

En torno al concepto de “esbozo cinematográfico”: conversaciones con José Luis Guerin.

Manuel Broullón Lozano

Universidad de Sevilla

Resumen

El cine de José Luis Guerin, situado en los márgenes de la industria (unas veces en el lado de acá con todas las implicaciones de un equipo y de una producción; otras en el lado de allá, a modo de soliloquio reflexivo) se ha venido caracterizando por su condición fronteriza aparejada a un formalismo estricto y pensativo en cada nuevo paso de su carrera cinematográfica. Con la irrupción de la tecnología digital, el ritmo de producción de este cineasta catalán se duplica, dando rienda suelta a las hibridaciones, juegos formales y prácticas de rodaje con notas -por acumulación- como una búsqueda siempre en diálogo con la tradición cinematográfica. De esta manera, conceptos como “poética del esbozo” o nociones como la del cine como un gran arte del retrato encuentran un desarrollo continuado que merece la pena documentar, como base y pretexto para futuras investigaciones.

Palabras clave: esbozo cinematográfico, poética del esbozo, retrato, José Luis Guerin

Abstract

Movies by Jose Luis Guerin (sometimes inside the industry with a team and all the stuff of a cinematic production; sometimes beyond the limits, as a reflective soliloquy) is being understood as style on the frontier, a strict and thoughtful formalism in every new step of his career. Nowadays, with the new digital technologies, this catalonian filmmaker has increased his rythm of production, developing freely all the hybridizations, formal games and practices as a writer: this research is directly related with the different traditions of cinema. Concepts such as a "skept poetics" or the notion about the film as a great art of portraiture needs to be documented as the first step for future researches.

Key words: cinematic sketch, sketch poetics, portrait, José Luis Guerin

1. Introducción.

El presente artículo recopila, a partir de la transcripción y revisión de una serie de grabaciones originales en vídeo de Alta Definición, una conversación con el cineasta José Luis Guerin durante un encuentro mantenido en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, que expuso entre el 1 de enero y el 30 de septiembre de 2011 la videoinstalación *La Dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*. En este marco se inscribe el mediometraje *Dos cartas a Ana* (tercera película digital realizada por Guerin), pretexto y piedra angular de una gran exposición encargada por el museo castellano a propósito de las relaciones del cine con la pintura.

Las diferentes piezas que componen la exposición, siempre en relación directa con el mediometraje, establecen una especie de genealogía estética de la imagen indicial en un marco receptivo bien diferente al de una sala de cine. De este modo, la instalación invita al visitante a volver la mirada sobre toda la obra de José Luis Guerin y sus relaciones con otras filmografías y otros discursos, sean artísticos (libros, cuadros, piezas musicales...) o no.

La trayectoria de Guerin desde su ópera prima *-Los motivos de Berta (1983)-* viene poniendo de manifiesto una impureza del medio cinematográfico en base al formalismo estricto y austero que ha practicado, una búsqueda de materiales para realización de una obra en la que el proceso mismo se convierte en el conflicto central tanto del argumento fílmico como de la estética. En este sentido, incluso los pequeños cortometrajes realizados antes y después de *Los motivos de Berta* demuestran el interés de este cineasta por una poética del esbozo basada en la enunciación de motivos y elementos estéticos a grandes rasgos, sea por los juegos con las fantasmagorías, apariciones y desapariciones (*Tren de sobras*, 1997; *Las mujeres que no conocemos*, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, *Dans la ville de Sylvie*; 2007) o por el trabajo con notas, la búsqueda de las formas cinematográficas en vivo (*Innisfree*, 1991; *En construcción*, 2001; *Guest*, 2011...).

A lo largo de la conversación mantenida con José Luis Guerin y con el fondo de las ideas y problemáticas sugeridas por *La Dama de Corinto* surgen algunas hipótesis que merece la pena documentar. Especialmente, en la actualidad, y de acuerdo con Jacques Aumont¹, es necesario

¹ Aumont afirma sobre la posibilidad y pertinencia de hacer una teoría del cine de los cineastas: “no es, sin

hacer un esfuerzo por inferir, pensar (sin agotar, sin dar por cerradas) esas “teorías de los cineastas” no siempre formuladas pero implícitas en las películas volviendo a una especie de paradigma autorial que considere el uso y el manejo de las técnicas, de las estéticas y de las formas para poder establecer relaciones filmológicas y extraer así enseñanzas prácticas que desmonten al fin la historia del cine (que no es más que un discurso positivista construido en torno a una idea increada de clasicismo²) para pasar a considerar esas *Historia(s) del cine*, tal y como propone Jean-Luc Godard. El propósito de este artículo es reivindicar toda una tradición anexa al análisis crítico (y por tanto relativo, sujeto a unos referentes, conceptos y preceptos) que es la de los diálogos con los cineastas, en la línea desarrollada en los años cincuenta y sesenta por el entorno *Cahiers du cinéma* y que tan bien representa la excelente publicación de François Truffaut sobre el cine de Alfred Hitchcock³.

En coherencia con el proyecto de hacer una teoría de los cineastas hay que puntualizar que las reflexiones aquí recogidas se plantean en sí mismas como esbozos relativos e incompletos, como líneas maestras del discurrir de un pensamiento y de unas prácticas concretas en el trabajo del cineasta. Es por eso que aun tendremos que estar atentos a las nuevas obras en las que trabaja José Luis Guerin. En el momento en el que se produce este encuentro son dos: unas correspondencias filmadas con Jonas Mekas y una película titulada *Recuerdos de una mañana*.

