

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Los motivos de Guern

Autor/es:
Torres, Sara

Citar como:
Torres, S. (1992). Los motivos de Guern. Nosferatu. Revista de cine. (9):38-47.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40819>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Silvia Gracia en
Los motivos de Berta
(1983)



Los motivos de Guerín

Sara Torres

Los primeros años de José Luis Guerín podrían haber servido de inspiración al Jean Vigo de **Cero en conducta** o quizá como una variante española al viejo cuento de "Peter Pan". A los catorce años ostentaba el envidiable récord de haber sido expulsado de siete colegios (aún, hay que oírle con qué fruición dice que el colegio le importaba "una mierda, pero una mierda"); a sus padres no les quedó más remedio que matricularle en los cursos de bachillerato a distancia, que de todas formas él abandona a los dieciséis años, al terminar segundo de BUP: tal es el final de sus estudios académicos. Sin embargo, José Luis Guerín fue rebelde pero rebelde "con" cau-

sa, pues su abandono de la escuela no significaba desinterés general: el cine, la lectura, la pintura y las chicas (ciencias difíciles y arriesgadas todas ellas) le apasionaban entonces como siguen apasionándole hoy.

José Luis Guerín es el mayor de cinco hermanos. Nació en Barcelona en 1960, aunque de ascendencia francesa por parte de madre, de quien toma el apellido, abandonando el paterno, pues es hijo del conocido editor Carroggio. Las razones de este cambio de apellidos son una cuestión íntima que deberemos dejar a un lado. Pero las raíces familiares de su adicción al cine le vienen de su abuelo materno, al que no conoció pero quien le

legó una herencia singular y maravillosa: un proyector PathéBaby para películas mudas y doscientas cincuenta latas en las que el viejo aficionado al séptimo arte guardaba su colección de Charles Chaplin, Max Linder, Abel Gance e incontables *westerns*, además de algún Griffith y cosas de la vanguardia francesa. Gracias a este legado adquirió una característica que hoy conserva todavía: el gusto por ver numerosas veces las películas que le gustan, sin cansarse jamás de las imágenes amadas. Todavía ahora, si en un viaje a París coincide con una proyección de **La Atalante** de Jean Vigo o **Pickpocket** de Georges Bresson, por ejemplo, correrá de nuevo a verlas a pesar

de conocerlas de memoria y tenerlas ya en su casa gracias al vídeo...

De todas esas antiguas joyas mudas, su primer recuerdo está ligado a una imagen de René Clair: un motorista estático sobre un fondo en movimiento, algo que él califica como "*un cuento muy mágico, muy raro*". Sin embargo, no debe pensarse que desde pequeño sus aficiones fueron exclusivamente clásicas y de altos vuelos. Como todos los niños, gustó también de las películas de Tarzán y aventuras semejantes. Durante los veranos solía asistir a programas dobles de esas jugosas ingenuidades y en ellas vivió lo que él denomina sus primeros "*conflictos de guión*". Por ejemplo, el planteado por **Maciste contra el Zorro**, que no sabía uno si clasificarla como película "de romanos" o "del oeste". El joven Guerin empezó a sospechar gracias a estas perplejidades la existencia -luego de sobra comprobada- de productores sin escrúpulos que creen que los niños son tontos... También recuerda las aventuras de Jim West, que solía llevar siempre la solución del caso en el zapato; y Guerin se impacientaba, porque ¿a santo de qué no la sacaba de inmediato y así se resolvía el enigma de una vez?

De toda esta serie tan variopinta de películas, el género al que Guerin permanece desde el principio más invariablemente fiel es el *Western*. Según dice "*es el género que mejor reivindica la épica*". Pero si se habla un rato de este tema con él, se llega a la conclusión de que hoy el género significa a su juicio ante todo John Ford. No siempre cultivó esta preferencia: en su adolescencia prefería las películas de Anthony Mann y de Howard Hawks, quizá más brillantes,

de más fácil impacto. Sin embargo, luego llegó a la conclusión de que es John Ford "*quien mejor sabe cómo mirar a los personajes*". Y también a qué personajes mirar: al final de **La diligencia**, cuando llega el esperado duelo definitivo, la cámara no busca el enfrentamiento de los contendientes sino la angustia de la mujer que no sabe si el hombre que ama volverá a su lado. Es un ejemplo entre muchos. Ford abunda en estos rasgos de genio: donde un Hawks hubiera mostrado -también con gran talento- una escena de acción, Ford prefiere mostrar la impresión de la acción a través de los sentimientos de alguien que no participa directamente en ella. Por todo esto, José Luis Guerin puede decir que el *Western* fue su educación sentimental: en él aprendió el culto al vaquero errante, individualista, solitario; las amistades puntuales, sólo centradas en la necesidad de cumplir una misión, etc...

