

IMMA MERINO

DEL XINO AL RAVAL

EL CINEMA I LA CONSTRUCCIÓ D'UNA NOVA REALITAT



Jordi Oliver/NASSA D'OR PRODUCCIONS

«Sea al norte o al sur, todas las ciudades tienen su barrio feo. Un barrio con calles estrechas a las que apenas llega la luz del sol; un barrio de viviendas miserables, con el aire imprescindible para no ahogarse, poblado por gentes humildes obligadas a convivir con la delincuencia y la inmoralidad»
(De *Sin la sonrisa de Dios*, film dirigit per Juli Salvador l'any 1957)

Durant l'any 1998, un grup d'estudiants del màster de documental de creació de la Universitat Pompeu Fabra van començar una experiència cinematogràfica a l'ara anomenat barri del Raval. Ho van fer junt amb un cineasta nascut a Barcelona que, fins aleshores, havia rodat llargmetratges en terres de Castella, a la Irlanda descoberta amb John Ford i a la Normandia on va entreveure trens en ombres. Per primer cop es disposava a rodar a la seva ciutat, però no en un territori propi, ja que el Xino (com prefereix nomenar el barri, tot i la consciència que el mot refereix una realitat desapareguda) queda lluny dels seus orí-

gens burgesos. El cas és que, mentre preparava un rodatge que va ser llarg i pacient, el cineasta va allotjar-se en diversos hotels del barri. A la manera d'un viatger que vol entrar en contacte amb una realitat desconeguda. Amb una mirada que vol convertir-se en recerca d'una cosa que no sé sap. Això perquè José Luis Guerin, el cineasta que ens ocupa, intenta viure el rodatge d'una pel·lícula (al capdavall, el cinema) com una experiència de coneixement.

La transformació d'un barri

Així és que, sense un guió definit de manera prèvia, va començar el rodatge d'una pel·lícula que tres anys més tard va presentar-se al festival de Sant Sebastià amb el títol d'*En construcció*. De fet, junt amb la intervenció decisiva del muntatge que va sintetitzar en 127 minuts un centenar d'hores de metratge, la pel·lícula va construir-se a mesura d'un rodatge que va partir (o va tenir com a referent) la construcció d'un nou bloc de pisos davant de l'església de Sant Pau del Camp. Al començament del film, després d'unes imat-

Fotografia del llargmetratge documental *De nens*, dirigit per Joaquín Jordá

ges documentals relatives a l'ambient del barri a finals dels anys cinquanta, apareix un mur amb uns ulls pintats (més tard es farà visible el seu enderrocament) mentre que, sobreimpressionades, unes lletres defineixen la proposta: «Cosas vistas y oídas durante la construcción de un nuevo inmueble en El Chino, un barrio popular de Barcelona que nace y muere con el siglo». Evidentment, amb el segle XX, a finals del qual va rodar-se la pel·lícula, que continua amb la imatge d'un cartell que, amb un disseny de la Rambla del Raval, anuncia: «Obres d'urbanització del nou espai públic del Pla Central del Raval (juliol 1998-desembre 1998)». Tot seguit, un vell exmariner (un dels personatges de la pel·lícula) engega, o potser reprèn, un discurs en solitari dient que, havent corregut món i vist una ciutat com Londres amb places i carrers tan amplis, ara transita per carrers estrets, antiquats, passats de moda. La verborrea del mariner (en terra i sense casa) acaba mentre es fa visible una pintada: «Derribos no, rehabilitación sí».

En poc més de cinc minuts, doncs, *En construcción* situa l'espectador en el context d'una geografia urbana afectada per un procés de transformació que, traçat des dels despatxos de l'administració en connivència amb la inversió (sinó l'especulació) immobiliària, havia d'acabar definitivament amb un barri popular com el que mostren les imatges documentals del fotògraf Joan Colom, filmades l'any 1959 en 8 mm, i les d'*El alegre Paralelo* (1960), d'Enric Ripoll Freixes. Aquests fragments, que acaben amb les imatges d'un mariner de la VIa Flota caminant borratxo en direcció a Colom, també reflecteixen un ambient

de prostitució que no ha estat aliè a la degradació del Xino, abocats bona part dels seus habitants a una marginalitat i una precarietat que demanaven una intervenció social. Però, apuntat amb la pintada «Derribos no, rehabilitación sí», es fa present a *En construcción* el qüestionament d'una remodelació urbanística que, més que millorar les condicions de vida de la població d'un barri que havia de ser rehabilitat, va comportar enderrosos d'edificis que van dur al desplaçament d'habitants cap a altres zones.