2. El cine en sus relaciones con otras artes: relaciones intertextuales implícitas en el texto fílmico.

MANUEL BROULLÓN: Lo primero que se aprecia en esta nueva relación entre las artes que nos muestran tus películas digitales es la enorme cantidad de referencias encontradas. Sin embargo, mientras que en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* la película parece estar hecha como un

embargo, un desmesurado apego por la paradoja lo que me induce a leer, en este aforismo de Claude Chabrol, el carácter ineludible de la reflexión desde el interior de la práctica cinematográfica: “un cineasta sólo merece ese nombre cuando sabe lo que hace”. [...] El cineasta es un hombre que no puede prescindir de la conciencia de su arte, de la reflexión sobre su oficio, del pensamiento, en suma” (Aumont, 2004:11).

² El relato como conocimiento fruto de una experiencia vivida del fenómeno estudiado, investigado o artísticamente representado, de forma abierta y en coherencia, como veremos más tarde, con la ética de una posible poética del esbozo. Por el tránsito de la historia al relato obtenemos un resultado que “no es (un discurso) lineal, sino una especie de hilo narrativo que se diluye en infinitos desvíos que a su vez se desdobl原因 a sí mismos. El diccionario define la “historia” como la narración y la exposición verdadera de los acontecimientos pasados y cosas memorables”, mientras que el relato es el “conocimiento que se da, generalmente detallado, de un hecho”. El relato no se arroga el derecho a la verdad, sino que tiene la generosidad de darse, de ofrecerse a los demás para su discusión, impugnación o seguimiento si es de recibo” (Losilla, 2012:12).

³ Ver: TRUFFAUT, François (2008): *El cine según Hitchcock*. Madrid, 2008.

mosaico; *Dans la ville de Sylvie* es transparente, es una unidad perfecta. ¿Es este el reflejo del proceso creativo?

JOSÉ LUIS GUERIN: sí. Seguro que sí, uno viaja, encuentra gente y tiene una deuda infinita con libros, películas, fotografías, imágenes, pinturas... Entonces intento cada vez más en el proceso de trabajo ir depurando. Por tanto esa sería la relación entre *En la ciudad de Sylvia* y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, que en realidad son dos películas que deben contemplarse como dos cosas distintas, independientes. Pero aun así *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* sí que tendría la forma de un proceso de trabajo, de un “work in progress” para buscar una estructura, una composición. Y para *En la ciudad de Sylvia*, en cambio, el vaciado es decisivo en todos los sentidos. También a nivel de psicología, de narrativa... ahí no debían interferir referencias culturales de ningún tipo, no hay más que las relaciones entre miradas limpias. Normalmente se dice que una película es como la punta de un iceberg. En una película asoma el iceberg, pero para que tenga una consistencia debe tener el grueso bajo el agua, que no se ve, que está subterráneo, pero que es lo que va a otorgar unidad y verosimilitud a esa pequeña punta que asoma. Quizá funcionaría un poco así. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* deja ver lo que hay debajo de ese proceso.

MB: Es fascinante hablar del modo en el que incorporas a tus películas tu experiencia de lecturas y visionados a lo largo de toda una vida. En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* tocas un momento a Goethe pero luego lo dejas. Más tarde aparecen Petrarca y Dante con Laura y Beatriz (Guerin, 2008;00:20:42; Guerin 2007;01:08:59). ¿Cómo es ese pacto del cineasta con respecto a su obra?

JLG: no sé si se trata de un pacto estrictamente o simplemente del “background” de cada uno. En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* dejé que se plasmara porque participaba de esa idea de cuaderno de bitácora donde vas estableciendo relaciones. Yo viajo así. Normalmente viajo con mi maleta de libros y de imágenes. Entonces establezco relaciones. Quizá en otra película hecha con equipo, con actores, sería pedante que aflorasen tantas referencias culturales, pero desde la modestia de una pequeña producción hecha con mi camarita pues me parecía bien dejar esa permeabilidad con los escritores y las imágenes de otros que me vienen libremente por la cabeza. Tendría la forma, volviendo a las palabras mayores de la cultura, de Proust, que es un escritor muy importante para mi. A lo largo de los distintos tomos de *À la recherche du temps perdu* se plantea la búsqueda de una obra, materiales para la búsqueda de una obra. Y en *Le*

temps retrouvé, el último tomo, descubre que la obra ha sido esa búsqueda⁴. Esa noción de búsqueda, de establecer un paralelo entre la búsqueda y la creación de una obra está muy presente en mis películas. Unas veces explícitamente, como en *Unas fotos en la ciudad de Sylvie*; y otras veces mediante otros subterfugios como en *Dans la ville de Sylvie*, que no deja de ser la historia de una búsqueda. De alguna manera esa idea de identificar el hacer la película con una revelación es lo que me anima a filmar porque significa que voy a acceder a algo que está más allá de lo que había previsto. De ahí la necesidad de pactar con lo aleatorio, de viajar, de salir de mi propio mundo. Bueno, intentas trascenderte y salir de tus esquemas relacionándote con el mundo de diversas maneras. Y esa sed digamos de revelación, de hallazgo, intento que esté presente también en la película, mis películas son también una búsqueda. En *Tren de sombras* está planteada como un trabajo casi detectivesco en torno a unas imágenes del cine de los orígenes. En *Dans la ville de Sylvie* es la búsqueda de un rostro. Y *Recuerdos de una mañana*, la película que estoy haciendo ahora, también. Es una búsqueda sobre el drama de un vecino... En definitiva, hay un paralelo entre mi búsqueda como cineasta y la búsqueda que a veces plantean los argumentos de las películas que he hecho.

MB: Este sentido de búsqueda de signos, de pistas, de testimonios, me lleva a la relación cine-pintura hallada en *Guest* gracias a un testimonio encontrado en la conversación que tienes con un pintor callejero⁵ en la que cuentas la anécdota de Lumière con...

