediación comúnmente aceptado, que condiciona la recepción del documental, su lectura y la extracción de significados, y que está intrínsecamente ligado al compromiso que los públicos establecen con la obra fílmica y su temática. Ciertamente en este aspecto Metz ha analizado el pacto de lectura entre el espectador y el filme de ficción señalando cómo “el público no se engaña acerca de la ilusión diegética” (Metz, 2001: 84), y aún sabiendo que lo que muestra la pantalla representa una ilusión, una simulación, lo considera convincente y necesario: totalmente natural y lógico; así se resuelve el problema de la verosimilitud. Al tiempo, en el cine narrativo, no documental, “todo sucede como si no obstante hubiera alguien a quien engañar, alguien que de verdad se lo creyera” (ídem).

Por su parte, en estas estrategias de interpelación al espectador, el cine documental va mucho más lejos: mientras que en la ficción comercial el espectador se compromete con la verosimilitud, en el documental lo hace con la veracidad de lo mostrado en la imagen, de lo representado. Veracidad, por tanto, que se muestra en el documental como un grado de realismo superior, que no implica sólo un naturalismo en el relato, sino que conecta con la experiencia efectiva del mundo.

El filme documental *En construcción* es un magnífico fresco de “cosas vistas y oídas” como se autodefine en sus rótulos iniciales. Esta obra muestra, como anuncia su título, múltiples instantes de un proceso de edificación en el que se derriba un inmueble para después construir otro, entre los trabajos de hombres y máquinas, los comentarios de los vecinos, de los obreros, o la participación coral de diversos personajes. Se trata de mostrar y de documentar un proceso constructivo físico real y una política urbanística subyacente que a la postre alterará el paisaje urbano primero, y humano después, de una ciudad, Barcelona. El autor nos muestra en transformación continua, en proceso continuo, la construcción de una obra que se revela como la escala menor de un barrio y la superior de una vivienda. En concreto, los personajes mostrados en la cinta representan el pasado, el presente y el futuro, que se intuye, de la vida de un barrio barcelonés, el Raval. Esta película muestra, a su vez, un compromiso con su ciudad, un interés en la problemática social que conllevan algunas propuestas urbanísticas y también con los procesos de creación ya sea de una película, una obra de arte o una edificación. De hecho, el título *En construcción* puede remitirnos a cualquiera de estos procesos, muy al estilo de obras literarias, también alegóricas, cuya base de “construcción” es un edificio: recordemos el puzzle maravillosamente entretejido de George Perec en la *Vida instrucciones de uso* (1992) donde cada inquilino de un inmueble es parte de ese puzzle vital, parte de ese edificio que persiste en lo que somos; recordemos el libro *Fabricar historias* (2014) de Chris Ware, una colección de cómics que está sustentada en la idea de un edificio como soporte vital de diferentes personajes dentro y fuera del inmueble, un edificio que también, de algún modo, es personaje. Pero también tiene el documental algo de *flâneur* (lo que queda del *flâneur* es ese señor pensionista abocado a su obra), algo de ese tono del realismo de ciudad de Balzac.

Tras *Los motivos de Berta* (1984), *Innisfree* (1990) y sobre todo *Tren de Sombras* (1997), José Luis Guerín plantea de nuevo un filme único y muy personal en nuestra cinematografía, no exclusivamente adscrito al estilo documental más clásico, sino ampliando creativamente las estrategias discursivas de éste. De forma muy novedosa en nuestro cine Guerín plantea, como describiremos posteriormente, una confrontación fílmica con la realidad representada, y cuya resolución deviene finalmente en un ensayo para la interpretación del mundo que nos rodea: eso es, en definitiva, *En construcción*. Premiada por la crítica y por la profesión cinematográfica, la película ha conseguido además sorprender a públicos más amplios del estrictamente académico o especializado, merced a su versatilidad, a la libertad y la consideración que otorga al espectador en la construcción de significados. La película desarrolla un peculiar pacto de veracidad entre la temática que se muestra y los espectadores. En un sentido último, y a diferencia de las anteriores cintas, ese compromiso verdadero al que aludíamos no se basa en lo político, lo social o lo sentimental (aunque haya ejemplos de ello en *En construcción*) sino que está basado en la metafísica; y ello junto con una especial mezcla de elementos realistas, poéticos o incluso costumbristas.

