

Logo do secuestro inustificado por parte do Banco Santander¹, o cineasta canario Víctor Moreno pode por fin retomar o exitoso percorrido do que gozaba *Edificio España* hai dous anos. Aproveitamos o pase do filme polo Festival Cinema D'Autor de Barcelona para falar co director e repasar as claves deste magnífico documento que se impón como a metáfora perfecta da crise actual.

Como nace o proxecto? Canto tempo pasas rodando e cales son as túas principais motivacións, obxectivos... Cando comezas a rodar *Edificio España*?

Eu vivía preto do edificio e, en canto souben que ía comezar un proceso de rehabilitación integral, decidín impulsivamente que dese proceso debía facer un filme documental. Ese pulo nacía da necesidade de rexistrar un edificio emblemático, o primeiro rañaceos de España e durante moito tempo centro da vida social da cidade. O primeiro que fixen foi un inventario do lugar. Gravei todos os espazos do edificio que, curiosamente, parecían os restos dun naufraxio, posto que ficaran alí moitos obxectos persoais. Despois, en canto fun establecendo confianza cos traballadores da obra, desvieime cara a eles. Díganos que entrei cunha actitude de gravar o pasado do edificio e de súpeto virei cara ao seu inmediato presente. E con estes dous elementos pecheime no edificio durante aproximadamente 10 meses, se ben houben de

1. Logo do seu pase no ano 2012 polos festivais de Donosti, BAFICI (Bos Aires), DocumentaMadrid ou DocLisboa, *Edificio España* viu suspendida durante 15 meses a súa distribución por mor dunha cláusula do contrato co propietario do edificio, Santander Fondo Inmobiliario, á que este se acollía alegando que o documental «prexudicaba a súa imaxe». A finais de xaneiro do presente ano, Víctor Moreno facía pública a censura en eldiario.es, e tras unha campaña de apoio nos medios acadaba o levantamento do veto unha semana despois. O mesmo xornal recollía no mes de marzo a nova que daba conta da venda do Edificio España ao empresario chinés Wang Jianlin [nota do tradutor].

parar un mes e medio para traballar, porque non tiña cartos. Pechado no edificio impúxenme catro normas que habían marcar o estilo do filme: non saír nunca do edificio, tratar de ir sempre nos mesmos horarios cós traballadores, moverme libremente polo edificio na procura de momentos ou situacións que atopara e, por último, non ver nunca o material que gravaba. Deste xeito quería estar preto dese pulo inicial e conseguir que esta actitude determinara o estilo do filme.

Hai algunhas persoas nas que o filme se detén (os vixiantes, por exemplo, e o derradeiro habitante) e, de feito, atribúeselles nome. Por que foron seleccionadas esas persoas e non outras? Fícaron moitas fóra?

Durante a rodaxe tiven sempre claro que se había algún protagonista no filme era o edificio, sobre todo como escenario no que se leva a cabo unha obra pero sen esquecer que tamén era un lugar con memoria. Ademais dos espazos baleiros que se mostran no comezo do filme, interesábame rexistrar os obxectos abandonados que ía atopando e, xaora, as persoas que tiveran que ver co pasado do edificio previo á obra. E entre elas estaban os gardas xurados e o derradeiro inquilino, que estaban aí desde moito antes do comezo da obra. Para min eran como os gardiáns da memoria do lugar, a súa intrahistoria, o seu rostro. Durante a montaxe, ao xeito de George Perec en *A vida: instrucións de uso*, decidín construír un mínimo fío condutor que consistía en ir nomeando en todo momento os andares e os grupos, co seu correspondente uso, nos que nos atopabamos. Era unha maneira de que o espectador non esquecera o pasado do edificio, se ben o que vía na imaxe non tiña nada que ver con iso. Ao nomear o pasado daqueles lugares pareceume que tamén debía nomear as persoas que estiveran alí mentres o edificio estaba aberto, e iso incluía os gardas xurados e o derradeiro inquilino. Ademais, no caso dos primeiros, o seu traballo foi durante moito tempo solitario e contemplativo, e iso permitíalles preguntarse cousas sobre o lugar no que estaban e ter tempo para conversaren comigo. A escolla de quen aparecen no filme ten que ver coa construción dun filme de hora e media onde sempre tes que sacrificar algunhas partes e resaltar outras como, por exemplo, que o primeiro garda que aparece sexa armenio e se chame Franco. Pero, e sempre o dixer, para min todo o material que gravei, cerca de 200 horas, está á mesma altura que o que vemos no filme. Espero que se poida ver algún día.

É un filme onde o traballo é o fío condutor, pero os momentos máis humanos e reveladores son os do descanso (os xantares, a sesta, etc). Foi algo descuberto na rodaxe ou máis ben na montaxe? Implica algún tipo de opinión propia sobre o valor do tempo?