JLG: ¡Con su cámara-caballote!

MB: ¡Exacto! En *La Dama de Corinto*, en una de las salas menores, creo que es en la primera, la pantalla está en el lienzo. Un proyector lanza las imágenes sobre el cuadro: la relación entre el lienzo y la pantalla es evidente.

JLG: A mi siempre me han parecido arrogantes aquellos que utilizan un medio sin preocuparse

⁴ Escribe Proust del momento en el que comprende que necesita comenzar a escribir (justo al final de la narración ininterrumpida de siete volúmenes que componen su gran obra maestra) en torno a todos los fragmentos y recuerdos acumulados en la memoria y mediatizados por el tiempo: "Tenía una sensación de fatiga y de espanto al sentir que todo aquel tiempo tan largo no solo había sido -sin interrupción alguna- vivido, pensado, segregado por mi, que era mi vida, que era yo mismo, sino que, además, debía mantenerlo a cada minuto unido a mi, a quien me sostenía, a mi, encaramado en su vertiginosa cumbre, que no podía moverme sin desplazarme" (Proust, 2008-VII:380).

⁵ "La pintura es el trabajo de un hombre en solitario, y no requiere más que eso. Como los operadores de los hermanos Lumière, que viajaban con la cámara a cuestas. Fíjate incluso que llevaban el trípode. Cargaban el trípode como si fuera un caballote, como un pintor" (Guerin, 2012; 00:36:36).

de quienes les han precedido. Por ejemplo hay una moda reciente que consiste en poner a una película títulos de otras que ya existen, es algo que no entiendo. Había una película catalana de hace tres años que se llamaba *La vergüenza*. Pues *La vergüenza* es una magnífica película de Ingmar Bergman. Y da igual. Yo sería incapaz de hacer eso porque para mí la historia del cine es muy importante, creo que en literatura nadie haría eso... Poner un título de una obra que ya existe en cine se hace mucho, últimamente demasiado. Yo, cuando empiezo a hacer una película o cualquier trabajo procedo al principio, un poco, como un periodista: intento documentarme sobre el área que voy a abordar, ver las cosas que existen referidas a ella en distintos medios: en literatura, pintura, y por supuesto en cine. Cuando hice *En Construcción* empecé buscando las imágenes en cine que existían sobre el barrio que se iba destruir. Encontré muy poquitas, y parte de ellas abren la película como imágenes de archivo. Entonces, yendo un poco más atrás, me interesa extraordinariamente la pintura porque creo que el arte de la puesta en escena tal como lo entendemos los cineastas empieza con ellos, con la pintura italiana del renacimiento, con la perspectiva... Ahí está el origen. Y el proceder es muy parecido por una razón puramente física o material, es decir, que la pantalla, como un lienzo que es, es bidimensional, es una superficie plana. Y a partir de ahí surgen nuestras técnicas de puesta en escena para retar, para tensar esa dicotomía entre la ilusión de la tridimensionalidad y la superficie plana de la pantalla, del cuadro. Desde ahí, los itinerarios son innumerables, y por eso siempre tenemos mucho que aprender de los grandes hallazgos de la pintura.

MB: En *La Dama de Corinto* colocas una cartela, un intertítulo que habla del arte de disponer los elementos en una imagen, sea un cuadro pictórico o un fotograma, que es en definitiva el acto de encuadrar del cineasta.

JLG: claro, el acto de encuadrar como el arte de imponer unos límites, un encuadre, un marco. Es una operación muy simple, de una extrema sencillez como planteamiento, y sin embargo encierra una complejidad extraordinaria. Creo que eso es lo que lleva a cualquier cineasta o fotógrafo a ser un obseso de las ventanas. Yo, cuando llego a cualquier hotel siempre me desplazo por la habitación viendo como actúa, como ordena el mundo la selección de esos marcos que delimitan lo que ves en puertas y ventanas. Sería una primera apropiación de la realidad, una manera de leer el mundo que consistiría en decidir qué dejas dentro y qué dejas fuera de la imagen. Aun así, la técnica del encuadre es algo más: cómo juegas con el foco, qué óptica vas a utilizar o cómo va a funcionar la relación entre distintos términos. Bueno, estoy

simplificando mucho, pero las implicaciones de una elección como imponer tus cuatro segmentos, tus cuatro límites que van a determinar el fuera y el dentro (cuándo algo merece ser fotografiado), son extraordinariamente significativas. Y eso abriría una tradición que sería el sentido de captura, de caza en el acto de tomar una imagen. Pero no es sólo eso, porque lo que nos dan los pintores renacentistas tiene más que ver con la puesta en escena de ficción y no tanto con la captura de naturaleza documental o de cine directo. Tiene que ver con cómo agrupas los cuerpos entre sí, cómo caracterizas a los personajes con sus gestos, cómo van a funcionar las miradas entre los personajes y las miradas de los personajes contigo como enunciador. Es decir, escoger un decorado, decidir por dónde va a entrar la luz... eso es un punto común entre la pintura y el cine de estudio. La relación del cine con la pintura va mucho más allá de lo que sería en un principio la cuestión de cómo transformas y lees el mundo imponiendo un marco, unos límites.

MB: En ese sentido, comparas en *La Dama de Corinto* a Zeuxis eligiendo a la modelo...

JLG: ...con un gran estudio, con un gran director americano buscando a su actriz.

MB: Exacto. Hablando de la puesta en escena optas en *La Dama de Corinto* por la danza contemporánea para reconstruir el episodio relatado por Plinio. "Reconstruir imágenes sin imágenes", dices en una cartela.