En realidad, esa metafísica con la que atrae a su público se visualiza a partir de la transformación, del cambio del entorno de los personajes. Los cambios que filma Guerín son los del tiempo, los del espacio físico en el barrio y, sobre todo, los cambios en el paisaje humano. El paso del tiempo, por tanto, siempre está presente de forma abrumadora; la muerte física se muestra como parte de la condición humana: durante el filme hay personajes (personas) que mueren, sentimos el cambio del clima según transcurren las estaciones, los niños y jóvenes crecen jugando en la obra, los mayores rememoran su pasado con naturalidad o a veces con fatalidad. Ciertamente, esa presencia del pasado y de la mutabilidad de las cosas se indica descarnadamente con el descubrimiento de restos arqueológicos de la época romana, y también con la permanencia de la iglesia románica de Sant Pau como paisaje inalterable del barrio, como elemento que canaliza la reflexión acerca de lo que cambia y de lo que permanece. Para eso está la calle, en la que hay que hacer especial hincapié, la calle es donde suceden las cosas que reúnen, las cosas que acaecen; decía Pessoa: “Para mi cocinero monótono, una escena de bofetadas en la calle tiene siempre algo de apocalipsis modesto” (Pessoa, 1982: 69).

Metacine y tiempo del documental

Tiene un elemento el documental de Guerín que refleja un juego de la película dentro de la película, la construcción dentro de la construcción, que es el tiempo de la construcción de una obra en el Raval con la película *Tierra de Faraones* (Howard Hawks, 1955), que es un claro exponente de la construcción de las pirámides. Empieza con el sonido ambiente de la película, va apareciendo poco a poco, a través de las “ventanas indiscretas” planos enmarcados por las ventanas y terrazas con el televisor al

fondo, entre sábanas colgadas, entre rejas y ventanas medio abiertas. Gorostiza, en su libro *La imagen supuesta. Arquitectos en el cine* habla de la importancia de la construcción de uno de los escenarios en el que Howard Hawks hace una panorámica de todo el proceso de la construcción de la pirámide (49) y que además Guerín se detiene en ella, es la única imagen clara de la película que aparece en *En construcción*. Una película que acaba teniendo su peso puesto que posteriormente es comentada por el jefe de obra de *En construcción*. Esta situación debido a su carácter documental se entiende que es fortuita, ya que coincidió la emisión en televisión de la película de Hawks cuando Guerín estaba rodando la suya, aprovechándolo para la construcción de su relato.

Por otro lado, también se perfilan ciertas similitudes formales en la construcción de la película de Guerín con *El sol del membrillo*, 1991, de Víctor Erice a quien agradece en los créditos finales. *El sol del membrillo* es una película documental que se centra en el proceso de creación del artista Antonio López y que a su vez coincide con la rehabilitación de la vivienda en la que trabajan su mujer y él. Además de la temática¹, tiene elementos formales en el montaje y en la fotografía que son parecidos, entre ellas las imágenes de la televisión a través de puertas y ventanas. El espectador tiene una cierta noción inconsciente de una estructura fílmica que se oculta detrás de un montaje de atracciones, y dentro de una película que resulta coral, en sus personajes y en su temática, Guerín utiliza primordialmente un montaje organizado mediante frecuentes cortes dentro de la continuidad fílmica, que sustituyen a los movimientos de cámara. Los planos, a menudo estáticos y profundos, muestran a un director con un conocimiento y una pasión por la fotografía verdaderamente notables. En efecto, muchos planos evocan por sí mismos composiciones fotográficas y dirigen la mirada del espectador enfáticamente a un objeto o al rostro humano.

