

Algunos comentarios en torno al proyecto *fragmentos de una fábrica en desmontaje* (Isaac Marrero, Guillermo Beluzo, Roberto García, 2007).

Por Isaac Marrero.

El proyecto de *Fragments...* surgió de una insatisfacción. Guillermo y yo habíamos realizado un documental sobre el conflicto de Can Ricart para la televisión pública catalana entre julio y septiembre de 2005, un proceso en el que nuestra propuesta se enfrentó a los condicionantes del medio televisivo hasta quedar seriamente desfigurada. Acabó siendo algo que no satisfizo a nadie, probablemente. A principios de 2006, movidos por esa insatisfacción y por la cantidad de material valioso que no utilizamos, nos decidimos a embarcarnos en un segundo documental, en la más absoluta independencia, sin más medios que nuestro tiempo, sin contratos ni compromisos con nadie. De forma bastante poco premeditada, formamos grupo de trabajo con Roberto y Aurelio Castro (que ya había formado parte de las discusiones que dieron lugar al primer documental). La idea, desde aquél comienzo, era que fuera un proceso sin división del trabajo (no había un guionista, un montador, un director, etc.) y sin jerarquía en la toma de decisiones. En todo caso, no fue hasta octubre de 2006 que empezamos a trabajar con continuidad. Aurelio ya no estaba en la ciudad, así que quedamos nosotros tres.

El punto de partida fue doble: por un lado, una serie de inquietudes en torno a la representación; por otro, contar la historia de las transformaciones del conflicto. En documento de trabajo de septiembre y octubre de 2005, leemos:

Hacia una (nueva) política de la representación

- Un cine elíptico y seco
- Sintético y lacónico
- Que reclama, abiertamente, el uso de significantes
- Un cine elidido
- Un cine denotativo. Estrictamente.
- Un cine con conciencia reflexiva de sus bases lingüísticas y políticas.
- Recuperar la noción de *fuera de campo*, no ya como boicoteo a la pulsión escópica y a la ilusión de totalidad, sino como explicitación de la importancia y determinismo del encuadre como selección de realidad. Fundamental en el documental etnográfico, propenso a pretender objetividad.
- Reconciliar la distancia moral (plano fijo, a la altura de los hechos, ángulos rectos) con la articulación de una posición antagonista.
- Incluir el proceso de toma de decisiones, la construcción del posicionamiento
- Librar a la observación de la voluntad de construir una representación exhaustiva. Liberarla de toda pretensión y tratar de que muestre.
- Buscar un 'grado cero' que no pretenda la objetividad, sino que la desborde
- Destruir el 'realismo psicológico' (Nichols)
- "Concisión, sobriedad, laconismo" (Kaurismäki)

El hecho de que las tres primeras entradas fueran citas de un texto de Santos Zunzunegui (creo) sobre Kaurismäki no es en absoluto casual. Gracias en gran medida a Aurelio, aprendimos a prolongar los debates que situábamos en el campo del documental y el cine etnográfico en el marco más amplio del medio cinematográfico. Descubrimos con obras como la de Abbas Kiarostami que esa división del trabajo no tenía demasiada relevancia. La lucha, que compartíamos con estos y otros autores (Jordá, en especial), era por un cine anti-espectacular, que se resiste a una mirada panóptica, desde arriba (desde ningún sitio, diría Haraway), que frente a la exuberancia propone contención, que no trata de aclarar las cosas ni dar respuestas, sino de generar un espacio de co-producción con el espectador, que no oculta sus medios y condiciones de producción. Al mismo tiempo, esto no debía suponer una huida de una 'realidad' ahí fuera; manteníamos una defensa de una perspectiva ciertamente

observacional y el aprecio incondicional a la materialidad de lo filmado. Nos gustaba Wiseman por su paciencia y generosidad, pero los hermanos Mayles (p.e. *Gimme Shelter*) y Rouch-Morin (*Crónica de un Verano*) habían demostrado que el impulso por abordar una realidad exterior y una conciencia reflexiva rigurosa del medio eran perfectamente conciliables.