Així, en relació amb la transformació del lloc, l'encarregat de l'obra en construcció li comenta al seu fill que, en arri-

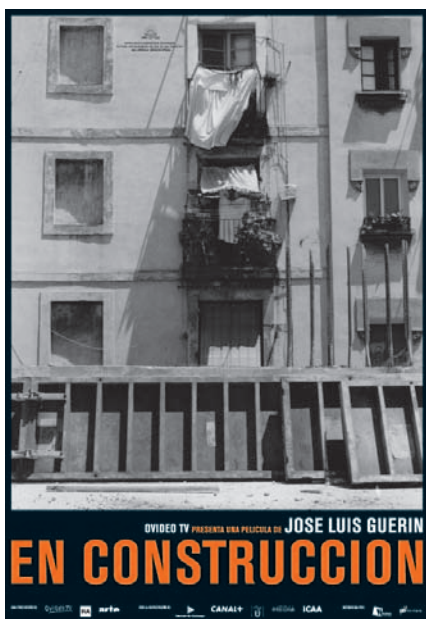
bar a Barcelona, els immigrants com ell es compraven un rellotge i feien una visita al Xino («amb tota la vida que hi havia...») mentre que ara «ens hem proposat fer un barri nou... l'alcalde de Barcelona ho vol fer i nosaltres ho hem d'aconseguir». Això mentre Abdul Aziz El Mountassir (paleta, poeta i comunista) manté un significatiu diàleg amb un altre marroquí que comença a aprendre l'ofici de fer cases: aquest comenta que, encara que els nous pisos no siguin per a la gent del barri, als desnonats els donen una casa en un altre lloc, mentre que el seu company li respon que només els donen 800.000 pessetes per buscar-se la vida... Al final de la pel·lícula, arriben els potencials nous ocupants que, en visitar els pisos, en valoren la qualitat, pregunten per la seguretat i fan comentaris, sovint despectius, respecte les vistes humanes (nens i vells amb mirada perduda als balcons) i físiques: «Esperemos que con los años todo sea nuevo y las vistas sean más bonitas...» o «El que no vull és que pengin roba al balcó...»

Malgrat aquestes referències concretes dins d'uns diàlegs que José Luis Guerin afirma haver capturat sense dictar-los o manipular-los, tot i que la presència de la càmera sempre condiciona i que la possible inducció de situacions i comentaris formi part dels "secrets de cuina" de la pel·lícula, *En construcción* no aporta un missatge explícit a la manera dels films militants o de tesi. L'explicitud va contra la naturalesa del cinema subtil i suggerent de Guerin, que, hereu de Rossellini, prefereix mostrar perquè l'espectador tingui la llibertat de fer les seves pròpies reflexions. El cineasta aporta un retrat d'una sèrie de persones (un possible retrat al film és que totes siguin castellano-parlants perquè aporta una visió esbiaixada de la configuració social del lloc i, en contrast amb el fet que molts dels hipotètics nous ocupants parlin en català, crea la sensació reduccionista que un barri popular d'immigrants és ocupat per la burgesia catalana) mentre que, amb multitud de plans breus, fa esbossos d'altres retrats: nens que juguen al carrer, dones que estenen roba, vells que miren des d'un balcó o que, sense casa, es refugien en un edifici en obres durant una nit de Cap d'Any. A través d'aquests fragments, s'hi fa present un paisatge humà.