Otro elemento que resalta Guerín son los tiempos, un tiempo sobre otro tiempo, la construcción de un edificio con la construcción de la película. La duración de la película y sobre todo el ritmo pretende acercarnos a nivel emocional los tiempos del proceso; es un tiempo subjetivo, el tempo de la obra, que hace tener la percepción de que es similar al de la construcción de la vivienda (por eso se entiende que la película dure 130'). Las fases de la construcción que hace visible José Luis Guerín son: la demolición; la excavación; la colocación del mallazo y encofrado; los albañiles o paletas y las carpinterías, alicatado y enlucidos que lo hace coincidir con la última fase la venta de viviendas.

La demolición, la búsqueda de un espacio para la construcción posterior de un edificio de viviendas, obliga a realizar una excavación, un estudio y documentación histórico del territorio. En este caso se descubre un campo santo cristiano del siglo III d. C. justo a los pies de la iglesia románica de Sant Pau del Camp, edificación cuya planta y elementos estilísticos

¹ Erice crea unas secuencias de la periferia de Madrid para situarnos en el entorno de la construcción de la obra nunca acabada de los membrillos, y Guerín lo muestra para hablarnos de lo que resulta periférico en el misma "Ciutat Vella" de Barcelona.

permanecen desde la época medieval, con sus consiguientes remodelaciones. En este momento la curiosidad es el punto de unión de la obra con el entorno, de forma que Guerín lo utiliza para presentarnos al vecindario, su carácter, cultura y vivencias, a través de las interpretaciones que hacen de lo que allí pudo suceder. A partir de este momento se marcarán las relaciones entre los vecinos y la obra, principalmente entre los niños que juegan en ella y los obreros.

Por otra parte, mediante la colocación de los cimientos y la estructura de la construcción, Guerín muestra la jerarquía y el prestigio subyacente a cualquier obra a través de los profesionales implicados en el proceso. Los albañiles o *paletas* darán lugar a mezcla de orígenes: marroquíes, catalanes, andaluces; son los encargados de cerrar el edificio, de compartimentar y dar accesibilidad al mismo, mientras que en el encofrador y el jefe de obra se muestran como figuras claves en los que reside la responsabilidad sobre la misma estructura del edificio. En esta fase veremos la plomada y la tiza utilizada en el espacio, que luego en el enfoscado quedarán tapados como parte de los restos arqueológicos de la propia construcción. En este momento puede recordarnos a los trabajos a la inversa que realiza Gordon Matta-Clark quien, a través de la fotografía, documenta sus procesos invertidos, deconstruye la vivienda construida con la idea de recuperar de forma azarosa las fases de la construcción. Deja visible esos elementos que en la película vamos viendo cómo van desapareciendo.

Por último, José Luis Guerín unifica los procesos de acabados (enlucido, alicatados y carpinterías) con la venta de viviendas donde observamos y, y es ahí lo más desconcertante, a los nuevos posibles inquilinos: algunos muestran su disconformidad con las casas vecinales, con la ropa tendida o con los vecinos que no son estéticamente agradables a la vista. Por medio en este proceso vemos cómo esos vecinos han dejado de tener sus casas para sólo formar parte del paisaje de las calles, y cómo los nuevos dueños proceden de zonas con otro poder adquisitivo. En este sentido, *En construcción* indaga también sobre la transformación del espacio. La fisonomía del Raval se va conformando en el filme a través del fuerte contraste entre los antiguos balcones con flores y ropa colgada y con los nuevos habitantes de un piso recién construido, integrantes de una futura pequeña burguesía, que discuten con la vendedora del piso si la ubicación de los radiadores entorpecerá la decoración prevista.

