

EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



Javier Marzal Felici
y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.)

Un modelo de producción documental: *En construcción*, de José Luis Guerín

LONGI GIL PUÉRTOLAS

Universitat Jaume I de Castellón

INTRODUCCIÓN

La producción de cualquier forma audiovisual sin guión no es lo que normalmente se recomienda desde una posición académica. Pero no podemos negar que a lo largo de la historia del cine son muchos los directores que han trabajado sin guión previo al rodaje. En el campo del documental cinematográfico esto suele ser más frecuente que en la ficción. En este trabajo vamos a rastrear toda la información que a través de entrevistas, conferencias, declaraciones a la prensa, documentos institucionales y del análisis de la película nos pueden dar luz sobre la forma de producción de *En construcción* (2001), dirigida por José Luis Guerín y producida por Antoni Camín (OVIDEO TV, S. A.). Podemos adelantar que *En construcción* fue un encargo de la Universitat Autònoma de Barcelona a J. L. Guerín con una serie de condiciones *sine qua non* impuestas por el Máster de Documental de Creación donde el cineasta imparte docencia. En la idea inicial se trataba de producir una película de naturaleza documental en la que debían participar alumnos del Máster, que la producción se realizara a través de una productora independiente y que las localizaciones del rodaje se situaran en Barcelona. Guerín acepta el reto; trabaja durante tres años, impone su sello de autor, es premiado en diferentes festivales internacionales, y recibe un Goya. La crítica trata muy bien a la película, y –lo más insólito hasta la fecha para una película documental– en su estreno en sala obtiene un importante éxito comercial.

La filmografía de Guerín no es prolífica que digamos; tan sólo ha realizado cinco películas en un periodo de dos décadas, cuestión que se explica por su peculiar forma de producir y realizar, que –como su amigo Víctor Erice– requiere de mucho tiempo para preparar y filmar cada película. Sus películas gozan de una gran singularidad, razón por la cual Quim Casas lo califica de «inclasificable»¹. Marzal, sin embargo, se refería a su filmografía en otros términos.

Sus películas son una demostración de una gran coherencia creativa e inteligencia que no son nada frecuentes en el panorama contemporáneo. (...) Catalogado como director de documentales, la obra de Guerín trasciende este tipo de categoría. Más bien cabría decir que Guerín es, entre otras cosas, un cineasta que reflexiona sobre la naturaleza del cine y que invita al espectador a compartir sus inquietudes acerca del cine².

Trataremos de aproximarnos a este proceso de producción de una película que se realizó sin un guión previo y con un margen importante de libertad de creación. Con todo y a pesar de todo, hay que resaltar que *En construcción* ha marcado una época para la producción documental española en los inicios del milenio.

LA PRODUCCIÓN DOCUMENTAL DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

Los antecedentes cinematográficos al auge del 2000 los tenemos que buscar en la *transición* de los setenta, cuando los cineastas españoles se liberaron del monopolio que la dictadura franquista había ejercido sobre la producción documental a través de NO-DO. El año siguiente a la muerte de Franco, tres cineastas rompieron el hielo de cuarenta años de dictadura estrenando significativos documentales: Basilio Martín Patino (*Canciones para después de una guerra*, 1976), Jaime Chávarri (*El desencanto*, 1976) y Jaime Camino (*La vieja memoria*, 1976). La mirada crítica a la memoria histórica, las ansias de libertad y las reflexiones sobre la existencia humana fueron los temas centrales de estas películas, temas que se mantendrán a lo largo del tiempo en las producciones documentales. En cualquier caso, durante los gobiernos de la UCD y del PSOE la producción de películas documentales destinadas a ser estrenadas en salas ha sido raquítica. Bajo las dos legislaturas de los gobiernos de Aznar –y a pesar de una política cultural nefasta– se han gestado diferentes condiciones que a partir de 2004, con el gobierno de Zapatero, están dando buenos resul-

¹ Casas, Q. (2002), «JLG, retrato de un cineasta inclasificable», en el DVD *En construcción*, Barcelona, Planeta.

² Marzal, J., en la presentación, junto a Company, J. M., de la conferencia «Nociones sobre el cine y la libertad» impartida por Guerín, J. L., Universitat Jaume I, Castelló de la Plana (24-IV-2004).

tados tanto por el incremento de producciones como por los éxitos cosechados en festivales internacionales.

Pero los antecedentes más inmediatos a la actualidad se encuentran en un puñado de cineastas que cultivaron este género en la última década del siglo XX, en un contexto industrial no muy favorable, de los cuales destacaremos unos pocos nombres, como Víctor Erice (*El sol del membrillo*, 1992), Ricardo Franco (*Sombras y luces, cien años del cine español*, 1994), Chus Gutiérrez (*Sexo oral*, 1994), Javier Ríoyo y Luis López Linares (*Asaltar los cielos*, 1996), Fernando Trueba (*Calle 54*, 2000) y Ana Díez (*La mafia en La Habana*, 2000).

Entre estas dos remesas de producciones (1976 y 1992) han transcurrido unos quince años, durante los cuales las salas de cine fueron un desierto interminable para el largometraje documental. Mientras en otros países como Francia, Portugal o Argentina se habían iniciado nuevas etapas y movimientos de cine documentales; en España este género no interesaba ni a productores, ni a distribuidores, ni al gobierno, ni siquiera a la misma Academia. Sin embargo, estas películas mencionadas, aunque sean muy pocas, demostraban que el cine documental podía interesar a un importante número de espectadores, a pesar de la precaria distribución que todavía arrastramos.

