

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Crecer con los muertos

Autor/es:
Company, Juan M.

Citar como:
Company, JM. (2001). Crecer con los muertos. La madriguera. (44):67-68.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42021>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



CRECER CON LOS MUERTOS

por Juan M. Company

De las muchas reflexiones que pueden hacerse, preliminares a cualquier discurso crítico sobre *En construcción*, la más evidente es aquella que vincula el trabajo de Guerin con el de uno de los cineastas inauguradores de la modernidad fílmica: Roberto Rossellini. Víctor Erice supo enunciar, a propósito del cineasta italiano, una contundente verdad que se ajusta, como un guante, al film que ahora nos ocupa: "Rossellini fue el primer cineasta que llegó a la conclusión de que, cualquiera que sea la ficción que pueda contener, una película es siempre el documental de su propio rodaje". Empeñado, casi desde el principio de su filmografía, en una labor susceptible de evidenciar los límites fluctuantes de la ficción con la no-ficción, José Luis Guerin es un cineasta del dispositivo fílmico más que de la puesta en escena, siguiendo el razonamiento de Alain Bergala a propósito de *Viaggio in Italia*, lo que le permite convertirse en el observador curioso de su propio film al tiempo que éste se va haciendo. A lo largo de dos años, mientras un nuevo inmueble se iba alzando en el barrio chino de Barcelona, Guerin fue rodando, a pie de obra y en soporte vídeo, ciento veinte horas de metraje para obtener esta película que ahora se nos ofrece. Si la base real sobre la que el film se asienta parece, pues, evidente, no lo es menos la intencionalidad que presidió su laborioso montaje, mediante el cual, dicha realidad empezó a hablar y a manifestarse. Dice Guerin (*El País*, 19 octubre 2001): "...He intentado buscar aquellos aspectos que tienen ecos universales, que pueden hablarnos más de nuestro tiempo. Utilizar esa obra en construcción de la película y de la realidad como caja de resonancia de un barrio y, dentro de eso, el propio barrio como caja de resonancia de una transformación cuyo alcance creo que debe determinar al espectador".

Émile Zola, padre fundador de una nueva concepción del realismo literario a finales del XIX, construye en *Une page d'amour* (1878) una singular metáfora al hablar de los ojos de piedra de la inmensa ciudad contemplando los sufrimientos de los personajes. Dicha metáfora parece inscribirse en las imágenes del film a través de nueve ojos pintados en la tapia que rodea el solar donde el edificio va a

alzarse. La materialización fílmica de dichos ojos –abatidos, como resto excedentario y desechable, por las excavadoras tras la construcción del inmueble– abre paso en la película a una constelación de reencuadres: ojos heridos, desde los edificios condenados a desaparecer y ojos nacientes que empiezan a abrirse desde la obra en marcha. Dichos reencuadres son otros tantos umbrales de posibles ficciones en tanto se abren a espacios intra y extradiegéticos –Renoir sabía mucho de estas cosas– pero, curiosamente, en el film de Guerin constituyen el prelude de la aparición de unos esqueletos, pertenecientes a una necrópolis romana, que afloran durante la excavación de los cimientos. Una tercera parte del metraje original está dedicada al acontecimiento que convocó, espontáneamente, a los vecinos del barrio en un *casting* improvisado. Todos somos, como decía Lenin, cadáveres de permiso pero no nos gusta recordar que nuestra cultura se fundamenta y crece con los muertos. Mostrados en toda su descarnada crudeza, son esos ancestros del barrio los que provocan, desde un indecible fuera de campo, las miradas de sus vecinos. En el límite de lo que puede ser representado, suscitan la memoria en los ancianos –recuerdos de cadáveres, más próximos, de la guerra civil– activando la fantasía de los niños (se moverán de noche, como han visto que ocurre en la tele) y las tópicas, cuando no confusas, razones de sus padres (polvo somos pero, ¿eran españoles los romanos?).

Los esqueletos son, pues, depositarios del tiempo ido y, a su vez, inscriben una mirada en el tiempo: la del cine mismo. Como ya ocurría en *Tren de sombras*, aunque de forma más soterrada, aquí también las articulaciones narrativas se erigen sobre los aspectos mostrativos de la imagen. Los dúos formados por la pareja de enamorados, el encargado y su hijo y el albañil y el peón, funcionando en registros dramáticos diferentes, la necesidad de encontrar un trabajo para salir adelante, la transmisión del gusto por el trabajo bien hecho, la conciencia de clase frente a la alienación hacen descubrir al espectador, en una sutil dimensión metadiscursiva, la funcionalidad del plano/contraplano, la razón de ser de unas determinadas iluminaciones y angula-



ciones de cámara para transmitir emociones concretas al espectador. Una conversación nocturna entre albañil y peón donde el primero habla al segundo de su experiencia en la construcción de nichos sepulcrales se coloreará, climáticamente, con sus sombras proyectadas en el edificio fronterero; un escaqueo amoroso del hijo del encargado con una vecina que se asoma al balcón a tender la ropa irá acompañado de picados y contrapicados en razón de sus diferentes ubicaciones espaciales.

