

Documental y/o ficción, la representación de lo real

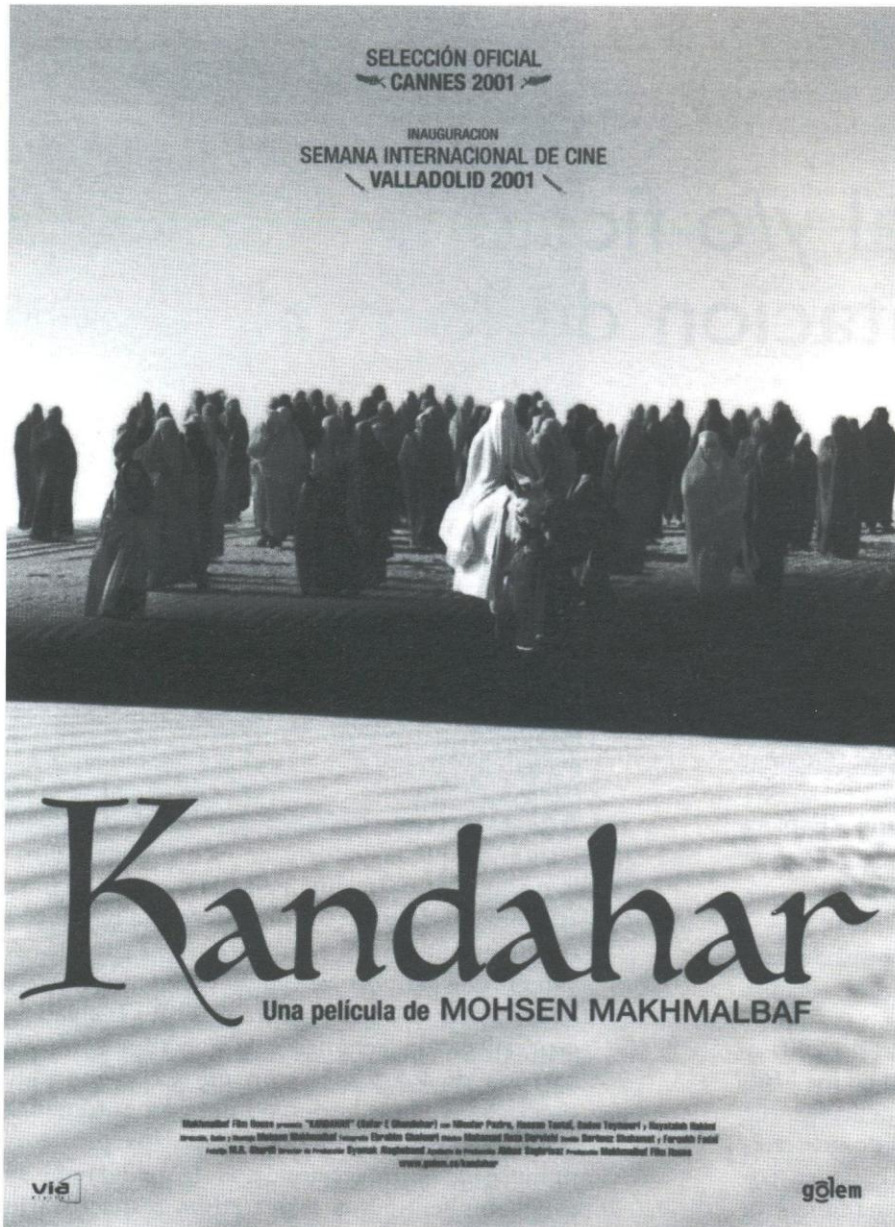
Kandabar (Safar é Ghandehar, Irán, 2001), de Mohsen Makhmalbaf
Asesinato en febrero (España, 2001), de Eterio Ortega
Ali Zaoua, príncipe de Casablanca, de Nabil Ayouch (Francia, Marruecos, 2000)
En construcción, de José Luis Guerín (España, 2000)
Los niños de Rusia, de Jaime Camino (España 2001);
La cuadrilla (The navigators, Gran Bretaña, Alemania, España, 2001), de Ken Loach.