Entre los largometrajes extranjeros que se estrenaron en las salas españolas durante los veinticinco últimos años del siglo XX destaca la película francesa *Mourir a Madrid* (1962), de Frédéric Rossif, estrenada en Madrid en 1978; un documental con materiales de archivo que supuso una nueva mirada sobre la Guerra Civil, una mirada a la que no estábamos acostumbrados en aquellos tiempos. Y, finalizando el siglo, destaca un notable éxito artístico —y también comercial, considerando las limitaciones del género— del film alemán *Buena Vista Social Club* (1999). Un documental musical en el que Wim Wenders rescata del olvido a legendarios músicos cubanos de entre sesenta y noventa años de edad, llenos de vitalidad, que se reencuentran con el público.

De todo el conjunto heterogéneo de producciones documentales de los noventa, aunque no fue muy prolífica, cabe destacar *El sol del membrillo* (1992) y *Asaltar los cielos* (1996). Dos películas que ha tenido una influencia decisiva en los seis primeros años del siglo XXI, en los que ha proliferado considerablemente la producción documental. Por ese motivo hablamos de *boom* durante este periodo. Sólo un ejemplo: en 2004 se han estrenado en las carteleras españolas más largometrajes documentales que en toda la década anterior (1990-1999). Vamos a detenernos brevemente en estos films de los noventa por dos motivos: porque responden a diferentes modelos de producción y porque son los dos primeros documentales españoles que llevaron a gran cantidad de público a las salas de cine (40.518 y 36.977 espectadores, respectivamente).

El sol del membrillo (1992), de Víctor Erice, es un film realizado sin guión previo sobre el proceso durante el cual el pintor Antonio López trata de pintar unos membrillos de su jardín en el preciso momento que el sol los ilumina a través de sus hojas.

Número de espectadores de documentales en salas de cine entre 1975 y 2001

Autor	Título documental	Año de estreno	Espectadores
Frédéric Rossif	<i>Mourir a Madrid</i>	1962 / en Madrid 1978	343.616
Basilio Martín Patino	<i>Canciones para después de una guerra</i>	1976	830.794
Jaime Chávarri	<i>El desencanto</i>	1976	219.972
Jaime Camino	<i>La vieja memoria</i>	1976	57.543
.....			
José Luis Guerín	<i>Innisfree</i>	1990	23.089
Victor Erice	<i>El sol del membrillo</i>	1992	40.518
Carlos Saura	<i>Marathon</i>	1993	–
Chus Gutiérrez	<i>Sexo oral</i>	1994	34.135
Ricardo Franco	<i>Después de tantos años</i>	1994	28.389
Javier Rioyo y Luis López Linares	<i>Asaltar los cielos</i>	1996	36.977
Antonio Giménez-Rico	<i>Sombras y luces (Cien años del cine español)</i>	1996	–
Wim Wenders	<i>Buena Vista Social Club</i>	1999	114.381
Fernando Trueba	<i>Calle 54</i>	2000	67.921
José Luis Guerín	<i>En construcción</i>	2001	144.755

Fuente: Base de datos de películas calificadas, Ministerio de Cultura: www.cultura.mecd.es, consultada 4-I-2007. Elaboración propia.

Es una película rompedora en muchos sentidos, por su forma de producción y porque a través de ella el espectador ejerce una mirada reflexiva sobre la poética del proceso creativo.

Tanto Antonio como yo (dice V. Erice) comprendimos en seguida que no había que tratar de buscar un argumento preciso ni de establecer –al menos en una primera instancia– una ficción. Se trataba, sobre todo, de partir de las cosas tal como son y, provistos cada uno de nuestros útiles de trabajo, acudir a una cita junto a un árbol. Cinco días después, el sábado 29 de septiembre, empezamos el rodaje de *El sol del membrillo*³.

³ Erice, V. (2004), «Cómo surgió *El sol del membrillo*», folleto que acompaña a la edición del doble DVD. Madrid, Rosebud, p. 12.

El estilo cinematográfico que Erice va definiendo, desde *El espíritu de la colmena* (1977) y *El sur* (1992), y que culmina en *El sol del membrillo*, inspirará a otros cineastas de la década siguiente, especialmente en el ámbito documental. Los planos prolongados en el tiempo, dejando que los personajes hablen y que los objetos puedan ser contemplados, es una forma cruda de presentarnos una realidad que posteriormente hemos podido ver en otras películas como *En construcción, El cielo gira* de Mercedes Álvarez (2004) o *Aguaviva* de Ariadna Pujol (2005).

En otras coordenadas y con un tema muy atractivo, José Luis López-Linares y Javier Rioyo realizaron *Asaltar los cielos* (1996), un largometraje documental que narra la vida del asesino de León Trotsky y las motivaciones que lo llevaron a cometer un magnicidio de estas características. El tándem formado por estos dos cineastas ha gozado de una trayectoria continuada y claramente dedicada a la producción de documentales. A través de su empresa, Cero en Conducta, han producido de forma regular notables trabajos que van más allá del mero documental de investigación o del documental sobre la «memoria histórica», sin menoscabo de estar íntimamente relacionado con la investigación histórica y la voluntad de recuperación de la memoria.