La cámara sigue a la pareja desahuciada, en busca de un techo bajo el que cobijarse en un travelling frontal de acompañamiento que, intencionadamente, constituye el único movimiento del film (salvo las imprescindibles panorámicas de reencuadre). Previamente hemos visto, abandonado en un contenedor, el cuadro que adornaba su precaria sala de estar, convertido ya en mero (y ruinoso) recuerdo. Los futuros inquilinos visitan los nuevos pisos y uno de ellos asimila su balcón a un palco del Liceo, convir-

tiendo la porción del barrio que desde allí se contempla poco menos que en un decorado teatral. El último juego plano/contraplano del film nos mostrará a un mendigo arrebujándose en su manta, contemplando el estallido de unos fuegos artificiales sobre los tejados de la ciudad.

Guerín tiene, por lo tanto, una visión moral de la realidad que observa y la articula haciéndola hablar desde los personajes que la habitan, desahuciados y seres marginales, víctimas de ese nuevo avatar del capitalismo más salvaje y embrutecedor que se llama globalización. Su apuesta es tan arriesgada como singular y se desmarca con vigor de ese *discurrir de soporíferas obviedades presentadas como marca autoral (o auroral) de artista (adoléscente)* con el que, según Julio Pérez Perucha, el cine español suele recubrirse. Más allá de una valoración del film, estas líneas deben leerse como lo que, sin duda, son: un manifiesto de solidaridad con uno de nuestros dos mejores cineastas.

GUERÍN: BIBLIOGRAFÍA SELECTA Y FILMOGRAFÍA (por A. M.)

Aldarondo, Ricardo, "Los motivos de Berta", *Nosferatu*, 9, San Sebastián, junio 1992, ps. 91-92.

Angulo, Jesús; Casas, Quim; Torres, Sara, "Entrevista: Garay, Guerín, Jordá y Portabella", *Nosferatu*, 9, San Sebastián, junio 1992, ps. 68-87.

Bosh, Ignasi, "Miradas (Los motivos de Berta, de José Luis Guerín; *Cuerpo a Cuerpo*, de Paulino Viota)", *Contracampo*, 36, Madrid, verano 1984, ps. 56-60.

Bou, Nuria / Pérez, Xavier, "Entrevista: José Luis Guerín entre fantasmas", *La madriguera*, 1, en *El Viejo Topo*, 112, Barcelona, noviembre 1997, ps. 56-58.

Casas, Quim, "Guerín, José Luis", in Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza, 1998, ps. 432-433.

Company, Juan Miguel, "El aprendizaje del tiempo" (*Tren de sombras*, José Luis Guerín, 1997), *Trama y fondo*, 4, Madrid, mayo 1998.

Guarner, José Luis, "Innisfree", *La Vanguardia*, Barcelona, 29 noviembre 1990.

García Ferrer, J. M. / Rom, Martí (eds.), *Surcando el jardín dorado* [Textos: J. L. Guerín; E. Momeñe], Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials, 1984.

Linás, Francesc, "Contracorriente (Entrevista con José Luis Guerín)", *Contracampo*, 36, Madrid, verano 1984, ps. 61-69.

Marías, Miguel, "Innisfree", *Nosferatu*, 9, San Sebastián, junio 1992, ps. 93-96.

Ordóñez, Marcos, "Los motivos de Berta de José Luis Guerín, o el extraño caso del film que nunca existió", *El Correo Catalán*, Barcelona, 8 de septiembre 1984.

Porice, Vicente, "Sumergidos en un océano de juguete. A propósito de otro cine español", *Liberación*, Madrid, 1 de noviembre 1984.

Rafols, Ferrán, "Entrevista: José Luis Guerín", *Proyecciones de cinema*, 2, Barcelona, junio 2000, ps. 19-32.

Rafols, Ferrán, "Els paradisos perduts de José Luis Guerín", *Proyecciones de cinema*, 2, Barcelona, junio 2000, ps. 33-39.

Torrell, Josep, "Los ojos que tú ves" (*Tren de sombras*, José Luis Guerín, 1997), *La madriguera*, 1, en *El Viejo Topo*, 112, Barcelona, noviembre 1997, ps. 54-55.

Torres, Sara, "Los motivos de Guerín", *Nosferatu*, 9, San Sebastián, junio 1992, ps. 38-47.

Tranché, Rafael R., "Innisfree", 1990, en Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997, ps. 912-913.

FILMOGRAFÍA

CORTOMETRAJES; FILMS EN SUPER 8, 16 MM., 35 MM. Y VT UMATIC

1975: *La agonía de Agustín* (CM: 14'; Super 8)

1976: *Furvus* (CM: 14'; Super 8)

1977: *Elogio a las musas* (70'; Super 8)

El orificio de la luz (CM: 8'; Super 8)

1976-1978: *Film familiar* (180'; Super 8)

1978: *La dramática pubertad de Alicia* (100'; Super 8)

1979: *Memorias de un paisaje* (CM: 14'; 16 mm.)

1980: *Diario de Marga* (CM: 40'; Super 8)

1981: *Naturaleza muerta* (CM: 16'; 35 mm.)

1982: *Apuntes de un rodaje* (CM: 35'; 16 mm.)

1982: *Retrato de Vicky* (CM: 25'; VT UMATIC)

LARGOMETRAJES

1983: *Los motivos de Berta. Fantasia de pubertad*.

1988: "Porta de l'Angel" in *City Life* [film colectivo]

1990: *Innisfree*

1997: *Tren de sombras. El espectro de La Thuit*

2000: *En construcción*