Con todo esto de un modo u otro como bagaje más o menos compartido (y ahí escribir en primera persona del plural es problemático) abordamos el montaje. Desde octubre hasta julio trabajamos casi continuamente dos días por semana, a partir de las nueve de la noche hasta tarde, en casa de Roberto, con sus medios. Una habitación grande y compartida, un PC con AVID, tres sillas y las cintas que fuimos generando. Teníamos unas ocho horas de material grabado antes del primer documental y copias de seguridad de los *rushes* de éste (que hicimos, subrepticamente, antes de editar la primera vez). A lo largo del proceso seguimos grabando hasta llegar a las 25 horas de material final, aproximadamente.

La primera estructura narrativa era un esquema en cuatro partes, que se correspondía con la visión que habíamos articulado sobre el proceso en aquél momento. El primer acto, 'trabajo', estaba dedicado a las rutinas laborales del recinto. Los actores eran aquí los obreros. Insoportablemente aburrida y repetitiva, como el propio trabajo, debía dar paso, negro mediante, a la parte dos, 'desalojo', que en realidad ocupaba el debate que siguió a un intento fallido de desahucio de dos de los talleres de la fábrica. Aquí debíamos abordar la interrupción de la rutina, la violencia del proceso urbanístico. Se daba la situación, además, de que todos los actores tomaron aquí la palabra sin intermediaciones, dándole a la escena un carácter inaudito en el que las distintas posiciones aparecían en sus propios términos: empresarios, trabajadores, ayuntamientos, abogado de las empresas, asociaciones del barrio, gente interesada por el patrimonio... Un nuevo negro daba paso a la tercera parte, '11 de junio', que abordaba la jornada de puertas abiertas que se organizó el 11 de junio de 2005. Este evento, éxito mediático y de convocatoria, nos servía para abordar una transformación, una sustitución en la enunciación del conflicto. Si hasta entonces se hablaba de empresas y puestos de trabajo en peligro, un grupo de intelectuales, mediante una visita guiada a la fábrica y una conferencia, establecían el *valor patrimonial* del conjunto y sus oportunidades para el futuro. Presentaban, además, la propuesta de un Museo del Trabajo allí donde en aquél momento trabajaban los talleres del metal. Los obreros desaparecían de este escenario, las formas de enunciación adoptaban un carácter mucho más formal, académico, intelectual, higiénico. Hablábamos, pues, de otro tipo de violencia, de aquellos que se incorporan a la lucha para tomarla desde dentro. Negro de nuevo y cuarta y última parte, 'asambleas', en la que pretendíamos ratificar este sometimiento a un nuevo orden del discurso. Se diluía el conflicto en un complicado entramado legal, en la difícil negociación con el ayuntamiento, etc. Además de los negros que separaban estas cuatro partes, que eran importantes ya que respondían a una construcción conceptual del conflicto y no a un orden cronológico y que, además, subrayaban el acto de selección y extracción del material del continuum de la historia, barajábamos varias estrategias de transición que debían encarnar el paso del tiempo y la transformación del entorno: planos y panorámicas exteriores, la extracción de las máquinas de la fábrica... Además, quedaba la cuestión de cómo incluirnos en el montaje, ya que pensábamos que las decisiones de escritura debían formar parte del producto final. Nos grabamos editando, pero nos parecía demasiado autorreferencial. Decidimos que grabaríamos finalmente un visionado con los actores, y que incluiríamos esto.

La tesis, que con esta edición quedaba muy cerrada, era que lo que había empezado siendo un conflicto empresarial y laboral se había domesticado, intervención de los intelectuales y la asociación de vecinos mediante, hasta convertirse en una cuestión de porcentajes. La violencia del proceso quedaba sintetizada en la propuesta de un Museo del Trabajo cuando la fábrica aún funcionaba. La jerga, entre la valorización del pasado obrero y las oportunidades de futuro del patrimonio como activo, no estaba exenta de una molesta ironía, teniendo en cuenta quiénes la

defendían (conocidos arquitectos, representantes de los museos de la ciudad, profesores universitarios, etc.).