Una de las preocupaciones de Cero en Conducta es conseguir tratar los materiales de la realidad con instrumentos habituales de la ficción, además de los clásicos y específicos de los documentales. Historias reales de nuestro presente y de nuestro pasado más reciente con un tratamiento cinematográfico. Documentales que participen de la estética de la ficción. Una forma narrativa que participe de la amenidad, del interés y del lenguaje que se debe exigir no sólo a los proyectos de ficción, sino también a los que están contruidos a partir de hechos reales⁴.

En esta misma línea de producción encontramos otras realizaciones más recientes como *A propósito de Buñuel* y *Extranjeros de sí mismos* (2000) y *Un instante en la vida ajena* (2003), realizada individualmente por José Luis López-Linares.

Desde el punto de vista de la producción, *Asaltar los cielos* supone un minucioso trabajo previo al rodaje, no sólo de un guión con una laboriosa investigación previa, sino de un exhaustivo plan de trabajo para reunir los materiales de archivo (fotografías, películas, canciones, pinturas) y rodar entrevistas en localizaciones muy dispersas (Moscú, La Habana, Santiago de Cuba, México, Barcelona, París). *Asaltar los cielos* será un referente para los numerosos documentales que sobre temas específicos de investigación histórica se producirán en la década siguiente.

Aunque la lista de documentales estrenados en las salas españolas de los años noventa sea escasa, estos títulos que hemos mencionado son los que dan paso a un rena-

⁴ Rioyo, J., y López Linares, J. L. (1997), «Los Mercader: excéntricos y revolucionarios», en la revista *Viridiana*, n.º 17, Madrid, septiembre de 1997, p. 8.

Número de largometrajes documentales estrenados en salas de cine entre 1999 y 2006

Año	Número de documentales	Año	Número de documentales
1999	2	2003	16
2000	4	2004	31
2001	8	2005	32
2002	18	2006	39

Fuente: Base de datos de películas calificadas, Ministerio de Cultura. Elaboración propia.

cimiento del género a partir del año 2001. *En construcción*, estrenada ese mismo año, puede ser el buque insignia de este «movimiento» que tomará fuerza y se consolidará definitivamente a partir de 2004, con un importante incremento anual de las producciones.

En este mismo periodo se revitalizan los estudios de cinematografía en las universidades catalanas primero (Universitat Autònoma de Barcelona y Universitat Pompeu Fabra) y posteriormente se generalizan a otras universidades y centros docentes especializados. Cursos, talleres, postgrados, seminarios, cubren un interés creciente por adentrarse en este género con el objetivo de formarse como productores y realizadores. Era evidente que, con una tradición precaria e intermitente en el campo de la producción de cine documental, no extraña que tampoco existieran programas de formación específica para preparar a profesionales en este género audiovisual⁵.

Lo que en Francia era conocido como *documentaire de création*, comienza a tenerse en cuenta en el ámbito académico barcelonés con la creación del Máster de Documental de Creación, organizado por la Universitat Pompeu Fabra en 1998, en el que participa, entre otros, Joaquim Jordà, uno de los pocos directores que ha cultivado este género hasta el final de sus días, y el propio José Luis Guerin. En este contexto se gestará la idea de *En construcción*, una película que se encuentra en el inicio de lo que conocemos como el *boom* del documental en la España de principios del milenio.

En el ámbito de los festivales y certámenes de cine ha ocurrido algo similar relacionado con el auge del género; en toda ciudad que se precie se organizan muestras y concursos de cine documental de diferentes metrajes. Por otra parte, muchos de los festivales que ya existen incorporan secciones y premios específicos dedicados al documental.

En la XLIX edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, *En construcción* es la película mejor valorada en los visionados públicos de la sección oficial; sin

⁵ CDA i ICIC (2006), Estudi: *El mercat documental a Catalunya, a Espanya i a Europa*, pp. 126.

embargo, el jurado –del que forman parte Claude Chabrol y Giuseppe Bertolucci– no se atreve a otorgarle un primer premio y le concede Premio Especial del Jurado «por ser una historia que toca muchos aspectos de la vida en el Estado español de hoy, narrada con un talento cinematográfico original». En esta misma edición, la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI) le otorga su premio por «ser una metáfora realista de cambios existenciales». Realmente *En construcción* fue la ganadora moral del festival donostiarra de 2001, y la prensa dio cuenta del reconocimiento. Así narran los cronistas del festival la controvertida sesión en la que se proyectó la película de Guerín:

Muchos han quedado chocados por el hecho de que un film no exactamente de ficción haya sido aceptado a concurso, y otros abandonaron la sala, ya que en su primera parte a la película le cuesta arrancar. José Luis Guerín con otros cuatro ayudantes han filmado durante más de dos años el ambiente del barrio, centrándose sobre todo en la pareja formada por una joven prostituta y su novio, ambos drogodependientes. Sin embargo, al final la cinta fue aplaudida⁶.