La problemática que se vislumbra es la gentrificación, término acuñado por Ruth Glass en los años sesenta en el que hace referencia a la remodelación de edificios para la clase media que acaban subiendo el precio de las viviendas en una determinada zona, excluyendo e incluso expulsando al vecindario de toda la vida. De esta manera no sólo cambia el paisaje urbano sino también el humano. Cambiará así el espacio urbano, como irán desapareciendo los vestigios de las formas de vida tradicionales en ese barrio de Barcelona durante el siglo XX, para alumbrar un nuevo paisaje humano.

El lugar del documental

La película discurre por el carrer d'en Robador y por el carrer de Sant Pau, una calle larga en la que desemboca de'n Robadors y que atraviesa el barrio. Esta calle permite enlazar todo el cambio urbanístico propuesto como es la Rambla del Raval, un bulevar amplio que busca tener una semejanza con las zonas de la Rambla y Rambla Catalunya. Y este paseo, a su vez, desemboca en las antiguas Atarazanas de Barcelona, actual Museo Maritim de la ciudad. Para ello hizo falta eliminar edificios enteros de viviendas sin dar soluciones a la gente del barrio; simplemente los echaron.

El barrio del Raval es parte del casco histórico de la "Ciutat Vella", conocido por el barrio chino hasta el momento de su remodelación. Como su propio nombre indica se refiere al arrabal, a las afueras de la ciudad medieval, exactamente a las afueras de la muralla, pues el límite amurallado se encontraba en la rambla. El carrer de Sant Pau comienza en la puerta de la muralla de la Boquería y queda a los pies de Montjuic, campo santo de los romanos cristianos del siglo VI, sobre todo en la zona que se concentra que es en los alrededores del monasterio románico de Sant Pau del Camp que perteneció a los benedictinos. Toda la zona del Raval fue campo y huertas que abastecían a la ciudad y ya en el siglo XIX, cuando se instalaron las fábricas, fue lugar de hacinamiento de los obreros provenientes de distintos sitios de España y del mundo. La iglesia se erige no sólo como elemento visible del paso del tiempo, sino como elemento reconocible de un barrio que ha remodelado algunas de sus zonas con la consiguiente disminución de su población autóctona. Esta situación ha provocado un problema social en la zona, mezcla de turismo, nueva clase, migración no reglada y los vecinos de toda la vida, tal como señala Olga Merino en *El Periódico*, y uno de los paradigmas de lo que trata y explica Manuel Delgado en *La ciudad mentirosa*, 2007, sobre la ciudad de Barcelona.

En todas las ciudades existen las calles más antiguas, en muchos casos se mantienen desde la ocupación griega o romana. La calle es el lugar de tránsito que a través de su uso se mantiene más tiempo, puesto que necesita un menor mantenimiento. De forma que es el espacio simbólico de quienes a lo largo de los siglos han permanecido allí; son la gente que se ha quedado extramuros en el Raval, los más desfavorecidos, los gremios, las minorías o las fábricas, como bien refleja la película. La película se centra en espacios del barrio que reflejan la problemática social que aún se mantiene como carrer Dels Robadors con las prostitutas y calles que han sido regeneradas produciendo el efecto de gentrificación, como es la zona de la Rambla del Raval y el Boulevar y carrer Sant Pau que lo atraviesa por uno de los extremos. La desconexión del barrio, a partir de las viviendas tal como aparece en la película es un problema habitual.

Jan Gehl, arquitecto y profesor de la Universidad de Copenhagen ha reflexionado y estudiado los modos de proceder de la gente en los espacios públicos con la idea de mejorarlos, un interés que se centra en la forma de proyectarlos para que se puedan seguir realizando estas actividades gracias a espacios de calidad. Él considera que "los arquitectos y los urbanistas

pueden influir en las posibilidades de encontrar, ver y oír a la gente” (Gehl, 2006: 21) en referencia a dicho espacio. El problema en estas situaciones como se aprecia en *En construcción* es que el vecino del barrio queda excluido de la propia evolución, a pesar de los equipamientos culturales como son el MACBA, el CCCB, la Universidad de Blanquerna o los polideportivos. Jane Jacobs, en *The Death and Life of Great American Cities* ya planteaba en 1961 la problemática que se hace visible en esta película:

Buscar los elementos de éxito en sus altos niveles de dotación material o en habitantes supuestamente competentes y no problemáticos o en nostálgicas reminiscencias de la vida provinciana es una pérdida de tiempo. Elude el meollo del problema, a saber: qué hacen las vecindades –si es que lo hacen– que pueda ser útil social y económicamente a las ciudades, y cómo lo hacen (145).