Los problemas a los que nos enfrentamos con este esquema de trabajo fueron al menos dos: por un lado, el propio esquema, que dejaba de funcionar bien en la tercera parte; por otro, los propios acontecimientos, que tomaron un rumbo no previsto, primero con la okupación de la fábrica por La Makabra, luego con el inicio del proceso de declaración de Bien de Interés Cultural Nacional, que protegía el recinto, y finalmente con la manifiesta ruptura de la plataforma Salvem Can Ricart. En este sentido, sería importante conocer que la Plataforma, órgano abierto que canalizaba la resistencia a la destrucción de la fábrica, había estado formado en un principio por trabajadores y empresarios, vecinos, la Makabra, Nau21, Coordinadora contra el 22@ (CC22@) Asamblea de Joves del Poblenou (AJPN), colaboradores, representantes de Hangar, de la Associació de Veïns y Veïnes del Poblenou (AVPN) y miembros del Grup de Patrimoni Industrial del Fòrum de la Ribera del Besós (GPI). Con el tiempo, fueron abandonando la plataforma todos estos grupos, excepto los dos últimos. Tras la okupación de Can Ricart por parte de La Makabra, se rompieron los últimos lazos, de modo que la Plataforma pasó a estar formada exclusivamente por miembros de la AVPN y del GPI, con una participación esporádica de Hangar.

En torno a febrero de 2007 terminamos un primer montaje, aún básicamente en cuatro actos, pero abordando también el tema de la ocupación, que enviamos a Santiago de Compostela para que Aurelio, y sus compañeros del Cineclub, nos ofrecieran su perspectiva. La crítica fue tan dura como cariñosa. Faltaba purgar muchas cosas en cuanto a la narrativa de la historia, demasiado difusa. Difícil sostener la atención. El montaje paralelo de una conferencia con los obreros desayunando no funcionaba, estos no alcanzaban a definirse suficientemente. Desorden general. Y muchas otras cosas. Decidimos tomarnos en serio las críticas y rehacer gran parte del montaje.

Poco a poco nos dimos cuenta de que la renuncia a hacer entrevistas y trabajar únicamente con materiales grabados ‘en directo’ y en localización (que tenía que ver con esa defensa de una mirada etnográfica), así como la renuncia a cualquier texto, fuera de introducción o de identificación de los personajes (que tenía que ver con el desafío de no utilizar el texto para resolver problemas de narrativa) nos obligaba a ser extremadamente concisos con el material. Así se convirtió, como dijo Guillermo una noche, en un documental de situaciones. En efecto, nos dedicamos entonces a trabajar con situaciones muy concretas con fines muy concretos, tratando de que no fuera necesario saber de antemano quién es quién para entenderlas, ya que el sentido de la situación provenía básicamente de las relaciones, de la puesta en escena, de las formas de hablar (esto se rompe únicamente en la secuencia en la que el público ‘responde’ en la asamblea, que está compuesta de diferentes reuniones –aquí la cuestión era romper la idea de un público homogéneo y llevar el debate de un punto a otro). El negro tomó otro sentido, el de separar más o menos violentamente estas situaciones, siguiendo con la idea de su extracción de un continuum. Los cortes entre secuencias, bruscos, mal hechos, ayudaban a subrayar lo violento del gesto. Este sistema nos dio más soltura para trabajar y nos enfrentó a la pregunta más importante a la que tuvimos que enfrentarnos en esta segunda parte del proceso: ¿queríamos contar la historia de la transformación del conflicto como un ejemplo de la política y el antagonismo en Barcelona o queríamos contar la historia de las luchas de poder en la plataforma? Optamos por la primera, ya que nos parecía mucho más relevante políticamente. A pesar de que una distancia creciente nos separaba de la perspectiva de la Plataforma (y nos acercaba a la de aquellos grupos y personas que la habían abandonado), decidimos no ahondar tanto en esto sino en cómo la transformación en la forma de entender y de plantearse el conflicto por parte de los ‘afectados’ y los ‘interesados’ (desde los trabajadores que discuten hasta los okupas, los abogados, los historiadores, etc.) podía ejercer de palanca para la discusión en torno a la política metropolitana y sus descontentos. En este sentido, más importante que ‘expresar’ nuestra perspectiva del asunto era reflejar cómo el conflicto era enunciado por los