La XVI edición de los premios Goya, sin duda los más importantes del cine español, incorporan el premio al mejor documental en 2002 y éste recae en *En construcción*. Después de quince años, la Academia tenía un deuda histórica con el documental, por lo que este año puede considerarse como el inicio de una nueva etapa para el panorama cinematográfico español. Nada importante ocurre por casualidad. La incorporación de este género –casi siempre alejado de la participación de los actores profesionales, mayoritarios en la institución académica– supone una inyección de prestigio y de presencia en los medios que repercute favorablemente en la consolidación del número de producciones de los años siguientes.

De todas maneras, si nos referimos a objetivos empresariales que permiten futuros desarrollos de producciones, hemos de adelantar que, a pesar del aumento del número de películas producidas entre 2001 y 2006, tampoco los resultados comerciales han sido mucho mejores. Según el estudio del Centre de Desenvolupament Audiovisual y del Institut Català de les Indústries Culturals (CDA i ICIC) sobre la industria de producción y el desarrollo del mercado documental en Cataluña, en España y en Europa⁷, desde 1996, tan sólo tres documentales españoles han superado la cifra de los 100.000 espectadores. Y sólo una decena de ellos ha vendido más de 30.000 entradas, como podemos ver en la primera tabla. Por lo tanto, desde el punto de vista de la distribución y la exhibición, aunque el incremento respecto a periodos anteriores

⁶ Apaolaza, J.; Elorza, C., y Torre, L., «Más aplausos en la competencia para “Last orders” y “En construcción”». Web: noticine.com, 27-09-2001.

⁷ CDA i ICIC (2006), Estudi: *El mercat documental a Catalunya, a Espanya i a Europa*, pp. 139.

ha sido notable, y a pesar de que estamos hablando de un «boom del documental» (2001-2006), paradójicamente los éxitos comerciales se reducen a poco más de una docena de películas.

SINOPSIS

254

El Raval, un barrio popular del centro de Barcelona, se ve afectado por un plan de rehabilitación urbana, y se emprende la demolición de antiguas viviendas para construir un nuevo bloque destinado a gente de un nivel económico más alto del que gozan sus anteriores vecinos. La película nos muestra los avatares de la construcción del edificio, las anécdotas de encofradores y albañiles y su relación con los habitantes habituales pobres del barrio: mendigos, inmigrantes, prostitutas, drogadictos y jubilados. El derribo y la construcción del nuevo edificio –junto a una pequeña iglesia románica del siglo X y una necrópolis romana– se erige como metáfora de las transformaciones de la vida y del transcurso del tiempo.

El arranque de la película nos presenta una serie de imágenes documentales en blanco y negro del esplendor del barrio, industrial y cercano al puerto, en la primera mitad del siglo como un lugar de entretenimiento y diversión. Ya en el planteamiento se manifiesta la multiculturalidad cuando en los cimientos del edificio se descubre un enterramiento de origen romano, alrededor del cual desfilan los medios de comunicación, arqueólogos, arquitectos y gentes de todo tipo, de diferente clase social y de diversas procedencias geográficas.

Los comentarios del encargado de obra nos llevan al visionado de la superproducción americana *Tierra de faraones* (*Land of the pharaohs*, Howard Hawks, 1955) en los televisores de las casas. Guerin da a la cita un uso sarcástico, solapando la voz del faraón Keops (preconizando la gran construcción de su pirámide) con la imagen de un indigente arrastrando su carrito entre los escombros de los edificios en derribo.

Sobre el paisaje urbano se dibujan diferentes situaciones y un rico paisaje humano a través de los diálogos y la interacción entre los personajes: un joven encofrador con una vecina a quien tira los tejos; un albañil marroquí marxista e idealista con un gallego alcohólico y pesimista; un mendigo, antiguo marino mercante, con un jubilado; una pareja de jóvenes sin casa, drogodependientes, en la que ella se prostituye para sobrevivir. Es decir, un abanico de situaciones personales y niveles sociales que, en algunos casos, se ubican en la marginalidad más absoluta. En el otro extremo –y como indicadores de un estado de bienestar– se sitúan los compradores de los nuevos pisos que, aunque políticamente correctos, se manifiestan en términos muy despectivos a la realidad del barrio.

Se trata de una película que reflexiona sobre el mundo, habla de la condición humana, del paso del tiempo, de la lucha contra la adversidad; que da voz a los *sin-voz* y, en definitiva, muestra una realidad escondida desde un compromiso ético.

SOBRE EL PROCESO DE PRODUCCIÓN DE *EN CONSTRUCCIÓN*

Podemos afirmar que la primera edición del Máster de Documental de Creación de la UPE, en el que José Luis Guerín trabaja como profesor, fue el marco donde surgió la idea de producir la película que tres años después conoceríamos con el título de *En construcción*. Guerín aceptó el encargo universitario de realizar un filme que se debía rodar en Barcelona. La localización no era totalmente nueva, ya que *City Life* (1990) se rodó en su ciudad natal, pero chocaba con la mirada curiosa del viajero, ya que Guerín había situado el rodaje de sus anteriores largometrajes fuera de su ciudad natal: *Los motivos de Berta* en Segovia (1984), *Innisfree* en Irlanda (1991) y *Tren de sombras* en Normandía y Barcelona (1997).