Como ensayo filmico fronterizo, esto es, permeable, abierto a influencias con otros géneros y estilos fílmicos, *En construcción* es un intento de ofrecer claves que permitan comprender el mundo; pistas variadas y abiertas que el espectador puede escoger libremente e interpretar de manera singular.

Filme construido por sedimentación de significados, nunca limita la libertad interpretativa del espectador; por el contrario, a menudo se muestra al público un contenido ambiguo, enigmático, caleidoscópico, abierto en su significación. Guerín multiplica las posibilidades de respuesta, del conocimiento del mundo, de indagación casi metafísica, decíamos, con estas técnicas fílmicas. Se acerca al género periodístico de investigación recogiendo las opiniones de quienes miran los restos arqueológicos, o dando una visión amplia del barrio, sin introducirse en opiniones propias, simplemente permitiendo que quien vea la noticia saque sus propias conclusiones. Es precisamente la prensa de la época, tal como aparece en *El País*, *El Periódico* o *La Vanguardia*, la que está interesada en lo que sucede en carrer Del’s robadors y aledaños, y analizan las situaciones que se están dando, mezcla de prostitutas y turismo, buscando nuevas propuestas para el barrio.

Técnica, narración y estructura en el filme de Guerín

Técnicamente, el proceso de filmación hizo inevitable el trabajo con la imagen digital. El resultado final de *En construcción*, comprimido en un filme de unos 125 minutos, fue una síntesis de unas cien horas de material rodado. Tanto por la forma de representar y reflexionar sobre la realidad como por los condicionantes propios del proceso técnico de realización, Guerín desechó pronto la idea inicial de rodar con película de 16 mm, decantándose por el cine digital como herramienta más adecuada para ofrecer una obra que, de forma muy cautivadora y sugerente, privilegia en su concepción técnica la libertad creadora. A Guerín, nada dogmático en ese aspecto, debemos, por tanto, esta obra fronteriza entre el documental y la ficción, entre el realismo y la poesía, entre el neorrealismo y el costumbrismo.

El propio autor reconoce la influencia de tres grandes cineastas que muestran lo que él mismo busca: una mirada primigenia, virginal, pura sobre la realidad. A menudo, José Luis Guerín ha recordado el cine documental de Robert Flaherty, y en concreto *Nanook el esquimal* (1922), y también a autores como Ozu o Alain Resnais. De esta forma, en el proceso de filmación de *En construcción*, se utilizaron procesos de escritura similares a los “Pillow Shots” de los que hablara Noël Burch respecto al cine del japonés Ozu.

Estamos lejos aquí, por tanto, de lo que el teórico del cine Burch denominó “el viaje inmóvil”, que conseguía la introducción del espectador en el espacio diegético, de la narración fílmica, de tal modo que le permitiera vivir la experiencia de ubicuidad mediante la identificación primaria con el objetivo de la cámara, donde “la experiencia de la película clásica nos interpela únicamente en tanto que individuos incorpóreos” (Burch, 1995: 250). Funciona como una “caja de mezclas”, de forma que la concepción espacial que percibimos es como si fueran fogonazos, trocitos de realidad que nuestra cabeza se encargará de enlazar.