Guerin, però, no s'ha estalviat de rebre crítiques que consideren que la seva denúncia no és prou incisiva o que, amb tot, suavitzava la duresa de la realitat mostrada i així amagada. El cineasta defensa que el cinema (contràriament a la televisió o altres mitjans de comunicació, que, en el cas concret del Raval, han tendit a només fer present el barri i els seus habitants en relació amb

Cartell de la pel·lícula
En construcción, 2001

Ovideo TV



fets delictius, la situació de marginalitat o els conflictes derivats de la immigració recent, a més de pel cas de pederàstia a l'entorn del qual gira l'altra gran pel·lícula que s'hi ha rodat en els últims anys: *De nens*) és un mitjà que pot reflectir la complexitat de la vida i fer presents aspectes de persones reduïdes a una sola dimensió: que la vida dels immigrants, doncs, no es limita als problemes legals o racistes, sinó que poden parlar de poesia, de la lluita de classes i de la tristesa de la solitud; que la jove que es prostitueix pot viure un amor tendre i, a vegades, jugar al futbol; que els vells rodamons poden fer fantasia amb la seva vida. A més, la idea del cineasta és que la realitat, amb la seva duresa i cruesa, hi és i que no cal subratllar-la: ho és prou que homes vells dormin al carrer o que noies es prostitueixin i que, desnonades, rodin de casa en casa en construcció o destrucció. Per cert, tot i el seu títol, la pel·lícula conté més imatges de destrucció que de construcció: cases enderrocades, murs destruïts, runes que s'apilonen. I, en aquest paisatge que sembla el d'un desastre o el de després d'una catàstrofe, excavadores agressives, grues impàvides i bastides altives. Només a l'interior de l'edifici triat, la construcció s'humanitza i es fa present la dignitat de l'ofici mentre els paletes conversen aixecant parets, preparant el ciment, mirant els plànols o usant el nivell.

La màquina de destruir i construir, però, es para arran d'una descoberta inesperada anunciada pel canvi d'una paleta per una espàtula en la successió dels plans: apareixen uns esquelets i així emergeix una necròpoli romana. El passat irromp en el present i recorda que la vida humana (i les obres humanes) són subjectes al devastador pas del temps i per tant a la caducitat: retornen com a restes. En una esplèndida seqüència coral, els veïns conversen sobre l'inevitable destí comú (la mort, que ens iguala) i la futilitat de tantes preocupacions; comenten amb perplexitat que han viscut sobre morts; afirmen que un cementiri és un lloc sagrat i que haurien de deixar de construir; especulen sobre la llengua dels morts («hablaban catalán?», «no, en esa época todos en latín») i sobre la seva identitat («¿eran romanos? así, ¿españoles, no?») i datació. És com si invoquessin els morts de tots els temps: de l'època romana (com és el cas), del segle VI, de «cuando los árabes», fins i tot de la guerra civil espanyola. Així, un home sosté: «Son de la guerra civil. A los que mataban, los enterraban y no te enterabas, como si no hubiera pasado nada».

Aquestes restes van ser trobades davant de l'església de Sant Pau del Camp, que, datada al segle X, és la construcció conservada més antiga d'un

barri que durant temps va ser una extensió majorment ocupada pels horts dels monjos. Que es mantingui en peu aquesta església no deu ser aliè al fet que es desprèn d'una conversa a propòsit de *Terra de faraons*, el film de Howard Hawks sobre la construcció de les piràmides: al capdavant, les construccions que més perduren són aquelles que han volgut ser la manifestació d'un poder.

Ficció criminal al Xino

L'església de Sant Pau del Camp apareix de manera fugaç en una pel·lícula que, amb el títol de *Distrito V* i adaptant *És perillós fer-se esperar* de Josep Maria Espinàs, Juli Coll va realitzar l'any 1957 en una dècada en què part de la indústria cinematogràfica a Barcelona va decantar-se cap al gènere policíac o criminal, sota l'impacte de l'anomenat cinema negre nord-americà. Amb productores com ara Emisora Films, la d'Iquino i Este Films, i la participació, entre altres, de directors com ara l'esmentat Juli Coll, Juli Salvador, Antonio Isasi, Joan Bosch, Francisco Pérez Dolz, Alfonso Balcázar, Juan Fortuny, Josep Maria Forn i, evidentment, Ignasi F. Iquino, va desenvolupar-se durant els anys cinquanta i part del seixanta un gènere que va captar el públic amb films inevitablement desiguals que partien d'originals literaris o a vegades de fets reals, tot i que podien ser tan transfigurats com per convertir, a la manera de la premsa franquista, les accions armades dels resistents anarquistes Facerias o Quico Sabaté (sense anomenar-los, evidentment) en fets delictius comuns. Ho exemplifiquen *El cerco*, *Los atracadores* i la notable *A tiro limpio*, de Pérez Dolz.