A mí me gusta mucho la mirada del viajero –siempre hablo de ello–; me parece que es una mirada más sensible, más atenta a las cosas. Con la cotidianidad, a fuerza de transitar por nuestra calle, acabamos en una especie de alienación y acabamos por no ver nada. A veces, lo más útil de un viaje es que eres capaz de observar cosas que están en tu propia calle y te obligan a replantearte tu propia calle. Yo intenté recuperar la psicología del viajero, fíjate, me hice una maleta y durante mes y medio estuve habitando en distintos hostales de ese barrio⁸.

Si al encargo me viene impuesta una manera de mirarlo, no lo acepto. El tema me daba igual; cuando los productores hablan de un tema te dan un ámbito, porque en realidad lo ha de descubrir tu mirada⁹.

Guerín aceptó realizar una película de encargo porque desde el principio le garantizaron la libertad de asumir el proyecto como propio. La propuesta universitaria incluía la colaboración de alumnos matriculados en el Máster. Estos estudiantes podían ser profesionales de los medios audiovisuales, licenciados en Comunicación Audiovisual o en Ciencias de la Comunicación y, por supuesto, interesados en formarse como promotores de proyectos, realizadores o productores de documentales. Ese equipo de estudiantes –con el que Guerín visitaba a menudo la Fílmoteca y con el que vio toda la filmografía de Orson Wells– estaba formado por Francina Cirera, Mercedes Álvarez, Nuria Esquerra, Abel García, Amanda Villavieja y Marta Andreu. Ésa es una condición *sine qua non* para comprender la naturaleza del proyecto porque es una película hecha en la complicidad íntima con ese grupo de seis estudiantes, a largo de tres años. Es muy difícil que puedas contar con la complicidad de técnicos profesionales durante tres años. Muy difícil, no: muy caro¹⁰.

⁸ Guerín, J. L., conferencia «Nociones sobre el cine y la libertad». Universitat Jaume I, Castelló de la Plana (24-04-2004).

⁹ Bonadies, A., «Conversación con José Luis Guerín», en *El universal.com*, www.noticias.eluniversal.com/verbigracia, consultado el 15-V-2004.

¹⁰ Guerín, J. L., DVD, *En construcción*, Un país de cine 2. Madrid, *El País*.

Los alumnos que participaron, si bien no tenían una experiencia profesional previa, sí disponían del tiempo necesario para este tipo de producción que requiere una convivencia del equipo con los personajes y su hábitat «natural». Como ya hizo Flaherty con los esquimales de la bahía de Hudson para realizar el emblemático *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922), una producción que se desarrolla durante dos años, aunque realmente hay una improvisada preparación previa de nueve años conviviendo con los esquimales¹¹.

Por otro lado, los honorarios que hubiese tenido que pagar la productora (OVIDEO TV) a un equipo de profesionales, por muy reducido que fuera el número de componentes, hubiese hecho económicamente inviable la producción.

En Construcción es fruto del encuentro y la relación con un equipo necesariamente joven, necesariamente cómplice y necesariamente reducido. Varios meses antes de rodar nos reuníamos, veíamos películas y charlábamos sobre ellas. En torno a esas charlas se fueron gestando cuestiones del tipo: ¿Cómo filmaremos a las personas? ¿En qué situaciones? ¿A qué distancia? ¿Cómo extraer o capturar el momento revelador, bello, significativo? ¿Cómo debemos relacionarnos con las personas que filmamos? Y también, ¿cómo relacionar a esas personas con esas otras personas que serán los espectadores? Este proceso necesitaba tiempo. Hoy no hay tiempo. Al dictado de la televisión, el tiempo es el gran becerro de oro¹².

Guerín eligió el barrio de Barcelona donde quería rodar, pero el tema de la construcción lo decidió el responsable de la institución universitaria (supuestamente Jordi Balló) sobre un listado de veinte temas. La construcción, sin embargo, era uno de los temas que más atraía a Guerín, no por el tema en sí, sino por la metáfora que de la construcción se puede urdir.

La construcción para mí era una idea muy atractiva; esa imagen de Torre de Babel, la conformación de culturas, de gentes de las procedencias más diversas: extremeños, asturianos, andaluces, gallegos, polacos, marroquíes, paquistaníes...

Yo creo a pie juntillas que cuando un productor te da un tema, en este caso la construcción, en realidad no te da un tema, lo único que te da es un ámbito, el tema lo has de encontrar tú. Si hay una mirada libre, eso es lo que hace al documental en un espacio muy libre. Hay una división entre lo que podríamos llamar el tema patente, el tema obvio como es la construcción y otro que es el tema latente que más subterráneamente acaba apropiándose de la película. Eso sucede en casi todos los grandes documentales. Muchas veces los mejores documentales son producto de un encargo como es el caso de esta película mía; no fue una decisión mía, fue un encargo¹³.

¹¹ Barnouw, E. (1996), *El documental, historia y estilos*. Gedisa, Barcelona, pp. 35-37.

¹² Declaraciones de Guerín a *Voz interior*, Diputación de Málaga (2002), «José Luis Guerín. Realidad y ficción» (www.dpm-cultura.org), consultado el 24-VIII-2006.

¹³ Guerín, J. L., conferencia antes citada.

Nunca podremos saber si con otro tema la realización del documental de encargo hubiese sido tan satisfactoria como lo ha sido *En construcción*. Nunca lo sabremos. Lo que sí es cierto es la fuerte implicación del equipo de Guerín con el ambiente y especialmente con los personajes, hasta el punto de que esa apropiación de los materiales captados por la cámara y la poética de su puesta en escena han convertido a personajes que merodean la marginalidad en dignos protagonistas de un relato capaz de emocionar a miles de espectadores.