En su concepción se trató entonces de un proceso de escritura fílmica complejo en el que los signos de puntuación aparecían de forma repetitiva transfigurados en determinados encuadres vacíos: planos de cielo, chimeneas, tejados, etc. Este documental, más que un género o estilo cinematográfico condicionado por rutinas estilísticas o de producción, se revela aquí como ámbito abierto capaz de asumir tanto postulados vanguardistas como de la propia ficción clásica, al servicio de las explicaciones del autor sobre el mundo. Las estructuras espacio-temporales son transformadas por Guerín en discontinuidades aleatorias, como las pinturas de Pollock o la música de John Cage. Si las pinceladas son aleatorias y aparentemente azarosas, no lo es la estructura controlada, organizada por Guerín.

Pese a su admiración por Resnais, cuyos peculiares documentales parten, como es sabido, de un férreo, aunque breve guion, va a ser durante el proceso de rodaje y en las discusiones sobre el material filmado con el pequeño grupo de cinco personas que colaboran en el proceso, cuando el autor de *En construcción* va a establecer la estructura del montaje de la obra. Esta opción creativa se asemeja, de alguna forma, a la del cineasta soviético Dziga Vertov, que optaba por elaborar el montaje durante la filmación, una estrategia naturalista muy eficaz.

Otra de las grandes virtudes de la obra es la capacidad de protagonismo, de interpretación que otorga al espectador. Guerín aborrece de un cine excesivamente explicativo, enfático, reiterativo o publicitario. En ese sentido, otro de los hallazgos de este documental es la capacidad para mantener un equilibrio entre lo que se muestra y lo que no, trabajando los significados de lo que emerge dentro del encuadre y lo que conscientemente se deja fuera. De nuevo una concepción fotográfica, de imagen que congela el tiempo, le ayudará a resolver ese diálogo, sumada con el diseño de sonido.

Aquí subyace una idea presente en Guerín, al igual que en muchos de los autores de la modernidad: las estrategias sobre qué se muestra, qué se escamotea y cómo el espectador colabora en la reconstrucción de la realidad. Su forma de mostrar el punto de vista en la película es discursivo, implica una enunciación que se agudiza en los interludios narrativos. Guerín filma mayoritariamente el trabajo en planos abiertos, un collage estructurado dentro de un aparente informalismo. Es como si la película se fuera construyendo por acumulación, por sedimentación de múltiples historias, miradas, frases, colores y sonidos. El resultado de todo ello a los ojos del espectador es un compromiso íntimo, una comprensión de la realidad más lenta, pero que será más fuerte y perdurable.

En filmes como éste, se descubre, en definitiva, un cine de la modernidad en el que cohabitan el documental y la ficción, lo visible y lo narrativo. A través de estas estrategias creativas, se plantea una convivencia entre las imágenes que hablan por sí mismas y se abandonan a su significado y las imágenes que se elaboran con el fin de darles un valor narrativo. En ese examen sistemático que hace de la praxis del cine, Burch se refiere al nuevo lenguaje que da a luz el cine de la modernidad, basado un tipo de argumento totalmente nuevo, de no ficción, pero diferenciado al tiempo del antiguo documental. De todo ello es ejemplo la obra de Guerín.

A modo de conclusión

A modo de conclusión podemos afirmar que *En construcción* permite una mayor interpretación, como obra abierta y reflexiva que es, al espectador, estableciendo con él un diálogo metafísico que sólo se completará de forma plena al final de su visionado. Como hemos apuntado, es obra de la modernidad cinematográfica, que conecta a menudo con recursos expresivos propios del cine de autor o de vanguardia, por lo que cabe concluir que las mejores aportaciones a la creación fílmica en nuestro país no se encuentran hoy en la mayor y más presupuestada producción de ficción, sino precisamente en este cine documental, que está actuando a menudo como vanguardia cinematográfica.

La película juega con la dualidad. Una construcción dentro de otra construcción. Un tiempo dentro de otro tiempo. Un lugar dentro de otro lugar. En este último caso la situación de un edificio de viviendas refleja a pequeña escala lo que sucede en un barrio. Y observamos que en diecisiete años está en plena modernidad, pues el final de la película remite a la situación actual. La película finaliza de manera metafórica, con los acabados de la obra y quitando las vistas a las nuevas viviendas del viejo barrio, lo feo. De cara a la calle no se ven los problemas existentes en el barrio, sino que queda de puertas para dentro, con la especulación inmobiliaria, con el alquiler de habitaciones, y una migración no controlada.