En el documentat llibre *Ficció criminal a Barcelona 1950-1963*, al qual remeto al lector interessat en el tema, Ramon Espelt afirma que, realitzats l'any 1950, els dos films que inauguren el gènere policíac a Barcelona (i, de fet, a l'estat espanyol) són *Apartado de Correos 1001*, dirigida per Juli Salvador, i *Brigada criminal*, dirigida per Ignasi F. Iquino. A les dues pel·lícules, però sobretot a la d'Iquino, hi ha un component moralista (no sempre associat a les turbulències i les ambigüitats del gènere negre) i una exaltació de la policia, però, com apunta Ramon Espelt, van aportar una dimensió realista que, relacionada amb el rodatge en escenaris urbans, marca una diferència respecte el cinema històric, folklòric i rural que va dominar la producció espanyola dels anys quaranta. Aquesta



Distrito V (1957), pel·lícula de cinema negre ambientada en el Barri Xino



Apartado de Correos 1001, va ser una de les pel·lícules que inaugurar el gènere policíac a Barcelona

dimensió realista fins i tot va dur a considerar que introduïen certs criteris neorealistes.

Això últim també va dir-se (tot i que certa crítica de l'època hi afegís que amb una moralitat molt més positiva que la del neorealisme italià, acusat d'influència marxista i per tant de ser negatiu respecte les possibilitats de la redempció humana) a propòsit d'una pel·lícula no adscrita al gènere policíac, però que també va ser rodada parcialment en exteriors urbans a Barcelona: *Sin la sonrisa de Dios*, que, dirigida l'any 1957 per Juli Salvador, també consta en els títols de crèdit d'*En construcción* per haver-ne extret imatges. També s'hi fa present l'església de Sant Pau del Camp, a prop

de la qual hi ha el grup escolar Felip II on un mestre (Conrado San Martín) s'esforça en què els nens del barri no es converteixin en «maleantes, niños viejos, aburridos y decepcionados sin otra obsesión que embrutecerse más». Ho afirma una veu en *off*, que hi afegeix: «Son las primeras víctimas del barrio, sin un sólo detalle hermoso, como si le faltara el consuelo de una sonrisa de Dios». Aquest barri, fent-se visible al film, no és altre que el Xino que, sense nomenar-se de manera explícita, és presentat a l'inici de la pel·lícula amb la cita que encapçala aquest text: «Sea al norte o al sur, todas las ciudades tienen su barrio feo (...)».

Sin la sonrisa de Dios (basada en una novel·la de José Antonio de la Loma, que, amb els anys, convertiria en fugaces estrelles cinematogràfiques el "Vaquilla", "El Torete" i altres "Perros Callejeros") exemplifica un tipus d'aproximació a la marginalitat on (amb els nens, sempre l'amor als nens, com a paradigma de la fragilitat humana) es confonen la sensibilitat social, el moralisme conformista i l'explotació melodramàtica i fins efectista d'una determinada realitat. Poc a veure amb l'esperit profund del neorealisme, que uns anys després Pier Paolo Pasolini desenvoluparia fins els seus límits. El film també apunta la frontera incerta entre la realitat del barri Xino i un imaginari que el relaciona amb un escenari del crim i la perdició.