JLG: efectivamente, el lenguaje de la danza me permite escapar a la representación del pasado. A todas luces no tengo medios para representar la Grecia de la antigüedad como si fuera un "peplum". Entonces la danza tiene esa cosa tan distinta del tiempo del cine que es la ahistoricidad. El espacio y el tiempo de la danza te permiten significar las cosas sin tener que ubicarlas en un tiempo concreto. Lo importante es la manera de enunciar, de pensar cómo podría ser un "peplum" cinematográfico pero partiendo de los gestos de la danza y de la ahistoricidad que le es propia en cuanto a que sus imágenes no precisan del entorno, de los signos de la Historia. La coreografía, el gesto de la danza, permite hacer esbozos. Cómo podría ser la relación entre dos amantes, cómo podría empezar un proceso creativo pensado en términos mucho más abstractos de lo que te permite normalmente la imagen del cine, que por su principio fotográfico tiene un apego mucho mayor con la realidad. La fotografía reproduce trozos de realidad que tienes enfrente.

3. En torno a la idea de esbozo cinematográfico: una hipótesis que considere creación y recepción (lectura de imágenes).

MB: Ya que hablamos del esbozo parece que ahora mismo (no sé si el cine en 35mm lo permitía más o menos ni en qué medida) los formatos digitales menores potencian las modalidades fílmicas como el cine-ensayo, el cine diarístico... y luego el esbozo. Nada más que el título (*La Dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*) lo confirma.

JLG: Vengo pensando en el esbozo desde hace un tiempo porque, en tanto que es algo inacabado, me parece que propone la distancia más interesante con el espectador. Creo que el espectador de hoy tiene la capacidad de leer las películas. Le suenan en seguida las imágenes, las historias... y por tanto su participación es mayor en un momento en el que todo corre el riesgo de convertirse en estereotipado, en demasiado visto, en demasiado dicho, repetido. Entonces, una buena solución es dejar incompletas las cosas para que sea el espectador quien las cierre. Y eso es precisamente lo que hacemos con los esbozos: a partir de unos pocos trazos que se insinúan, quien los observa tiene la capacidad de cerrar, de ejecutar la imagen. De distintas maneras, después de *En construcción* he ido proponiendo la idea de una película que funcione como un esbozo a partir de unos cuantos trazos sugeridos. Te debes preguntar a cada paso hasta dónde muestras y cuándo empiezas a sugerir, la dialéctica entre mostrar y sugerir. Y eso lo he trabajado de distintas maneras: en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* por ejemplo con la evidencia de un cuerpo que no contiene en sí mismo la película, puesto que está hecha a base de fotografías fijas. El movimiento (lo que sería propiamente la película) se fuga en los pequeños hiatos entre una foto y otra. Es decir, que la relación elíptica entre dos cuadros hace que contengan una pequeña película que se escapa, que se fuga entre las dos imágenes. Por tanto esa es la historia que el espectador va construyendo instantáneamente en su mente. Sería como una película sin película. *La ciudad de Sylvia*, por otro lado, invoca la idea del esbozo de otra manera. Ahí sí que vemos los movimientos, pero sin embargo es una película en la que he procedido con un gran vaciado semántico, quitando prácticamente todas las implicaciones narrativas y psicológicas y situando así al espectador en la lógica del esbozo. Se trata de colocar, de mostrar un mínimo de indicios que sugieran un máximo de historias posibles.

Ese sería el principio. De otro lado estaría la idea del esbozo como una forma de pensamiento

muy libre. Y ahí es quizás donde interviene más la cultura digital con sus pequeñas herramientas en la medida en que puedes tomar una imagen y pensar cuál va a ser la siguiente, aparcarla en tu escritorio, retomarla unos meses después... Es decir, se abre una posibilidad especulativa equivalente a la del escritor (que antes era muy difícil en cine) donde puedes iniciar algo sin tener que dar explicaciones a nadie, dar marcha atrás, replantear, reescribir, abandonar provisionalmente, recuperar... Retomar a lo mejor un pequeño sedimento, una idea secundaria que va tomando más cuerpo. Esa lógica que pasa por tener las herramientas en tu casa, por trabajar sin los requerimientos de la rentabilidad, es muy distinta al modo de pensar que aplicas si tienes al lado a un técnico que cobra dinero o si trabajas en un estudio donde has de pagar. Por el contrario, de este modo estás en tu tiempo cotidiano: amanece tomando un café, te acercas al ordenador y empiezas a escribir con imágenes y sonidos. De esa lógica, digo, pues parten películas como *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* o *Guest*, que arrancan si tener ninguna conciencia de que estás haciendo una película, sino que surge probablemente de la reflexión posterior sobre una imagen que observas. Te planteas la posibilidad de desarrollarla, de que tome un cuerpo. También las *Correspondencias* con Jonas Mekas o *Recuerdos de una mañana*, mi película coreana (que así se llama), tienen un punto de partida similar. Entran en la lógica de esa versatilidad que tiene la imagen digital para ser abandonada, recuperada, repensada.

MB: Hablamos mucho de que el cine digital permite la culminación del proyecto de la “caméra-stylo” de Alexander Astruc⁶. Y el montaje, a veces hemos hablado de ello, es la revancha que le podemos echar a la falta tiempo para pensar del rodaje. Conforme a lo que decías en crear películas en tres planos: sugerir, mostrar y zonas de silencio...

JLG: Entre fotos...

MB: Exactamente. Me llego a plantear en qué medida si hablamos de una “caméra-stylo” no podemos hablar de una lectura de imágenes análoga a esa escritura con imágenes.