Entre los meses de diciembre de 2001 y enero de 2002 han coincidido en los Multicines Agüere una serie de películas que participan en mayor o menor grado de una cierta condición de documental. Este ciclo se enmarca en el proyecto Sala Atenea, una iniciativa de la sección de Audiovisuales del Ateneo de La Laguna, la delegación de Cultura del Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna y los Multicines Agüere, tres entidades —una cultural, otra pública y la tercera privada— que participan en la organización de ciclos, cine fórum, cursos de cine, mesas redondas y estreno de cortometrajes, tanto en la sede del Ateneo como en una de las salas de los multicines, los únicos que existen en el casco de la ciudad. También colabora el Centro de Profesores, con la organización de cursos de didáctica del cine destinados a profesores que, de una forma directa, impartiendo cine como asignatura optativa o como apoyo didáctico de otras asignaturas, están implicados en la difícil tarea de la normalización de la enseñanza del cine en la provincia de Tenerife.

La presencia de documentales en salas comerciales ha sido siempre una excepción, debido al riesgo que supone su exhibición, relegada últi-

mamente a los canales temáticos de las televisiones digitales, un verdadero *gueto* para los amantes de rarezas, consecuencia de la política de diversificación de los gustos, que permite el tránsito voluntario de uno a otro canal pero que también impide el encuentro fortuito con una joya cinematográfica de difícil adscripción. Los realizadores seducidos por la realidad acaban enmarañando sus propuestas, creando pequeñas ficciones que proporcionen a los posibles espectadores la ilusión de que se encuentran frente a una película normal, es decir, una película con argumento. El cine americano y sus imitadores ha moldeado un determinado espectador cuyas expectativas van en este sentido. Se espera que ocurra algo, y que ocurra lo más pronto posible. Incluso la especialización genérica a la que se adscribe la mayoría de los filmes, con unos códigos muy precisos, ayuda a la descodificación automática por parte del espectador, desde los primeros minutos de la proyección, y, en la medida que se van cumpliendo sus expectativas respecto a lo que va a pasar, lo tranquiliza, sumiéndolo en una semiinconsciencia placentera.

Pero en algunos momentos históricos, la realidad se impone por sí sola. El cambio del milenio, la imparable transformación social del liberalismo, la lucha antiglobalización, el caos que sacude a los países empobrecidos, la inmigración y todas sus secuelas de xenofobia y mestizaje, los fundamentalismos de todo tipo han logrado sacudir al espectador actual, sumido en plácidas ensoñaciones sustitutorias, embarrancándolo en la confusa realidad. De ahí quizás este inopinado interés por las películas otras. De ahí también el desembarco de nuevos y antiguos cineastas con novedosas propuestas, que irrumpen en los festivales, como el filme de José Luis Guerín *En construcción*, que no puede en modo alguno ser reducido a la condición de documental (a no ser que nos replanteemos el significado de este término) y que, sin ser tam-



Cartel de la película Kandahar

poco una película de argumento, ha conseguido el premio de la crítica en el Festival de San Sebastián y el premio Sant Jordi de Radio Nacional como la mejor película española, concedido por un jurado de 25 periodistas y críticos de diferentes medios de comunicación. A los diversos festivales europeos, y no sólo a la Seminci del Festival de Valladolid, que ya viene mostrando desde hace años películas con un fuerte compromiso con la realidad, van llegando propuestas de diferente índole pero con un denominador común: el replanteo de la función del cine, de su capacidad para seguir contando historias como hasta ahora. El cine, cumplido su centenario, se ha visto obligado a mirar hacia atrás, mediante una imposible vuelta al cine originario, y ha descubierto por el camino toda una tradición de

cine documental que parecía completamente olvidado. La opción ha sido doble: la reflexión metalingüística y la transparencia, la diafanidad de la mirada...

Por otro lado, el éxito de programas tipo *Gran hermano* ha hecho emerger, como valor comercial, la inmensa curiosidad humana por lo próximo. Si *Kandahar*, *La vendedora de rosas*, *West Beirut* o *Alí Zaoua*, por poner unos ejemplos, nos llevaban a realidades marginales, exóticas o, en todo caso, lejanas a nuestro entorno, y por lo tanto aparentemente distintas, existe una parcela de nuestra personalidad que nos hace espiar a nuestros congéneres más cercanos, probablemente para compararnos, y así comprobar que no somos tan raros como creíamos. Pero lo más interesante es que, más allá de la sosez de los especímenes objeto de nuestra curiosidad, es la capacidad de aguante del espectador, rompiendo el corsé de los formatos, los programas de media o de una hora televisivos y las dos horas consagradas de los filmes actuales, calculados para las tres o cuatro sesiones diarias. También hace trizas el sacrosanto principio de la veloci-