Aquesta indefinició tampoc no és aliena a l'esmentada *Distrito V*, un títol que, en el moment de l'estrena del film, va inspirar aquesta consideració a J. Ruiz, crític d'*El Correo Catalán*: «¿No habría sido posible encontrar otro título que sonara menos a reportaje efectista de los años de entreguerras?» Ara bé, tot i l'explicitud del títol, la geografia física (i, de fet, tampoc la humana) gairebé no s'hi fa present. Només hi ha l'esmenta-

da imatge fugaç de Sant Pau del Camp, uns plans fugissers del carrer Nou de la Rambla (aleshores Conde del Asalto) filmats des d'una finestra o des d'un terrat, des del qual també es mostren d'altres terrats de l'entorn fent-se visible el campanar de Sant Agustí Vell. Això perquè, a partir de l'esmentada obra de teatre d'Espinàs, *Distrito V* és una pel·lícula d'interiors (d'un sol interior) i no d'exteriors.

Com expressa el títol de l'obra adaptada, el personatge interpretat per Alberto Closas (un delinqüent damunt del qual pesa la sospita d'haver comès un crim) sabrà, certament, que «és perillós fer-se esperar». El film comença amb un grup d'homes pujant les escales d'un edifici fins arribar a l'àtic, a la porta del qual s'anuncia "Acadèmia de Ball", però que també és una pensió de mala mort. Acaben de fer un atracament i esperen un últim home (Closas) que té els diners robats en una fàbrica. L'espera es fa llarga i les sospites respecte del personatge que no arriba (al capdavant, un estrany al grup) marquen l'inici d'una narració en *flash-back* que, des de diferents perspectives, reconstrueix els dies anteriors a l'atracament viscuts a l'espai de la mateixa pensió-acadèmia de ball. Una combinació de moralisme (culpa, penediment, càstig) i fatalisme pseudoexistencialista (tots els personatges arrosseguen una frustració i van robar empesos per un somni personal que no es complirà) du a un desenllaç on, sense que aparegui, s'anuncia l'arribada de la policia.

El cas és que, com s'ha apuntat, el film de Juli Coll fa una abstracció de l'espai físic del *Distrito V* per projectar-hi la idea d'un lloc de corrupció o, en paraules d'un altre crític de l'època (A. Martínez Tomàs, de *La Vanguardia*), «la leyenda de zona libertina y peligrosa» pel que fa a un «barrio de fama todavía equívoca». Aquest «todavía» és relaciona amb aquesta afirmació prèvia: «el viejo barrio, ya en vías de transformación y desaparición». És així que, gairebé quaranta anys abans de l'execució del pla de reforma urbanística al districte cinquè, s'afirma que el "vell barri" és en procés de transformació i desaparició. En ple franquisme, doncs, també devia propagar-se la necessitat d'una neteja del barri (després d'haver eliminat els anarquistes, se suposa que de prostitutes, pobres i delinqüents) d'acord amb un ideal d'ordre, higiene, seguretat i moralitat. Filmades a la mateixa època, a finals dels cinquanta, les imatges reproduïdes al començament d'*En construcción* ho desmenteixen mostrant una agitada vida a l'entorn de la prostitució. Fins i tot les esmentades ficcions cinematogràfiques de l'època denun-

cien (amb totes les limitacions que es vulguin) les miserables condicions de vida del barri.

Actualment, tot i l'operació de "neteja" dels últims anys, el Raval tampoc no s'ajusta a l'ideal concebut des de l'administració. «Volien netejar el barri de pobres i convertir-lo en una mena de barri d'intel·lectuals. Però mentre buidaven el barri d'una gent, entraven per sota la porta moros i paquistanesos», afirma Joaquim Jordà, veí del barri i director de la pel·lícula *De nens*, a propòsit del judici als acusats pel cas de pederàstia que va sotragar el Raval l'any 1997. Al film, l'antropòleg Manuel Delgado insisteix que una cosa és una ciutat (hipotèticament) ideal dissenyada des dels despatxos de l'administració i una altra cosa és la ciutat real, viva, contradictòria i plena de conflictes.