actores, en sus propias palabras, en los contextos que ellos habían elegido. Y esto sin negar en ningún caso nuestra perspectiva, que se filtra en cada decisión de montaje y que en todo caso se introduce en el debate final, cuando yo mismo hablo de la paradoja de que el aumento de la relevancia pública del conflicto, hasta convertirse en la síntesis de los problemas del urbanismo en Barcelona, hubiera ido unida a una continua purga interior, en la que la discusión del patrimonio industrial apenas dejaba sitio para ninguna otra perspectiva.

Sin embargo, no podíamos abstraernos totalmente de esas luchas de poder en torno a la enunciación y representación del conflicto, actuando como lo hacíamos en el meollo del mismo. Recuerdo haber sentido la extraña presión de las expectativas que grupos enfrentados entre ellos habían depositado en nuestro trabajo. Será una decepción para todos, pensé. Por un lado, porque no comulgaba con el trabajo de la Plataforma y se desmarcaba de la idea de que primero que había que salvar el edificio, por su valor patrimonial intrínseco, y luego luchar por unos usos dignos, que eso sí, no tenían en cuenta los talleres que ya había. Por otro lado, porque no era el alegato militante contra el Plan 22@ que le hubiera gustado a los grupos como la CC22@ o la AJPN, ni tampoco representaba la ‘verdadera cara’ de la plataforma y sus relaciones de poder, cuestión que se había trabajado desde Nau21. Las polémicas y discusiones que rodearon al documental de Jacobo Sucari, *La lluita per l'espai urbà*, estrenado en Can Felipa en septiembre de 2006, que había seguido por la lista de correos de la plataforma, nos servían de aviso. Hubo en aquél momento agrios intercambios de correo con respecto a lo era ‘realmente’ el conflicto y la conveniencia o no de ciertas relaciones que se trazaban el documental (la más preocupante para la Plataforma, con el pasado libertario del barrio). La invitación al autocontrol tuvo en nuestro caso la forma de una propuesta de visionado previo al estreno, en privado, con algunos miembros actuales de la Plataforma, que declinamos. Precisamente porque el espacio para discusión debía ser el pase del montaje casi final con todos los actores, cuya grabación debía conformar el último fragmento. Tristemente, no acudió nadie de la Plataforma ni algunos destacados desertores.

Por último, habría que subrayar que muchas de las opciones formales y metodológicas que elegimos tienen que ver y funcionan en relación al campo en el que se sitúa el documental. El hecho de que existieran varios documentales ya sobre el tema (como el ya mencionado de Sucari; *Desde el ressentiment*, de Portelli/Sánchez; *Can Ricart*, de Beluzo/Marrero; el material proyectado en la Guagua -Visquem Can Ricart- y una innumerable proliferación de pequeños videos y webs multimedia alojadas en Internet) nos permitía, u obligaba, a trabajar con/tra ellos. Nos condujo, en todo caso, a adoptar una distancia con respecto a sus políticas de representación, tanto a un nivel formal (alejándonos de la hegemonía de los códigos televisivo-comerciales) como con respecto a la necesidad de ‘explicar’ el conflicto y de identificar a los actores y a los culpables. Siempre pensamos que la fría observación de la transformación del conflicto era una militancia más apropiada, pues abría muchas vías de intervención para el espectador, varias posibilidades de valor de uso. Y teniendo en cuenta que se trata de un producto que no tiene valor de cambio, pues es de libre distribución, el valor de uso es ciertamente importante.