JLG: Sí, lectura, introspección, estudio de las imágenes... cuando yo era un muchacho mi sueño para poder hacer cine era ver las películas de la filmoteca en una moviola. Poder analizarlas, y

⁶ Ver: ASTRUC, Alexander (1948): “El nacimiento de una nueva vanguardia: la camera stylo”. En *L'écran Français* N° 144, 30 de marzo de 1948. Disponible en internet (13.09.2011): http://www.zemos98.org/mediateca/index.php?title=Caméra-Stylo_-_Alexander_Astruc

ver cómo funcionaba la luz; estudiar con calma la puesta en escena, el montaje... Algo que era tan apetitoso cuando era un muchacho hoy no encierra ningún problema y es lo más accesible del mundo: tener las películas, analizar un "raccord". No estoy seguro de que se emplee, pero es el instrumento más adecuado, más idóneo para aprender a hacer cine, porque estoy convencido de que el cine se aprende esencialmente viéndolo. Primero, viéndolo. Y después, si quieres, analizándolo. Es decir, que sería un error relacionarte con las películas estudiándolas sin haberlas gozado antes. Sería lo que siempre pasa con la secuencia de las escalinatas de Odessa del *Potemkin*, que es una película que todos los muchachos jóvenes han estudiado sin haber visto. Entonces no sirve de nada, porque estudian algo cuyos efectos desconocen. Claro, el tema de la lectura de una película... ¿cambia realmente si se ve en el cine o en casa? Yo creo que se devalúa, normalmente se devalúa, que hay cosas que prácticamente ni se entienden. Por ejemplo, cuando... por coger un estereotipo ya muy creado: la profundidad de campo de *Ciudadano Kane*. Pues era algo muy pensado para la pantalla grande, no sé hasta qué punto se entiende visto en la pantalla del ordenador. Es decir, se entiende porque te lo explican, pero el efecto estético que causaba la yuxtaposición de dos términos y cómo se relacionaban no sé si conserva su potencia. Yo creo en la pantalla de cine... frente a la pantalla de cine yo siempre me he sentido como en la intimidad del lector solitario porque la oscuridad de la pantalla de cine nos protege, nos aísla. Y hace que la relación con el mundo sea siempre muy íntima a diferencia del teatro, donde la sociedad está muy presente. Están los estereotipos de las señoras que miran con anteojos quién está y quién no está desde los palcos, o el hecho de que la gente se siga vistiendo elegante para ir al teatro. Normalmente después has de saludar a los actores y esas cosas... A mí no me gusta nada el teatro por este componente social, por el hecho de que los trabajadores estén frente a ti. No te puedes levantar y largarte como puedes hacer en el cine. Yo siempre me he sentido un como lector de imágenes en la misma tesitura, es decir, que el aislamiento en mi casa viendo una imagen en vídeo o DVD no me añade nada como lector frente a mi actitud ante una pantalla de cine. Otra cosa sería la del estudioso, la del investigador. Ahí sí interviene como con una herramienta activa deteniendo la imagen, retrocediendo, viendo cómo se engarzan dos planos.

MB: En ese sentido, André Bazin le decía a sus jóvenes turcos que lo primero era un inmenso amor por el cine. Después la actitud crítica, si queréis; y solo finalmente la actitud creadora.

JLG: Siempre tiene razón Bazin, André Bazin. Nada que añadir. Sí, sí, todo empieza por un

afecto, por un amor. Yo no entiendo para nada a los críticos que piensan que a lo mejor son más rigurosos o más serios mostrando menos afecto por las películas. Hay gente que cree así, que va a ser más riguroso cuantas menos películas les gusten. Creo que es un error extraordinario, que es al revés. Que la relación con el cine viene con la generosidad, con el entusiasmo. De una actitud vital, generosa.

4. Las herramientas del cine digital: ¿una culminación del proyecto de la Cámara-Stylo?

MB: Hemos hablado de las modalidades fílmicas. Pero qué hay del elemento tecnológico, cuáles son los medios técnicos de los que te vales en el proceso creativo, qué flujos de trabajos empleas en tu rutina.

JLG: Trabajo con una Sony handycam muy modesta. Utilizo cintas, todavía necesito tocar el objeto. Tengo un montón de cintas en casa, de *Guest...* y de todos mis últimos trabajos. Todos han surgido así: *Guest*, también en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, la *Correspondencia* con Jonas Mekas... todas las he hecho con mi pequeña cámara, pero les he quitado el color porque creo que banaliza mucho este tipo de imagen. Y en el caso de *Guest* esto ni siquiera me fue suficiente. Normalmente, cuando hay diálogos, conversaciones, están capturados con el micrófono que le he colocado a mi cámara, que a pesar de todo es muy deficiente. Sería insoportable una película de una hora diez minutos con el sonido capturado por esta cámara. Así que una vez hecho un premontaje primero rehice todo el viaje por las distintas ciudades con Amanda, mi sonidista desde *En construcción*, tomando muchos fondos sonoros muy ricos. Cómo suenan los tranvías en Hong-Kong, los vendedores ambulantes en Lima, etcétera... y entonces acumulé mucho material para trabajar a fondo en la edición del sonido. Después de hacer el montaje de sonido vas transformando a través de la imagen. Así lo hago. Tengo mi ordenador con el Avid para montar en casa y lo que hago es... a ver, acumular muchas cintas es malo, entonces me he propuesto mantener una disciplina diaria.