Otro episodio importante de esta formación en lo cinematográfico y para lo cinematográfico tiene lugar en torno a los quince años, cuando empieza a ir a la Filmoteca de Barcelona. Allí conoce a una serie de compañeros de inquietudes importantes en la germinación de su afición: Manuel Hueriga, Eugeni Bonet, Juan Bufill, etc... Su lema no podía ser más juvenilmente radical: "*¡contra todo y contra todos!*". De aquellos años recuerda sobre todo las apasionadas discusiones, los análisis interminables de cada película, vista y vuelta a ver mil veces, el desmenuzamiento de las imágenes. También las primeras retrospectivas y los primeros ciclos monográficos: expresionismo, realismo poético francés, *Free Cinema*, y directores como Bresson u Ozu. Así mis-

mo los primeros contactos con otros maestros como Bergman, Carl Dreyer, etc... Ahora Guerin cuenta con cierta vergüenza -"*entonces yo era muy enano*"- que la primera vez que vio **El séptimo sello** le gustó más que **Ordet**. La presencia física de la muerte en hueso y carne siempre impresionaba mucho... En resumen, durante aquellos años hizo sus más duraderas amistades cinematográficas y fundó las preferencias que le han acompañado durante toda su trayectoria hasta la fecha, con algunos añadidos ocasionales como el de su venerado Jacques Tati o Jean-Luc Godard, sin cuya obra no sólo el cine sino hasta algunas relaciones humanas le parece que habrían sido diferentes. En cuanto al cine más reciente, sus preferencias, si exceptuamos a Víctor Erice, suelen ir por la línea francesa, empezando por Eustache (**La maman et la putain** debe ser de las pocas películas que ha visto tantas veces como un Vigo o un Renoir), Marguerite Duras, Chantal Ackerman, Jacques Rivette, etc... En general, siempre películas de bajo presupuesto y finura artística, que le parecen un testimonio de cómo se puede y cómo se debe hacer cine. Por el contrario, el puro cine de divertimento no lo comprende en modo alguno, ni tampoco a los que gustan de él: a su juicio, es mucho más divertido pasear con la novia que ver una película de Lucas o de Spielberg...

Todas estas películas le han servido a José Luis Guerin para irse formando una memoria cinematográfica, algo así como un archivo mental en el que se acumulan las imágenes hechas por otros para orientación de su propio trabajo futuro cuando se le planteen temas o cuestiones semejantes. Esa memoria se constituye con el

agrupamiento " de reflexiones que proporciona la propia historia de las películas, cómo se han formulado y contestado las preguntas 'qué', 'cómo', 'para qué', 'para quién', en distintos tiempos, espacios y circunstancias, los distintos autores que se han servido de nuestras mismas herramientas para abordar probablemente temas parecidos a los que queremos contar nosotros con nuestras películas". Y añade después la siguiente confidencia: "para mí que soy enormemente caótico es muy importante ubicarme, ponerme en relación con lo que hubo; de lo contrario, me perdería en este maremoto de imágenes inmediatas que es el mundo moderno: televisión, vídeo, publicidad, etc..." No se trata de formar una memoria para imitar, en absoluto, sino para contrastar la creación propia. A este respecto llama la atención en José Luis Guerín el que, pese a su gran cultura cinematográfica, ni en su conversación ni en sus películas las citas y homenajes a filmes del pasado se realizan con pe-

dantería, sino con una sorprendente frescura y naturalidad.

A los dieciséis años cultivaba un gran amor cinematográfico por Geraldine Chaplin, cuyas películas convierte en objetos de culto. Aunque no lo reconoce explícitamente, es probable que su marcha a Madrid por esos años se deba en parte a que entonces la hija de Charlot vivía en esa capital con Carlos Saura. Lo cierto es que Guerín pasa los siguientes seis años de su vida a caballo entre Barcelona y Madrid. Un amigo fotógrafo le deja su estudio como residencia a cambio de que le ayude en sus tareas profesionales. José Luis Guerín recuerda esos años como algunos de los más golfos de su vida, pero también de los más importantes en su formación, precisamente porque en ellos se dedicó "fundamentalmente a vivir".