La introducción de los equipos digitales en la producción audiovisual se ha ido generalizando poco a poco, especialmente en los rodajes de documentales, ya que ofrece una serie de ventajas que hacen viables muchas de estas producciones. La ligereza de los equipos, la economía de alquileres y de metrajes y la inmediatez del video hacen viables películas que serían imposibles si se tuviesen que filmar en negativo de 35 milímetros. Las texturas del cine y las del video son muy diferentes y el cineasta deberá optar por una o por otra, según la estética que desee para su película.

Es muy importante elegir bien las herramientas cuando haces una película. De la misma manera que un escultor si trabaja sobre bronce, sobre madera, sobre mármol va a tener resultados muy diversos. Yo recurrí a la cámara digital para hacer *En construcción* porque si no no podía visibilizar lo que tenía que visibilizar.

Yo empecé a rodar la película en cine, en 16 mm. Pero enseguida vi que no nos servía esa herramienta. Era un momento, además, en el que no existía el cine digital. Yo no había visto películas realizadas en video; era el año 98 cuando empezamos. La única experiencia que conocía eran las escenas que rodó Víctor Erice en *El sol del membrillo*¹⁴.

Como ya hemos señalado anteriormente, el proceso duró tres años, un periodo muy largo para una producción, de los cuales el primer año se dedicaron a conversar con las personas, a conocerlas y ganarse su confianza. Lo que en términos académicos denominamos periodo de investigación previa.

Un año es un tiempo que empleo en todas las películas para inventármelas, organizar la producción, conseguir dinero, ver las televisiones que entran y aproximarme al tema, conocer a la gente, charlar, convivir con ella, vaciar hemerotecas y libros. Pero, sobre todo, la charla es irremplazable como punto de partida, no sólo para un documental, sino para cualquier película. El cine que me interesa surge como un gesto de curiosidad por el mundo, hacia el mundo, de la relación con los otros, como esto que estás haciendo tú, ir hablando con un casete con distintas personas y pensar sobre lo que te dicen¹⁵.

¹⁴ Fernández, C., y Molina, A., «Conversación con José Luis Guerín» (www.pulpmovies.org/entrevistas/guerin.html, 24-08-2006), publicada originalmente en la revista *Cabeza Borradora*, n.º 3, Madrid.

¹⁵ Bonadies, A., entrevista antes citada.

En el proceso de producción de una película el guión tiene diferentes funciones que responden a los múltiples criterios y a las diferentes formas de entender la producción cinematográfica. El guión sólo es un medio para llevar a la práctica las ideas que al final del proceso se convertirán en historias contadas con imágenes y sonidos. El fin –en este caso– puede justificar el medio empleado. El guión efectivamente es una herramienta para el director y el resto del equipo para llevar a buen puerto cualquier producción audiovisual, pero también es un instrumento para el control.

En el cine clásico encontramos ejemplos de directores que han trabajado el guión de formas muy distintas. Alfred Hitchcock era partidario de planificar bien todas las películas y se vanagloriaba de no leer nunca el guión mientras rodaba ya que se lo sabía completamente de memoria. En el rodaje de *Los pájaros* (*The birds*, 1963) llevó a cabo improvisaciones porque había encontrado «imperfecciones»¹⁶. Esto nos da una idea del minucioso trabajo previo que desarrollaba, dibujando los encuadres y los movimientos de cámara y de actores. El rodaje era sólo una fase del proceso que consistía en transferir la historia del papel al celuloide. En el otro extremo, Charles Chaplin sólo describía de forma simple las situaciones y los motivos que iba a rodar dejando margen a la interpretación azarosa de los actores.

El modelo de producción de *En construcción* se asemeja más a las formas de Chaplin. Con el material rodado se va descartando y construyendo la estructura secuencial de la película a medida que se va rodando el material. Con el visionado en la sala de montaje, aprovechándose los diálogos y las interpretaciones que la cámara ha captado de forma imprevista, se van articulando las acciones de los personajes, la relación entre ellas, las secuencias.

El cine suele concebirse así, pues, como la ejecución de un plan previsto. Yo quería ir descubriendo la película que estaba haciendo, de tal modo que íbamos alternando fases de rodaje con fases de montaje. En el montaje analizábamos las secuencias como se van formando, el desarrollo de los personajes, y eso nos permitía, en ese análisis sobre la mesa de montaje, programar, prever posibles líneas de rodaje posteriores. Esa alternancia de rodaje y montaje sería lo que vendría a suplir la idea del guión. Porque la película, siendo de naturaleza documental, tiene una estructura, una secuencialidad, una relación de causas y efectos que la hacen muy similar a una narrativa de una película de ficción¹⁷.

El guión es también un elemento de control de la producción que ejercen las empresas e instituciones que financian el proceso y, por tanto, tienen la potestad de saber qué se va a hacer con su inversión. Un guión cerrado al estilo de Hitchcock da mucha más seguridad a un productor que un bosquejo en una hoja de papel. Esta función

¹⁶ Truffaut, F. (1993), *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza, pp. 248-249.