Procuró que cada día que grabo, por la noche al llegar al hotel o en mi casa, ver el material y apuntar códigos de tiempo en mi cuaderno. Códigos de los momentos que creo que contienen

algo revelador e interesante. Y llevo esa preselección adelantada porque si no sería muy arduo enfrentarte a tantas horas de material en bruto. Claro, muchas veces cambia el planteamiento. Cuando grabas con una cámara digital en cintas, muchas veces hay una actitud de espera por el momento revelador, en una esquina aguardando a que se produzca una conjunción de elementos en la ciudad. Cambia mucho la lógica de rodaje: a lo mejor tienes ahí cuarenta minutos de espera de los que sabes que lo que te sirve es medio minuto o veinte segundos. Entonces tomo nota en seguida de esas cosas para facilitarme la tarea de edición, procuro ser muy selectivo con lo que entre en el Avid.

5. Referencias y cinefilias: “las tramas de la(s) historia(s) del cine”.

MB: Quizás es un tópico, pero decir José Luís Guerín obliga a decir también Lumière o Kiarostami (quien rescata esa poética de aguardar al hallazgo revelador). Pero también Víctor Erice, John Ford en *Innisfree*, Carlos Saura en el binomio *Apuntes de un rodaje-Dulces horas* de 1982. Bresson con *La muerte de Lancelot*, y bueno, por qué no, la Escuela de Barcelona, la Pompeu Fabra y todo lo que se respira en *En construcción*. ¿Estas relaciones existen realmente o son un capricho nuestro que han inventado los analistas?

JLG: La Escuela de Barcelona sí, sinceramente sí. No me siento particularmente en deuda con la Escuela de Barcelona. En casi todos los casos me parece que era un muy pálido reflejo de la Nouvelle Vague, sin la riqueza de pensamiento de los franceses. Era más bien una apariencia de modernidad más que una experiencia de modernidad real. Y por lo demás, pues no sé... me siento heredero en general de una trama. De una trama que como has dicho empieza con los hermanos Lumière pero que tiene muchísimos caminos, muchos más de los que has mencionado. Sería interminable, pero para mí es muy importante desde el cine cómico americano mudo hasta el cine ruso de los años 20. Es una fuente de alegría y vitalidad extraordinaria... y una inspiración. Y el cine “underground”, los nuevos cines de los sesenta, de Glauber Rocha, Passolini, las experiencias de Jean Rouch con su cine etnográfico... el cine de estudio americano, los melodramas de los años 30 y 40: Frank Borzage, William Wellman... el realismo poético francés: Jean Vigo, Gremillon. Incluso Marcel Carné -a quien le cortaron el cuello en la Nouvelle Vague- me parece un cineasta interesantísimo. Ahí está un imaginario muy grande casi inabarcable donde hay una serie de azares que han propiciado que el haber

conocido el pueblecito de Innisfree haya creado ese vínculo especial con John Ford, pero no quiere decir que esos sean más valiosos que otros. Salvando todas las distancias insalvables, John Ford nunca hubiera pensado en una película como *Innisfree*. Quiere decir que el material es fordiano pero la manera de plantearlo, de filmarlo, de organizarlo, de estructurarlo, está más en deuda con cineastas que no tienen nada que ver con Ford.

MB: Ya que hablamos de estos itinerarios creo que hay que detenerse en Jonas Mekas. Su aparición en *Guest* es mágica, además de esa suerte de colocarte en diálogo con él a través de las *Correspondencias*. Sobre todo por esa frase que he leído en sus diarios en los que pide “películas en las que fluya la sangre, en las que haya vida”.

JLG: ¡Ahí está! Tú lo has dicho todo. En *Guest*, Jonas Mekas está utilizado un poco como un oráculo. En mi imaginario de espectador estaba muy vivo el recuerdo de películas como *Walden* o *Lost lost lost*, que son películas muy libres, que surgen de eso que podríamos llamar ahora una lógica especulativa propia del digital. Sin embargo, él la ha trabajado siempre con su cámara de 16mm, ha ido descubriendo las películas casi después de tomar las imágenes. Es en definitiva la idea de plantear el cine como un soliloquio, es volver a ese binomio del hombre con la cámara que inauguran los hermanos Lumière, esa era mi idea al hacer *Guest*. Y en ese sentido pienso que el último de los operadores de los hermanos Lumière es Jonas Mekas. El término “filmmaker” tiene toda su lógica: es un hacedor de películas con la cámara bajo el brazo y que viaja. Pensé que era el referente más próximo para una película como *Guest* y que debía incluirlo. Así que cuando me invitaron al Festival de Nueva York no lo pensé dos veces, me fui a su encuentro. Escuché sus ideas sobre un cine instintivo, que reacciona a la vida. El acto de filmar como una reacción a la vida. Hice un poco un emblema de ese enunciado para hacer *Guest*. Luego en las cartas es distinto, porque es reaccionar a la vida pero es también reaccionar a la carta del otro. En las *Correspondencias* cada uno mantiene su escritura cinematográfica bien distinta: las tuyas son en color, las mías en blanco y negro.

MB: Son muy interesantes las películas, digamos, de tipo vivo: aquellas que salen del estudio y que vuelven a relacionar al mundo del cine con el mundo de la vida. Hemos hablado de Jonas Mekas, hemos hablado del Cinéma Vérité, de *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán)... y que creo que queda clara la reivindicación cuando en *La Dama de Corinto* mencionas que Plinio el Viejo murió documentando la erupción de un volcán, como aquel operador de cámara de *La batalla de*

Chile⁷...

JLG: ¡Ah! no lo había pensado... pero está bien visto.

MB: Volviendo sobre el elemento tecnológico...