Entrevista a Víctor Moreno

Numerocero

En realidade hai un feito que ilustra bastante ben o que comentas. Cando entrei no edificio coa idea de gravar os espazos e a súa memoria, ía coa cámara e un trípode. Así estiven os primeiros días até que, de súpeto, empecei a sentirme a unha distancia incómoda e ridícula dos obreiros que estaban levando a cabo a demolición. Eles estaba en permanente movemento, e sentirme tan parado empezou a me amolar, xerándome unha enorme distancia emocional cara a eles. Por iso decidín abandonar o trípode e, cámara en man, acompañalos no seu movemento. Decidín traballar máis coa idea de «estar» nun lugar, isto é, convivir nese espazo coa xente que o ocupaba durante ese período. Demoler eu mesmo as miñas propias pretensións «cinematográficas» e integrarme, salvando evidentemente as distancias, con aquela xente durante aquel período das nosas vidas. Isto fixo que o tema do traballo no filme estivese moi presente, pois o 85% do tempo que eles pasaban no edificio facían para traballar. E a hora que tiñan para xantar era onde podían relacionarse e onde, xa que logo, o filme había ter o seu rexistro máis humano, non só nas conversas senón tamén nos seus rostros, xa sen casco. É curioso porque estes días moitos dos obreiros xa viron filme, e téñenme dito, emocionados, que a diferenza doutros coa mesma temática, *Edificio España* é das poucas veces nas que viron reflectido fielmente na pantalla como é unha obra. Que saia deles é a mellor crítica que me poden facer.

Respecto da montaxe, consideraches aguantar máis algúns planos, deixar máis tempo para que o espectador sentira o tedio ou a dificultade do traballo? (algo que, por outra banda, explotas ao 100% en *La piedra*).

Compoñer a hora e media do filme na montaxe non foi sinxelo, aínda que grazas aos meus colaboradores Guillermo Carnero, Rodrigo Rodríguez, Martin Eller e Nayra Sanz Fuentes se fixo moito máis doado. A montaxe fíxose catro anos logo de que se comezara a gravar, e a verdade é que tiñamos moi presente que a estrutura do filme debía ser moi calidoscópica, como por outra banda era o material que graváramos. De feito, fomos moi fieis a este e tratamos de non caer en tentadores trucos de montaxe ou nunha estrutura máis arquetípica de personaxes. O tema do traballo, como che dicía, estaba sempre moi presente e o que si fixemos foi amosalo nalgunhas escenas de maneira máis evidente. Se cadra non tanto coa idea da paciencia e a obsesión que hai en *La piedra*, senón máis ben coa dificultade e o esforzo, como se ve na escena na que uns obreiros africanos derruban uns teitos, ou no plano de Antonio demolendo un conduto de aire cos pés. Ademais todo era moi ruidoso e debía contrastar con ese silencio inquietante do final. Un silencio, por outra banda, que está chea de incerteza, a mesma que atravesa o noso país. O son tivo moita importancia na posproducción, e o traballo que fixo Iñaki Sánchez e toda a equipa da Bocina foi fundamental. Nalgunhas partes mesmo reforzamos aqueles golpes que daban contra as paredes para que se convertesen en latexos ou ruxidos do edificio,

como cando vemos a orla ou cando están a demoler a casa do derradeiro inquilino.

Cal foi a túa sensación persoal ao longo da rodaxe, que comezaches antes da crise e remataches en pleno apoxeo? Supuxo algunha evolución á hora de gravar, influíu na toma de decisións, por caso, de estilo?

O máis interesante deste filme, e probabelmente a miña meirande aprendizaxe, é que cando traballas co real é imposible non deixarte sorprender e, moitas veces, o labor do director está na medida en que permite que esas sorpresas (o que algúns chaman, erroneamente, imprevistos) fendan a súa idea do filme. No ano 2007 eu entrei para facer un filme sobre un edificio e a súa transformación, baixo as premisas que che contei anteriormente. E mantivenme fiel a iso durante toda a gravación, deica xullo de 2008, cando a primeira fase da obra rematou. Púxenme logo a traballar no meu primeiro filme, *Holidays*, que en realidade se gravou despois de *Edificio España* e que estreei en 2010. Foi nese momento cando souben que o proxecto de reforma do edificio se suspendera e, de súpeto, descubrín que as 200 horas de material gravada (que, como che dicía, nunca visionara) eran unha testemuña non só do edificio senón da historia recente do noso país. Aqueles traballadores pasaran a engrosar as listas do paro ou, moitos deles, tiñan regresado aos seus países. Nunca imaxinara que aquilo puidera acontecer. Se até o presidente do goberno negaba a crise! Sempre teño dito que estiven no lugar axeitado no momento oportuno e iso, ao meu ver, é unha das grandes virtudes do cinema documental.

En tempos de crise, é hora de se comprometer ou sempre concibes o cinema coma un acto político?

Case haberíamos de falar, ao xeito hegeliano, de que non é político. Persoalmente, resúltame complicado desvincular os meus actos dunha actitude política, pois desde o momento en que vivimos en comunidade, como é o noso caso, xa estamos a facer política. Normalmente certas estruturas de poder teñen xerado conceptos que me resultan perversos de escoitar e que, por desgraza, foron incorporados ao inconsciente colectivo. Un deles, relacionado co cinema, é o que se refire ao cinema de entretemento. Probabelmente non haxa cinema máis político ca ese cinema de entretemento *made in Hollywood*. E é político na medida en que pertence a unha estruturas de poder e que, por tanto, constrúe sociedade, aparte das razóns históricas do Plan Marshall. Polo que dito isto, o dilema, ao meu ver, non está en ver se un filme é un acto político, senón máis ben en comprobar que posición ocupa politicamente. E coído que os meus filmes o expresan con bastante claridade.

■ Entrevista publicada o 25 de abril de 2014 en numerocero.es. Dispoñíbel en: <http://numerocero.es/cine/articulo/entrevista-victor-moreno/2359>. Tradución de Pablo Cayuela.