¹⁷ Guerin, J. L., DVD antes citado.

del guión como mecanismo de control es lo que Guerín critica e intenta rehuir. Sin embargo, no siempre ha tenido la oportunidad de trabajar sin guión previo; en su primer largometraje, *Los motivos de Berta* (1983), tuvo que rodar con un guión cerrado.

En la actualidad, se vive un control despótico, un sometimiento del cine a una noción del guión muy restrictiva. El guión no tanto como herramienta de trabajo para crear una película sino en tanto que control económico e ideológico de lo que queremos hacer. Y cuando se dan cursos sobre guión y tal y yo creo que ese fantasma está planeando constantemente. La cuestión es: ¿qué estamos haciendo? ¿Estamos haciendo un guión verdaderamente como principio creativo y activo de una película o estamos escribiendo un guión para seducir a una comisión de televisión, para seducir a un Ministerio de Cultura o para seducir a los de Telefónica?... Es uno de los motivos por los que últimamente me he sentido más cómodo en las modalidades del documental, porque es más fácil esquivar ese control tan terrible del guión de dramáticos, por así decirlo¹⁸.

Si no existe un guión previo, tampoco existen los diálogos escritos para que los personajes los interpreten. Preguntado sobre esta cuestión, Guerín afirmó que todos los diálogos de *En construcción* fueron improvisados por los personajes y él sólo se limitó a seleccionarlos.

¿Cómo hacer para que afloren diálogos tan bellos como los de esta película? Por una parte, está el criterio de selección de personajes, de conocerlos, de saber cómo piensan, y no sólo los escoges por lo que tengan de fotogénicos o emblemáticos, sino, sobre todo, por el juego dramático que te pueden permitir en la relación con los otros. De esa confrontación va a surgir la puesta en escena¹⁹.

Si en *En construcción* hay una característica formal que lo aleja del reportaje televisivo es la forma en que interactúan los personajes. Generalmente, se les nota ajenos a la presencia de la cámara y prescinden de la mirada al «entrevistador» que interpela al personaje desde un fuera de campo pegado al eje de cámara.

En cualquier caso, la puesta en escena, que consiste en dar coherencia discursiva a los elementos de la acción descritos en el guión, en los casos en que el guión previo no existe, trata de recrear situaciones. Precisamente aquellas que anteriormente han sido investigadas y son susceptibles de dar juego dramático por ellas mismas o relacionándolas con otras. Frente a la técnica clásica de la puesta en escena, Guerín se inclina por una *puesta en situación*.

Creo que en el caso de *En construcción* he utilizado una serie de estrategias y mecanismos cinematográficos que hacen que antes de hablar de puesta en escena prefiera hablar de

¹⁸ Guerín, J. L., conferencia antes citada.

¹⁹ García, J., entrevista antes citada.

«puesta en situación», que consiste en crear una serie de pequeñas circunstancias que generan la aparición de una situación reveladora²⁰.

La interactividad que se da entre personajes y los interesantes diálogos que se desarrollan entre ellos nos hizo pensar que el albañil magrebí –por ejemplo– era un actor colocado por Guerín para actuar de gancho, tirar de la lengua y animar el diálogo.

260

Yo no puse a nadie. Con la complicidad del encargado de obras, le pedí: ¿Tú no me puedes poner a éste con éste? Por ejemplo, al peón marroquí pedí que lo pusiera con el albañil gallego. Me parecía que era un binomio muy interesante; a mí me recordaba a Don Quijote y Sancho Panza, un gran idealista confrontado a la negación absoluta de todo, y era interesante la situación que se creaba entre los dos²¹.

Las personas que tienen el estatuto de personaje dentro de la película es lógico que tengan un documento firmado que evite conflictos en relación a los derechos de imagen. Sin embargo, un aspecto que irritó a Guerín fue la exigencia por parte del equipo de producción de pedir «autorizaciones» por escrito a la gente que espontáneamente se acercaba a la localización que se estaba rodando. Personas que la cámara de Guerín se disponía a filmar aunque después tuviesen una presencia reducida en la película. Esto sucedió en el lugar donde aparecieron los esqueletos de origen romano.

Hay una escena en la película muy importante para mí, en la que aparecen unos restos humanos en la obra y se agolpa todo el vecindario hablando sobre esos restos humanos. El productor me envió a un chico: «Tenemos que saber a cada persona que filmas para interrumpir antes de que hable y que firme...» Eso anula todo. Tuve una disputa con el productor y le dije que no iba a hacer eso. Si hay problemas, se quita la escena luego. O vamos a juicio o lo que sea. Luego, no ha habido ningún juicio, ninguna persona ha pedido nada... Esto trajo enormes tensiones con los productores, no con las personas filmadas²².

La puesta en situación que utiliza Guerín requiere muchas horas de filmación. No porque haya que repetir escenas sino porque, con el tiempo, los personajes se desinhiben de los condicionamientos de la cámara, se reinterpretan a ellos mismos y desatan sus ganas de expresarse y dejarse oír.

Durante el primer año sólo nos dedicamos a dialogar y convivir con los chicos del barrio, a conocer sus gustos y a conocerlos a ellos mismos. Durante los dos años siguientes tuvimos que formar parte del paisaje, que se acostumbraran a las cámaras, y ésa es la forma de que todo parezca natural sin usar cámara oculta, que era lo que nunca quisimos hacer.