Contra la indefensió

L'estiu de 1997, la policia va anunciar a Barcelona la desarticulació d'una xarxa de pederàstia al Raval. Bona part dels mitjans de comunicació en van propagar la versió policial. Passats uns mesos, la suposada xarxa de pederàstia s'havia reduït a cinc acusats: dos d'abús de menors i tres d'haver "venut" sexualment els seus fills. Algunes persones implicades inicialment en el cas (i després alliberades sense càrrecs) formaven part de col·lectius que, en contra del criteri de l'Associació de Veïns del Raval, havien posat en dubte la reforma urbanística denunciant l'especulació immobiliària i el desnonament de persones sense recursos.

També va ser l'estiu de 1997 que Jordà, després de viure anys a Madrid, va tornar a Barcelona, on als anys seixanta (junt amb José María Nunes, Pere Portabella, Jacinto Esteva, Carles Duran, Ricard Bofill) havia format part de l'anomenada Escola de Cine de Barcelona, que, amb les seves preocupacions formalistes, va mostrar poc interès per la realitat social del barri Xino. El cas és que, com a conseqüència de l'infart cerebral, Jordà es desorientava per Madrid i va triar reorientar-se en el barri del Raval. Aleshores, va participar en la primera aventura del màster de Documental de Creació de la Pompeu Fabra: *Mones com la Becky*, on s'acosta als pacients d'un centre psiquiàtric per, a partir de la seva pròpia experiència a conseqüència de l'infart cerebral, posar en qüestió la frontera entre salut i malaltia, normalitat i anormalitat. *Mones com la Becky* va encetar una iniciativa amb una llibertat que sembla haver inspirat la de bona part de les produccions posteriors gestades dins del màster: *En construcció*, *Cravan vs. Cravan*, *El cielo gira*, *Tierra negra* i, entre altres, la mateixa *De nens*.

El cas és que, vivint al carrer de la Cera i interessant-se pels col·lectius llibertaris que intenten reviuir el passat anarquista del barri, Jordà va fer un seguiment del cas de pederàstia com a veí del Raval. Va conèixer persones afectades per haver estat detingudes sense proves i va tenir constància (després de l'infart, té dificultats per llegir) del llibre del periodista Arcadi Espada (*Raval. Del amor a los niños*) que desenvolupa la tesi d'un muntatge policial amb complicitat mediàtica. Una tesi compartida per Jordà amb la convicció que hi havia la voluntat de desprestigiar determinats col·lectius oposats als criteris de la política municipal al Raval.

A diferència de Guerin, Jordà va començar el rodatge amb una idea sobre la realitat que volia mostrar. Així doncs, sobre el Raval i les seves transformacions a partir d'un determinat i significatiu fet divers, de manera que el cinema va tornar-se a interessar per la "crònica negra" del barri, si bé amb un esperit crític i uns criteris cinematogràfics molt diferents de les ficcions criminals dels anys cinquanta. Ara bé, tot i partir d'una idea prèvia, Joaquim Jordà (que també explora el territori incert entre el documental i la ficció) no treballa amb un guió tancat que faria impermeable la pel·lícula als fets imprevisibles que poden esdevenir-se durant un rodatge. Així, tenia clar que la pel·lícula es vertebraria amb les imatges rodades al judici. Al capdavant, un judici té una forta estructura dramàtica, però a la vegada un judici real no pot ser controlat pel director. És així que les actituds de jutges i advocats (gestos prepotents, actituds classistes, detalls d'incompetència i alguns cops de cap durant les sessions) no podien ser subjectes de posada en escena, sinó que van ser capturats de manera imprevista, tot i que triats i muntats amb intenció.

De nens (amb una estructura lliure, però a la vegada ferma, que integra entrevistes, representacions dels fets i cançons amb les quals Albert Pla fa de cronista) és una pel·lícula que apunta contra determinades formes de poder que tiranitzen la realitat o se n'apropien al servei d'un determinat ordre de les coses: el sistema judicial, la policia, els mitjans de comunicació, l'urbanisme. Això, mentre que Jordà tendeix a protegir els acusats de les mirades indiscretas de les càmeres. Siguin o no culpables, exemplifiquen la indefensió dels pobres i exclosos. Al capdavant, d'una certa població del Raval. ■



De nens, 2003

Imma Merino
crítica de cine