dad, que obliga al espectador a un *tour de force* de absorción de acontecimientos visuales cada vez más vertiginosos, y la síntesis, la concentración narrativa propia del cine clásico. El espectador puede pasarse horas contemplando a unos seres humanos sentados en un salón, a la espera de que pase algo, por mínimo que sea. Siempre que, claro está, crean que se encuentran frente a un pedazo de realidad en bruto, sin unas directrices que marquen unos derroteros previsibles. Es volver a las sensaciones primeras del cine del primer día, al estupor de un tren que puede realmente arrojarse sobre nosotros. Es la emoción de estar frente a lo imprevisible, a lo que no está sujeto a las leyes que, a lo largo de los cien años de vida del cine, los cineastas han ido fijando para atarlo, para constreñir su capacidad de asombro ante el espectador desarmado. Pero, como siempre ocurre en el cine, la sensación es

ilusoria. Los sujetos observados siempre son conscientes de la presencia de las cámaras, la permanente sensación de que son observados más allá de la presencia física de todo un ejército invisible de técnicos por una audiencia que los analiza, y de cuya valoración depende, provoca en ellos un comportamiento exhibicionista que niega la supuesta independencia de la muestra observada. Se cumple el principio de que en cualquier observación científica la presencia del observador modifica en mayor o menor grado la muestra de realidad a analizar. El cineasta, como el antropólogo, dirige la observación desde unos parámetros determinados, parte de una hipótesis de trabajo que se trata de conformar o refutar mediante el trabajo de campo. La independencia del observador está siempre en entredicho. Pero hay cineastas que se esconden, como los realizadores de programas del tipo *reality show*, borrando cualquier señal de su existencia, escamoteando los instrumentos utilizados en la confección del producto terminado, creando la ilusión de que se nos ha conferido la gracia de poder contemplar un trozo de realidad en estado bruto, como si la selección del material, el punto de vista empleado, el texto explicativo que lo acompaña, no nos diese un punto de vista, una visión sesgada, un producto muy elaborado de una manera de ver el mundo.

Los programas sin formato, que funcionan ininterrumpidamente las veinticuatro horas del día, propios de la televisiones de pago, constituyen junto a la brevedad de los videoclips y los anuncios, los dos extremos a los que se abocan las producciones audiovisuales actuales, y contribuyen a una reformulación del espectador, capaz del seguimiento y comprensión de micromensajes, lanzados cada vez a mayor velocidad (en relación a la evolución de ordenadores capaces de procesar cada vez más datos), y por otro lado dispuesto a quemar su tiempo frente a una pantalla donde no ocurre nada. Este estallido de las normas clásicas de la narrativa está permitiendo la entrada en el escenario del juego mediático de una serie de nuevos realizadores con propuestas visuales radicales que hace unos años hubieran sido impensables. Entre otras consecuencias, también ha permitido la irrupción incontenible de la realidad en las pantallas.

La proyección de estas películas, muy seguidas en el tiempo, y su selección en este artículo, nos ofrece la posibilidad de una reflexión sobre la representación de la realidad en el cine actual y sus límites. El término documental ya no sirve para orientarnos frente a la visión de estos filmes, los realizadores se han planteado de una manera totalmente diferente su relación con el material documental con el que se enfrenta-

ban, con la realidad en bruto que suponía la vida de los niños en las calles de Casablanca, la remodelación de un barrio popular en el casco de Barcelona, el testimonio de las personas que siendo niños tuvieron que abandonar España para buscar refugio en Rusia o la pérdida de los derechos más elementales de los trabajadores que tantos años de lucha sindical habían logrado.

Documental o ficción, cine con o sin argumento, cada realizador se escora por un procedimiento distinto, sabedor de la dificultad de lo real para ser aprehendido: la ficción documental de Nabil Ayouch, el marroquí residente en Francia, documento o poema la película de Guerín, cine testimonial el de Jaime Camino, cine de tesis con aspecto de comedia el del aguerido Ken Loach, en todo caso comprometido con lo real, indagación del cine en relación a la representación de la realidad.