JLG: La cámara Sony es muy cómoda. Además se adapta muy bien a mi mano. La clave de las herramientas que tienes a tu disposición para hacer una película está en cómo se adaptan a tu cuerpo. Esta camarita mía parece que está fabricada como a la medida de mi mano y esto es esencial para las películas que he hecho. En *Guest* influye en cómo te relacionas con la otra persona para extraer cosas, para conversar con naturalidad. Claro, ahí no puedes instalar un trípode, que crearía una barrera, una frontera entre el otro y tú. Entonces la cámara es casi que como una prolongación de uno mismo. Por otro lado esto te permite crear una situación de discreción. Yo nunca he sido partidario de ocultar la cámara (la cámara oculta iría en contra de mis principios), pero sin embargo sí que me importa mantener una actitud de discreción con ella. Aparte, aunque vayan surgiendo artilugios nuevos cada dos por tres yo prefiero conocer bien mi herramienta. Es como un instrumento de música que vas afinando, vas conociendo sus posibilidades: con la cámara vas viendo cómo reacciona a la luz, cómo reacciona el foco, cuáles son las aberraciones que te da. Entonces en esa intimidad entre la herramienta y tú no puedes echarla por la borda a la primera ocasión en que irrumpe una nueva con otras prestaciones. Los jóvenes están muy cegados por cuál es la última herramienta, es una voracidad consumista que hace que muchas veces perdamos en detrimento de ese conocimiento de tu herramienta.

6. El mundo del cine y el mundo de la vida: la cuestión del realismo.

MB: ¿Se trata entonces de reconectar el mundo del cine con el mundo de la vida gracias a discreción de estas nuevas tecnologías en un rodaje en vivo?

JLG: Bueno, este es un pensamiento que ha surgido al filo de lo inevitable, tampoco podría

⁷ El desenlace del último episodio de la película muestra cómo el operador de cámara cae en medio de una refriega que estaba documentando mientras su cámara sigue filmando. Es la técnica de directo llevada hasta sus máximas consecuencias, que implican la reducción de la puesta en escena e incluso de la conciencia de que se está haciendo una película, material que se vuelve significativo cuando es encontrado en el reposo de la sala de montaje. Ver: GUZMÁN, Patricio (2012): *La batalla de Chile*. Chile, Lupe Films. Fragmentos disponibles en Internet (8.06.2012):

http://www.patricioguzman.com/index.php?page=films_dett&fid=1

plantearme si ahora decido rodar en plató o en la calle puesto que no tengo ningún estudio que me quiera acoger. De hecho no sé si los hay ni cuál es el precio. Entonces, lo que sí que es absurdo para mi es algo que sin duda hacen muchos por pura inercia, que es seguir trabajando en la calle con la lógica de quien rueda en un estudio. Ruedan en interiores reales pero con el pensamiento viejo de quien rueda en un plató. A mi me gustaría mucho recuperar técnicas del rodaje en estudio porque probablemente, los maestros del cine que más me han conmovido han salido del estudio: John Ford, Dreyer, Ozu, Murnau... Yo no he tenido eso. Entonces la lógica de mi trabajo tiene otros orígenes. Tú has mencionado a Lumière, y siempre me importa mucho destacar ese elemento: que el padre de los hermanos Lumière era pintor. Se sentía próximo a los impresionistas y les propuso a sus hijos la necesidad de crear una herramienta ligera, que permitiera a los cineastas salir al campo, a las estaciones, a estar en contacto con la vida. Frente al dispositivo que creó Edison, que era pesado y requería del estudio, el de los Lumière plantaba ya esa proximidad que está ya en el origen del cine por tanto. Y de ahí habría quizás una elipsis muy fuerte que nos llevaría a Rossellini, a películas como *Germania anno zero*, que son películas de ficción con actores, diálogos, pero donde está inscrita la realidad de la imagen en el entorno. En *Germania anno zero* esa realidad es el paisaje de fondo de una ciudad bombardeada que no es de estudio, sino que es una herida reciente de la guerra que está ahí física y materialmente. Y cómo de pronto esa realidad, sus azares, su Historia con mayúsculas queda inscrita dentro de una película de ficción. Allí se abren, pues claro, una nueva escritura y una nueva ética que pactan de otra manera con lo real, que lo representan de otra forma pero que permiten que pase directamente, que se inscriba en la imagen de una manera espontánea y azarosa.

MB: En ese sentido los pactos -no me gusta decir que se han roto- se han abierto...

JLG: Creo que de cualquier manera la escritura de cada película genera un pacto único entre el espectador y la película. Pienso que es así, que la escritura es la garante de que el pacto se mantenga vigente y vivo. Todo espectador, todo lector, necesita generar un pacto para poder leer: dónde estoy en relación a lo que se me da, qué es. ¿Estoy en el estudio de cine impermeable a la realidad inmediata y sus azares y contingencias; o estamos trabajando, pues, con esas contingencias?

MB: Además ese es un elemento muy presente en tu cine. Hasta qué punto hay un grado de control y dónde empieza a filtrarse el azar..

JLG: Claro, es que eso es el cine: hasta dónde permites que tu película se nutra de contingencias y hasta dónde llegan tus ideas premeditadas. Allí está, a mi juicio, la tensión más íntima del cineasta moderno, en esas gradaciones entre el control y el azar.

7. Una hipótesis sobre el cine como un gran arte del retrato.

MB: Pienso que la tensión entre el control y el azar está muy presente en algunos elementos que pueden funcionar como signo como es el tranvía en *En la ciudad de Silvia*. O en los propios pactos: en *Guest* le preguntas a alguien si te permite tomarle un retrato. No es tomar un documento, sino un retrato. Como pacto y como elemento simbólico adquiere un valor ético.