²⁰ García, J., entrevista antes citada.

²¹ Guerín, J. L., conferencia antes citada.

²² *Ibidem*.

La gente que aparece en la cinta son realmente personajes de ficción, porque en el momento que desempeñan un papel, tratas la imagen, condensas experiencias y manipulas el montaje, estás haciendo de ellos auténticos personajes²³.

Durante los dos años que duró el rodaje en el barrio barcelonés del Raval se filmaron aproximadamente unas ciento veinte horas en Betacam digital; eso supone muchas horas de visionado, otras tantas de montaje y descartar muchos fragmentos que podrían servir para montar otra película sobre el mismo tema.

La renuncia, aunque dolorosa, es una parte esencial del cine. Prefiero desarrollar las secuencias –creo mucho en la secuencia larga– que trocear todo y que haya lugar para muchas pequeñas cosas. A mí me gusta mucho la evolución espacio-temporal de los personajes en un sentido casi teatral. Por eso me centro en unos pocos personajes aunque a veces me asalta la idea de que los mejores momentos han quedado afuera²⁴.

Tanto la puesta en situación como el montaje son esenciales para determinar el tipo de discurso que se quiere construir. Más allá del tipo de soporte audiovisual (video o negativo cinematográfico), el cine de naturaleza documental que hace Guerín –contrariamente al reportaje de investigación periodística– se caracteriza por presentar un tipo de discurso que invita a la reflexión, que deja espacio al espectador para que interprete la realidad y descubra las formas del propio discurso.

Si queremos que el cine sea de verdad un medio de comunicación, se debe respetar ese espacio del espectador para que sea invitado a ser correalizador de la película, y sólo ahí concluye la experiencia de una película: en la mente activa del espectador. Si no, no se cierra realmente el círculo. En ese sentido, el cine de consumo procede de una manera cada vez más agresiva con el espectador en cuanto que le usurpa completamente su espacio y lo trata únicamente como consumidor que debe consumir rápidamente, y olvidar lo más rápidamente posible para estar en condiciones de volver a consumir. Son estatus bien distintos: el del consumidor y el del espectador²⁵.

El modelo de producción de *En construcción* es heredero de los movimientos del cine documental que se generaron a partir de los años cincuenta con la aparición en el mercado de equipos ligeros de filmación con sonido sincronizado. El *free cinema* inglés posicionó a los realizadores como «observadores» que apenas intervenían y mostraban lugares que la sociedad mantenía ocultos. El *cine directo*, tal como lo denomina Barnow, se sitúa en esa misma línea de intervención mínima e incluso conside-

²³ Atala Martín, entrevista a J. L. Guerín, «El Barrio Chino barcelonés es una metáfora de todas las ciudades del mundo», web: www.terra.es, 29-09-2001.

²⁴ García, J., entrevista antes citada.

²⁵ Fernández, C., y Molina, A., entrevista antes citada.

raba los comentarios de la voz *over* como un obstáculo entre la película y el espectador. En el *cinéma vérité*, el realizador interviene en la acción para desarrollar determinadas situaciones²⁶. Éste no es el caso de Guerín, aunque hay que reconocer que la mera presencia de la cámara ha provocado situaciones y diálogos que no hubieran tenido lugar sin ella.

Cada tema y cada objetivo, cada público requiere un tratamiento particular del guión. Lo que tal vez unifica todas las variables es que un guión documental no puede ser considerado como concluido antes de terminado el montaje²⁷.

CONCLUSIONES

Cuando el primer paso de la producción no es el guión, el trabajo de investigación previa requiere de mucha más dedicación para el conocimiento de las personas que luego son susceptibles de convertirse en personajes. Las situaciones que ellos pueden generar frente a la cámara serán la materia prima para el montaje y para buscar continuidad a otras situaciones nuevas.

Trabajar sin guión previo es una técnica que ha utilizado el cine documental tradicionalmente y es una característica que lo diferencia de otros cines institucionales (de promoción, industrial, de empresa, turístico, de propaganda política, de relaciones públicas) que necesitan de un control previo de sus contenidos. El documental sin guión previo, sin embargo, se beneficia de una libertad de creación que no permiten otros géneros cinematográficos.

El montaje del material filmado sin guión significa que es necesario elaborar *a posteriori* un «guión de montaje» o un montaje «sobre papel»²⁸. En estos casos, el procesado de todas las tomas de cámara tendrá un tratamiento similar al material de archivo, aunque sea reciente. Se trata de un material con el que vamos a articular un discurso y que, en principio, no teníamos prevista su posición en el montaje final y es susceptible de adoptar múltiples formas de combinación.

El proceso se iniciará descartando todo el material filmado que –por diferentes motivos– no interesa; después podemos diseñar una estructura narrativa; a continuación, destinar cada fragmento a una parte concreta de la estructura, establecer un orden y determinar la banda sonora. El guión sólo estará finalizado cuando la película quede montada y sonorizada.

²⁶ Barnouw, E. (1996), *El documental, historia y estilos*, Gedisa, Barcelona, pp. 204-231.

²⁷ Feldman, S. (1996), *Guión argumental. Guión documental*, Gedisa, Barcelona, p. 80.

²⁸ Rabiger, M. (1987), *Dirección de documentales*, Madrid, IORTV, p. 114.