Encararse con el documental es emprender un viaje sin regreso, un partir con unas simples ideas entresacadas de un folleto turístico, llegar sin itinerarios previos, dejando que los pies te vayan llevando, mirándolo todo casi sin pensar, acompañar la respiración a lo nuevo, mientras nuestra visión se va haciendo nítida y se perfila aquello que estaba frente a nuestros ojos y no podíamos ver. Mohsen Makhmalbaf así lo entendió. Le hablaron de Kandahar. Vertió su propio viaje en celuloide, le dio precisamente la forma de un viaje, un viaje de ida, un trayecto sin final. La viajera no llega a Kandahar, ni siquiera vislumbramos las puertas de la ciudad. Es la aventura del propio documental, un viaje iniciático, en busca de razones para la esperanza, capaces de darle un sentido a la vida, la de Ghandehar, que espera al eclipse para suicidarse, pero también al propio filme. La crítica alabó unánimemente los valores estéticos del último trabajo del realizador iraní, aunque desmereciendo su carácter didáctico, como si su aparente simplicidad en la exposición de la realidad afgana, cuasi documental, constituyese un defecto, frente a supuestas bondades narrativas.

En primer lugar, el éxito de esta película estriba en la oportunidad de su estreno, completado con el cambio de su título original por el del nombre tan sonoro y tan nombrado por los medios de comunicación de todo el mundo de la ciudad de Kandahar. Esto ha propiciado el acercamiento mayoritario a una cinematografía, la iraní, sólo conocida en los festivales y por un público especializado, aunque ya en la década de los setenta Irán vivió la eclosión de los "nuevos cines", mediante el importante Festival de Cine de Teherán, que dio a conocer la *nouvelle vague* o el *free cinema* al público iraní y que aglutinó a los nuevos valores de la cinematografía local. La



revolución iraní de 1979 propició, mediante ayudas estatales a la producción, la aparición de un cine de características propias. Al cine de propaganda contra el Sha y de exaltación de la revolución, así como el consabido cine bélico durante la guerra contra Irak, le siguieron comedietas al uso, melodramas y thrillers, que contentaban al gran público, pero las autoridades musulmanas, a través del Ministerio de Cultura y Orientación Islámica estaban empeñadas en la creación de un cine de calidad destinado al público de su país. La irrupción de nuevos cineastas, y la paradójica censura que limitaba la distribución a películas de determinados países, permitió la aparición de películas cuya calidad fue descubierta en occidente en sucesivos festivales, a partir de 1990, encumbrando rápidamente a directores como Abbas Kiarostami y Mohsen Makhmalbaf, aunque no han logrado el fervor popular del público iraní. La mística oriental y un dominio de la plasticidad de los materiales fílmicos, una mirada limpia sobre las cosas, el fluir del tiempo, son las señas de identidad de este cine¹.

No debe sorprender que en la claridad de las imágenes de *Kandahar*, más allá del discurso verbal, convivan encarnadas relumbres de ideas, reverberaciones de la realidad que sólo el cine puede capturar, a partir, ya desde el comienzo del film, de la idea del eclipse como ocultación de la verdad, un concepto que se desparrama por todo el metraje adquiriendo nuevas y variadas manifestaciones. Fue una gozada el coloquio con chicos de bachillerato, una experiencia de cine fórum organizada por Sala Atenea en sesiones matinales, tratando de buscar equivalencias plásticas en el film en relación a ciertas ideas que habían trabajado previamente en clase. Y una sorpresa descubrir que *Kandahar* salía fortalecido después del análisis, encontrar la coherencia de su propuesta plástica, por encima de avatares coyunturales extracinematográficos.

Ken Loach coincide con Mohsen Makhmalbaf en la utilización de actores para aproxi-

marse a la realidad, recreándola a partir de una ficción. Loach posee una habilidad pasmosa para seguir haciendo un cine de denuncia en una época en que la militancia simplemente no está de moda, mediante una aproximación a los personajes que nos hace olvidar que son actores interpretando un papel. Su peculiar método de trabajo, rodar en el orden del guión sin que los actores sepan cómo van a desarrollarse los hechos, y la relación que la cámara establece con ellos, produce una sensación de que los acontecimientos surgen por sí mismos en este mismo momento. Unas pocas escenas, de la vida de los personajes fuera de su relación laboral, bastan para hacernos una idea de quiénes son. La cámara radiografía unos cuantos momentos, hitos esenciales del cambio, desde la alegría inconsciente, casi infantil, de los trabajadores de la Compañía Estatal de Ferrocarriles, en su situación inicial de estabilidad, hasta un final desolador, fin de trayecto, conscientes definitivamente del cambio acontecido de liberación con todas sus consecuencias, incapaces de hablarse entre ellos, de establecer una mínima comunicación. Un cambio socioeconómico de envergadura retratado en noventa minutos escasos, haciendo saltar por los aires su inconsecuencia. Como buen ilusionista, Loach juega con el espectador, haciéndole partícipe de las travesuras de un grupo de amigos, ignorantes tanto ellos como nosotros de las consecuencias de la transformación social que implicaban pequeños cambios, y nos ha abrumado con un sorpresivo jaque mate final. Una forma inteligente de utilizar la identificación del espectador con los personajes, uno de los mecanismos de adormecimiento que utiliza el cine dominante.