La realidad del edificio, de la calle, del barrio son en realidad una reflexión alegórica de la vida y de la muerte:

¿El viejo sin interés de las polainas sucias, que se cruzaba frecuentemente conmigo a las nueve y media de la mañana? ¿El vendedor de lotería cojo que me molestaba inútilmente? ¿El vejete redondo y colorado del puro a la puerta de la tabaquería? ¿El dueño pálido de la tabaquería? ¿Qué se ha hecho de todos ellos, que, porque los vi y volví a verlos, fueron parte de mi vida? Mañana también desapareceré yo de la Calle de la Plata, de la Calle de los Doradores, de la Calle de los Lenceros. Mañana, también yo -el alma que siente y piensa, el universo que soy para mi- sí, mañana yo también seré el que dejó de pasar por estas calles, el que otros vagamente evocarán con un «¿qué será de él?» Y todo cuanto hago, todo cuanto siento, todo cuanto vivo, no será más que un transeúnte menos en la cotidianeidad de las calles de una ciudad cualquiera (Pessoa, 1982: 72).

Bibliografía y filmografía

Allen, Robert y Gomery, Douglas (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.

Aragon, Louis (1979). *El campesino de París*. Barcelona: Bruguera.

Burch, Noel (1995). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

Delgado, Manuel (2007). *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Madrid: Catarata.

Erice, Víctor (director). (1991) *El sol del membrillo* [película]. España: Falso documental.

Flaherty, Robert J. (director). (1922) *Nanook, el esquimal* [película]. Estados Unidos: documental.

Gehl, Jan (2006). *La humanización del espacio urbano*. Barcelona: Editorial Reverté.

Gorostiza, Jorge (1997). *La imagen supuesta. Arquitectos en el cine*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Guerín, José Luis (director). (1984) *Los motivos de Berta* [película]. España: drama.

Guerín, José Luis (director). (1990) *Innisfree* [película]. España: documental.

Guerín, José Luis (director). (1997) *Tren de sombras* [película]. España: drama, cine experimental.

Guerín, José Luis (director). (2001) *En construcción* [película]. España: documental.

Hawks, Howard (director) (1951) *Tierra de faraones* [película]. Estados Unidos: ficción.

Jacobs, Jane (2011) (1ªed. 1961). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Salamanca: Capitán Swing.

Merino, O. (1 abril 2016). *Un canaló de desaigüe*. *El Periódico*.

Metz, Christian (2001). *El Significante Imaginario. Psicoanálisis y Cine*. Barcelona: Paidós.

Nichols, Bill (1997). *La Representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

La transformación del espacio urbano de Barcelona según el filme documental En construcción
Rocío de la Maya, Francisco Javier Ruiz y Blanca Machuca

Obradors, Matilde (2005). "Abrazar la existencia. Territorios de "realidad" y territorios de "ficción" en la creación cinematográfica", en *Formats: revista de comunicación audiovisual*, nº 4, Universitat Pompeu Fabra: 1-13.

Perec, Georges (1992). *La vida instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama.

Pessoa, Fernando (1982). *El libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral.

Plantiga, Carl (1997). *Rhetoric and Representation in Non-fiction Film*. Cambridge: University Press.

Vallejo, Aida (2007). "La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental", en *Doc On-Line*, nº 2: 82-106. Recuperado de: http://www.doc.ubi.pt/02/aida_vallejo.pdf

Ware, Chris (2014). *Fabricar historias*. Barcelona: Reservoir Books.

Nota de la revista:

Artículo recibido el 4 de noviembre de 2017.

Proceso de evaluación concluido el 28 de noviembre de 2017.

Publicado el 15 de diciembre de 2017.