JLG: Sí. Quizás también porque me interesa rescatar esa expresión, esa idea que creo que es uno de los elementos más valiosos y quizá escasamente abordados desde la teoría del cine, que es el cine como un gran arte del retrato. Yo constato cada vez más cómo me voy olvidando de los argumentos de las películas, de sus tramas, y sin embargo prevalecen mucho en mi memoria, con gran intensidad, un conjunto de gestos, de miradas... en fin, de motivos que apelan a esa idea del retrato y que hacen que el cine sea para mí tan distinto de lo que podemos llamar los dibujos animados o las imágenes animadas por ordenador, que no precisan de un ser humano en frente. Además es una categoría que va más allá de documental o ficción. Recuerdo por igual extraordinarios retratos de seres humanos en películas de ficción o en películas documentales. Es en donde el cine encuentra en realidad su naturaleza más íntima. Finalmente es una cámara frente a un ser humano, sea actor profesional o no. Y hay una grandeza de retratista en John Ford y en Dreyer y en Ozu y en los cineastas que más quiero... Y en Philippe Garrel, y... entonces sí, me interesaba rescatar esa idea: ¿puedo hacerle un retrato? Efectivamente, existe el retrato filmado. Yo empecé así en el cine, empecé haciendo retratos de mis amigas que me gustaban porque constataba el fracaso para mí de la fotografía. Al congelar un instante se evaporaba aquello que me cautivaba de la muchacha a la que intentaba retratar. Mi noción de la belleza pasaba por una idea de la duración, del movimiento, de un ritmo interior.. de una manera de respirar, de mirar que requería el fluir temporal. No es el fracaso de la imagen fija sino mi fracaso como fotógrafo en todo caso. Además para mí la fotografía es siempre un gran enigma y por eso tiene quizá más capacidad de síntesis que el cine. Me fascina, y por eso la observación de una fotografía es un gran estímulo en el origen de todas mis películas: preguntarme qué ha

pasado en el segundo anterior y en el posterior, como en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. Por eso pienso que la génesis de una película está ahí, en una interrogación: qué ha pasado en el instante antes y en el instante posterior al momento fotográfico.

MB: En cierto modo buscas una Historia con mayúsculas, un mito fundacional. ¿En qué modo todo esto ha llegado a cristalizar en *La Dama de Corinto*?

JLG: Es verdad. Pues sí, ahí está. Ahí está, en *La Dama de Corinto* y también en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. Es algo que está en la base del arte, el misterio, la interrogación... pero por otra parte, el trabajo con esbozos, sean imágenes fijas o no, es una sintaxis que me gustaría seguir desarrollando.

8. Conclusiones.

El silencio de la sala de cine, la tranquilidad de la pantalla doméstica, el uso de las herramientas digitales de rodaje y montaje o la temporalidad pausada son elementos que abren, reactivan y animan las capacidades interpretativas y creativas. José Luis Guerin, como hemos visto, establece este no tan nuevo modo de abordar el cine y su técnica mediante una alternancia de posibles itinerarios por las distintas tramas que conforman las historias del cine, que de acuerdo con Losilla hemos preferido llamar “los relatos del cine”. El paso por el diálogo con el cineasta, debidamente documentado y reposado, no puede sino regresar a las películas. Llegará el momento en que podamos pensar las imágenes con imágenes (no nos valdrá solamente la letra impresa) y podamos experimentar sensorialmente cuestiones como el cine como un gran arte de retrato (basado en la respiración, en el movimiento) o por el contrario la fotografía fija como principio, origen y enigma que de lugar a las películas imaginadas en la mente o inventadas en el desarrollo secuencial del film. En cualquier caso, ese es, precisamente, el valor filosófico del concepto de esbozo como figura de pensamiento: lo abierto, el “non finito”... el “discurso” entendido en definitiva como eterno discurrir, constante movimiento... estaremos atentos, por lo tanto, a las futuras obras de este cineasta en la medida en que contribuyan a la consolidación, mutación o simple evolución de esta poética del esbozo, forma privilegiada del cine menor fomentada por las tecnologías digitales. Dejemos hablar desde ahora a las películas.

Referencias bibliográficas:

- Astruc, Alexander (1948): "El nacimiento de una nueva vanguardia: la camera stylo". En *L'écran Français* N^o 144, 30 de marzo de 1948. Disponible en internet (13.09.2011): <http://www.zemos98.org/mediateca/index.php?title=CamŽra-Stylo - Alexander Astruc>
- Aumont, Jacques (2004): *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona, Paidós.
- Godard, Jean-Luc (2007): *Historia(s) del cine*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Losilla, Carlos (2012): *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Madrid, Cátedra.
- Proust, Marcel (2010): *El tiempo recobrado*. En *En busca del tiempo perdido*, tomo VII. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona, Mondadori.
- Truffaut, François (2008): *El cine según Hitchcock*. Madrid, 2008.

Referencias filmográficas:

- Guerin, José Luis (1990): *Los motivos de Berta*. Copia depositada en la Filmoteca de Cataluña.
- (2002): *En Construcción*. Barcelona, S.A.V.
- (2008): *Dans la ville de Sylvie*. Barcelona, Cameo.
- (2008): *Innisfree*. Madrid, Versus.
- (2008): *Tren de sombras*. Madrid, Versus.
- (2008): *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. Madrid, Versus.
- (2011): *Guest*. Madrid, Versus Entertainment.
- (2011): *La dama de Corinto: un esbozo cinematográfico*. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente-Junta de Castilla y León.
- Godard, Jean-Luc (2003): *Le Mépris*. Madrid, Studio-Canal.
- (2006): *Histoire(s) du Cinéma*. Barcelona, Intermedio.
- Guzmán, Patricio (2012): *La batalla de Chile*. Chile, Lupe Films. Fragmentos disponibles en Internet (8.06.2012): http://www.patricioguzman.com/index.php?page=films_dett&fid=1