Nabil Ayouch, en cambio, después de estar conviviendo un tiempo en los mismos lugares donde va a desarrollarse la acción, extrae de esta experiencia no sólo los materiales que van a nutrir su guión sino el conocimiento de los niños que van a interpretarse a sí mismos. En *Alí Zaoua, príncipe de Casablanca* se dramatiza la realidad, se ficcionaliza, confiriendo a los personajes una áurea poética que sirve para no enfrentar una realidad quizás demasiado dura. La muerte del personaje principal a los pocos minutos de iniciarse la película, provoca en el espectador un desconcierto inicial, un descentramiento, en relación a las expectativas que podía haberse formado, que le obliga a mantener la atención en busca de un asidero, de una pauta interpretativa. Los niños de Nabil Ayouch son capaces de inventarse otra ciudad superpuesta a la Casablanca real, tan mítica como la de Humphrey Bogart pero a su medida, más cerca del Simbad de *Las mil y una noches*, con sus cielos y



Fotograma de la película *En construcción*

sus mares y sus islas maravillosas, capaz de vencer a la muerte.

En *Los niños de Rusia*, Jaime Camino, después de haber entrevistado a aquellos niños que ya hace mucho tiempo dejaron de serlo, arrastrados a un exilio que duró toda una vida, abandona toda pretensión de acomodar el testimonio de estos hombres a una estructura más clásica de documental, evitando la huera ilustración con imágenes de la época, ante la profunda verdad de sus rostros y de sus palabras. Pues, ¿qué otra verdad puede documentar una cámara de cine?, ¿qué hay más cinematográfico que un rostro?

Eterio Ortega busca en las declaraciones de los amigos y familiares de los asesinados la presencia siempre omitida de los ausentes. Mientras que la cámara cinematográfica, arte de

la embalsamación, heredera de la cámara fotográfica, es capaz de hacer revivir a tantos actores definitivamente desaparecidos, aquí se invierte el proceso, intentando visualizar precisamente la sensación de pérdida, materializar el vacío, fotografiando aquellos parajes naturales, repletos de sensaciones cromáticas, de texturas, de olores y de reminiscencias de un pasado más o menos lejano, para unas personas que ya no podrán gozar de ellas.

Quizás la experiencia límite del espectador es la que suscita el cine de José Luis Guerín. A los pocos minutos de iniciarse la proyección de *En construcción*, el espectador es obligado a enfrentarse a preguntas de lo más angustioso: ¿qué tengo que mirar?, ¿cómo tengo que enfrentarme a este filme? Años de experiencia como especta-

CLUB AGUERA SALA DE CINE DE ESPECIAL CALIDAD MULTICINES AGUERA

www.ateneolaguna.com

SALA ATENEA

Cine especial calidad. Según horario de la Sala. Precio 400 ptas.

La princesa y el guerrero
DEL 2 AL 8 DE NOVIEMBRE

VISIONARIOS
DEL 9 AL 15 DE NOVIEMBRE

Adiós tierra firme
DEL 16 AL 22 DE NOVIEMBRE

SIATE S' MAIN S'
DEL 23 AL 29 DE NOVIEMBRE

27 Besos Robados
DEL 30 DE NOVIEMBRE AL 6 DE DICIEMBRE

Asesinato en Febrero
DEL 7 AL 13 DE DICIEMBRE

dor de cine no sirven de nada frente a las transparentes imágenes del filme, a su calmoso discurrir. El plano fijo, frontal ante una calle en la que circulan coches y personas, ajenas a la presencia de una cámara, entrando y saliendo de campo aleatoriamente, sin puesta en escena, y el formato cuadrado, nos indican la voluntad de Guerin de acomodarse al cine primitivo de los hermanos Lumière. ¿Qué tenemos que hacer?, pues mirar. O aprender de nuevo a mirar. Y para ello, Guerin, conocedor de esta dificultad, nos concede un tiempo de acomodación, el discurrir lento de los planos. Al poco tiempo, ya seremos capaces de reconocer un rostro, una imagen repetida, las tres chimeneas o el reloj que acotan el espacio, las noches y los días que marcan el discurrir del tiempo, los signos de las estaciones cambian-

tes, las dibujos que los niños recrean en las paredes, las miradas que cruzan un mundo y otro, los ojos inscritos en los muros, las diversas lenguas que se entrecruzan, un diálogo de sombras que se animan proyectadas sobre la fachada, sombras y reflejos, ¿no es esto el cine?, imágenes que se convierten en signos, personas que se transmutan en personajes, un trozo de vida adquiriendo un pasado y un futuro, construyendo una significación, un argumento.

Porque el espectador siempre tiende a reconstruir un mundo a partir de unos pocos indicios, a conferirle espesor, una existencia compacta, coherente, a partir de su propia experiencia: acercamos el mundo a nuestra concepción del mundo, un mundo limitado, de dimensiones reducidas, a nuestra medida, pero que podemos enriquecer. El cine de estos cineastas contribuye a ello, no sólo en cuanto a la información que nos transmiten sino también aumentando el registro de lo decible, estableciendo un diálogo, ayudándonos a abrir los ojos y mirar, como nos sugiere el propio Guerin, con la imagen de apertura de *En construcción*, el graffiti de los ojos, y que repite casi al final, amplificándolo: un primer plano de la piqueta demoliendo el muro en el que se halla inscrito el ojo. Nuestra forma de mirar ya no sirve, debemos aprender a mirar de otro modo, como ya nos avisó

Buñuel con el famoso ojo de *Un chien andalou* que inauguraba una nueva forma de concebir el cine, estableciendo una relación no causal entre la luna que es atravesada por la luna (plano 11 del guión) y el primer plano de un ojo cuya pupila es seccionada por una navaja de afeitar (plano 12).

Guerin construye su película, pieza a pieza, fragmento a fragmento, midiendo el ritmo como los albañiles calculaban las dimensiones de los peldaños de la escalera que debían realizar. Igual que el arquitecto, el director de cine recubre su estructura, confiere a su acabado texturas y colores, una apariencia que esconde la disposición de los ladrillos, los bocetos previos que los obreros fueron dejando en sus superficies todavía por cubrir, o los dibujos imaginarios de los niños, la proyección de su fantasía en el diseño de sus propias construcciones. Finalmente, el director, mediante el ensamblaje de los



Fotograma de la película *En construcción*

planos, afinará el acabado, de la misma manera que la nueva y flamante casa deberá ser presentada a los posibles inquilinos, mientras los obreros ultiman los detalles, ajustan una puerta, esta operación filmada una y otra vez desde un lado y otro de la puerta, como en este ejercicio elemental de montaje cinematográfico que se halla en todos los manuales, y que ilustra a la perfección las leyes del *raccord*, el que cose el tiempo y el espacio, creando la ilusión de continuidad. El filme se erige por tanto como una reflexión sobre los mecanismos del cine, sobre la relación entre el propio filme y el espectador, no por casualidad el ojo de Guerín subraya la presencia de los vecinos del barrio como espectadores de la construcción de la obra, presencias que se

mantienen inmutables a lo largo de los dos largos años que dura todo el proceso, estableciendo un puente desde las ventanas y balcones de sus casas al trabajo de los obreros, haciéndose primero preguntas, cruzando saludos, iniciando un diálogo, logrando una empatía, de la misma forma que alguno de los rostros se nos van haciendo familiares, van configurándose como personajes que tienen una historia propia y que, a partir de unos pocos indicios, podríamos reconstruir. Pero esta empatía se produce porque el edificio no tiene muros todavía, la profundidad de campo del plano facilita la relación que el obrero joven establece con la chica que tiende la ropa, durante la noche el diálogo de los obreros se proyecta sobre sus espectadores dor-

midos en forma de sombras animadas (de nuevo el cine como un fantasma, Platón *dixit*). Pero este diálogo se interrumpe cuando el edificio está ya terminado, el edificio, podemos reconocerlo ya, es ajeno a las construcciones existentes en el barrio, como distintos van a ser los nuevos inquilinos. A través de los cristales de las nuevas ventanas se difumina el espacio circundante, son ventanas que miran hacia adentro, hacia la coherencia estética del nuevo edificio, como los filmes de ficción que se suelen construir a partir de leyes ajenas a la vida y que encorsetan el producto, impidiendo una comunicación real con el espectador. Los balcones de los edificios circundantes, y sus habitantes, que hasta ahora eran pintorescos, bajo la nueva luz de los nuevos inquilinos resultan ahora feos, inapropiados. La película terminada, de buena factura, confeccionada según los patrones estéticos dominantes, rechaza también al espectador, porque no precisa ya nada de él. Esta irrupción sorpresiva de la apariencia del nuevo edificio, ejemplo de la nueva ciudad que se trata de erigir lavando la cara de un barrio vergonzoso para la idea de la nueva Barcelona, la Barcelona postolímpica, se plasma visualmente en un encuadre perfectamente partido por la mitad, en el que coexisten los dos barrios: el nuevo, empujando desde la izquierda, y el viejo, arrinconado a la derecha del encuadre. Guerín toma postura por aquel cine que deja al descubierto los huesos y las costuras, descarnado, sin una acabado perfecto, que busca, y encuentra, una comunicación directa con el espectador, como lo tenían los vecinos con la obra que se iba erigiendo lentamente ante sus ojos, sin escamotear ninguna parte, sin mentiras.

Esta reflexión metacinematográfica abarca además la propia historia del cine, desde los planos fijos, frontales, de la primera parte hasta una invisible puesta en escena en los diálogos de los obreros ahora ya personajes, rodados desde puntos de vista distintos, como en el cine ficcional, mediante el montaje clásico del plano contraplano. Guerín incluye la inverosímil proyección de *Tierra de faraones* de Howard Hawks, en los televisores de todas las casas, planificado desde el edificio en construcción a través de las ventanas, una ventana dentro de otra ventana, y la reflexión posterior sobre los antiguos arquitectos, la comparación entre el cine clásico y el actual, capaces de imaginar y diseñar un artefacto simple pero contundente en sus efectos, la arena que llega a mover todas y cada una de las piezas pétreas que, cerrando todas las aberturas, dejaba impecable el dibujo perfecto de la pirámide. En unas declaraciones a Jean Mitry, John Ford, que no se prodigaba mucho en cuestiones teóricas sobre su manera de entender el cine,

establecía también una comparación del director de cine como arquitecto y se preguntaba: “¿Qué pensarías de un arquitecto que llegase al edificio preguntándose dónde poner la escalera? No se compone una película en el plató: haz una composición previa del film. Es una equivocación comparar a un director con un autor literario. Es más parecido a un arquitecto, si es creativo. Un arquitecto concibe sus planos a partir de unas premisas dadas: la finalidad del edificio, su tamaño, el terreno. Si es listo, puede hacer algo creativo a partir de estas limitaciones”². Una película como *En construcción*, a pesar de que a primera vista da la impresión de que los planos han sido tomados del natural, como si del trabajo de observación de un naturalista o un antropólogo se tratara, tiene detrás un concepto que guía de alguna manera el punto de vista del cámara, conduciéndolo a captar tan solo aquellos acontecimientos que puedan contribuir a la plasmación de esta idea estructuradora, y filmándolos además desde un punto de vista muy preciso, estableciendo continuamente relaciones visuales significativas entre personas en primer término y el fondo de la imagen, entre los vecinos —los que observan— y los obreros —el objeto de la mirada—, o entre el edificio en construcción y los edificios que lo circundan, gracias a la profundidad de campo, que permite la nitidez de todo el campo de la visión. *En construcción* es además deudora de la tradición cinematográfica, ejemplarizada en *Tierra de faraones*, una película que Howard Hawks no tenía en mucha estima, ya que ignoraba por completo cómo podía hablar o comportarse un faraón³. Guerín sí sabe como se comportan unos obreros, en todo caso los observa, convive con ellos durante los dos años que duró la obra, busca su complicidad y los convierte en actores, quizás también como hicieron John Ford y Howard Hawks, que se apoyaban en vaqueros auténticos o descubrían a un actor entre su personal técnico, directores del mundo, que sabían de lo que estaban hablando.

Guerín nos habla del diálogo entre la tradición y la modernidad mediante la imagen de la fachada de una iglesia románica, una referencia a lo largo del filme, que es finalmente encuadrada desde una de las ventanas de la nueva obra, y desdibujada por la injerencia distanciadora del cristal, una iglesia que supo coexistir en el barrio del Raval sin estridencias, resaltando la historicidad del tejido social, la base histórica que lo sustenta, que lo hace vivo, y que ahora queda reducido a un cuadro en la pared de la nueva vivienda.

A lo largo de estas cintas aparecen temas recurrentes. Temas que son propios del cine, un arte que fija en el tiempo fragmentos de realidad,

encapsulados en pequeñas unidades espacio-temporales, y que deja constancia en el presente de su actualización de aquello que fue y ya no es, de la ausencia y de su desaparición., convertida en fantasmas en blanco y negro o en color. Si en *Asesinato en febrero* se trataba de representar esta ausencia, también en *En construcción* es el gran tema no dicho, el de las personas que vivían en el inmueble derribado, que pertenecen al pasado del film, al pasado de la ciudad, como los esqueletos encontrados entre los cascotes, o que vivieron allí y son obligados a irse cada vez más lejos, como la pareja del yonqui y la puta, en este movimiento final de alejamiento (el de los personajes y nuestro), un plano final en travelling, significativamente largo, con el que se cierra la película de Guerin. La ausencia de los lugares familiares: familias enteras que tratan de volver infructuosamente a Kandahar, la nueva Itaca, el regreso como un espejismo, como un engaño, como tantos niños sepultados en vida en Rusia, alejados de su familia, o como los niños de las calles de Casablanca, en un viaje sin retorno al hogar que nunca tuvieron, el viaje a ninguna parte de los trabajadores de la Compañía Nacional de Ferrocarriles.

Y la muerte siempre rondando: la pareja de esqueletos de *En construcción*, sin señas de identidad como los trabajadores de las pirámides enterrados en vida con el Faraón para no desvelar su secreto; Aí Zaoua necesitado de un entierro como un príncipe, dominando el film de Nabil Ayouch, eje estructurador, al igual que el absurdo asesinato del concejal vasco y su escolta, muertes que necesitan una explicación y que el cine es incapaz de dar; la muerte evitable del trabajador en las vías de un tren nocturno que sí Ken Loach documenta y por ello se erige en grito, a pesar del silencio culpable (¿culpable?) de sus compañeros; el anillo que Sefar rechaza porque perteneció a un muerto hallado en el camino, de huesos limpios por la arena reluciente

del desierto, alguien que también trataba de regresar a Kandahar, despedazado por el odio. Al final, todos convertidos en fantasmas por el cine, sombras proyectadas en una pantalla cuyo recuerdo todavía refulge en nuestras pupilas, como al despertar de un mal sueño, los fantasmas que el albañil marroquí de *En construcción* le cuenta a su compañero que pueblan sus pesadillas, pero también las casitas imaginarias que los niños proyectan en los muros de la obra cuando los obreros, pertenecientes a la vida real, se ausentan, y las casitas que los niños de la calle de Casablanca se inventan en el suelo, dibujando las separaciones de los cuartos con tiza, y viviendo una vida imaginaria, comiendo en el espacio marcado como comedor y haciendo sus necesidades en el cuarto de baño imaginado, evitando mirar el agujero, este sí real, en el que se pudre el cuerpo de su amigo mientras ellos ríen y proyectan su entierro como un príncipe, el agujero de la realidad por la que tampoco nosotros queremos abismarnos.



¹ Para más detalles, ver "Cine e Islam", *Nosferatu* n°19, octubre 1995, Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián.

² Citado en Eyman, Scott, *Print the legend. La vida y la obra de John Ford*, T&B Editores, Madrid 2001, pag. 285.

³ Faulkner dijo: "No sé cómo habla un faraón". Yo dije: "Bueno, no sé, nunca ha hablado con ninguno". Y él dijo, "¿Vale si lo escribo como un coronel de Kentucky? Y Kurtznitz dijo, "Yo no lo sé hacer como un coronel de Kentucky, pero he estudiado a Shakespeare. Creo que podría hacerlo como si fuese El rey Lear." Así que yo dije, "Bueno, chicos, adelante, y yo reescribiré lo que hagáis". Lo hicieron y yo lo mezclé y... no sabíamos qué hacía un faraón. McBride, Joseph, *Hawks según Hawks*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1988.