Un día de esos años fue a casa de Carlos Saura con intención de conocer a Geraldine

Chaplin, pero llegó tarde: la pareja ya se había separado. Por fin, a los dieciocho años la llamó y concertó una cita con ella, que por lo visto se resolvió en un rato de amable charla y unos whiskies compartidos (no se sabe si ya entonces exigiría que fuese licor irlandés, que hoy es su preferido). Como resultado de esta adoración por la Chaplin queda su segundo cortometraje, **Furbus** (1976), del cual la crítica ha dicho: " está repleto de citas a Saura -música, voz de niña, etc...- y de obsesiones de muerte, oscuras represiones... Todo esto, que resulta ser muy 'español'. Las manos de la muerte son blancas y acarician morbosamente a una bella joven. El autor del filme aparece fragmentariamente: sus manos inquietas y un suicidio pasional" (Juan Buefill, "Star", 1977). Y también: "el corto de José Luis Guerín es una interesante reflexión sobre la vida y la muerte, subyaciendo implícitamente un homenaje a Carlos Saura, reproduciendo banda sonora de **La prima Angélica** y **Cría cuervos**, imitando las voces de Geraldine



Silvia Gracia en
Los motivos de Berta
(1983)



Chaplin y Ana Torrent" (Anto-
lín Matías, "Cine marginal en
España", Semana Internacional
de Cine de Valladolid, 1979,
p.118). De hecho, no se trataba
de un homenaje a Carlos Saura
sino a Geraldine Chaplin. Uno
de los motivos por los que José
Luis Guerín es difícil que pue-
da hacer películas de encargo
es que su estilo de trabajo re-
quiere que el director esté ena-
morado del tema que le ocupa e
incluso de la protagonista. Co-
menta él mismo años después
sobre **Furbus**: *"En esta pelícu-
la se da una circunstancia que
se repetirá, y que espero se siga
repetiendo, a lo largo de todo lo
que he realizado (con la única
excepción de **El orificio de la
luz**; es el testimonio sentimen-
tal, algo de homenaje hacia la
mujer o niña de la que estás
enamorado. Ahora -asumidos
ciertos principios de Rossellini-
nunca haría una película por el
mero hecho de estar enamora-
do. No es suficiente. Buscaría
otras alternativas para mi vida
afectiva. Pero creo que el ori-
gen de esta película es el de fil-
mar a una chica que me gusta-
ba mucho y que sólo a través de*

*ese pretexto, veía la posibili-
dad de conectar con ella"*.

La culminación de esta doc-
trina de lo que podríamos lla-
mar arte sentimental es sin
duda su primer largometraje,
Los motivos de Berta
(1983), en el que se combi-
nan varias de sus más arra-
gadas querencias: la afición a
los diarios de adolescentes,
que aún sigue conservando;
la fascinación por las chicas
muy jóvenes, casi a lo Lewis
Carroll; y la simbiosis creati-
va entre el director y la pro-
tagonista, que en aquellos mo-
mentos era Silvia Gracia. Este
tipo de simbiosis es el que
Guerín presiente en la pelícu-
la **Mauvais sang**, del
jovencísimo Leos Carax y su
protagonista Juliette Bino-
che, uno de sus filmes recien-
tes más asiduamente visiona-
do.

Antes de centrarnos en los dos
largometrajes de Guerín, co-
mentaremos brevemente sus
cortos. Para ello utilizaremos
la inapreciable colaboración
del libro "Surcando el jardín

dorado", recopilación de textos
y entrevistas en torno a Guerín
editados por García Ferrer y
Martí Rom, impreso por el
Cine-Club de la Asociación de
Ingenieros y la Comisión de
Cultura de Valencia. También
recurrirémos a este libro para
recabar opiniones de Guerín so-
bre **Los motivos de Berta**.

La Hagonía de Agustín

Agustín, el protagonista del fil-
me, es un escarabajo, implaca-
blemente perseguido por una
mano que lo somete a variadas
torturas; tras su muerte el tortu-
rador se fuma relajadamente un
cigarrillo, al tiempo que escu-
cha una canción de lo más bufo.

Guerín: *"Creo que se trataba de
una película honesta, dentro de
las cosas que hacía y se hacían.
Evidentemente no pasaba por
alto ninguna de las caracterís-
ticas de enfant terrible que po-
día tener un niño tímido pero
rabioso de que le hicieran es-
cribir sesenta veces: agonía se
escribe sin 'h'. Mi afán contra-
cultural -contracolegial diría
yo- de aquel entonces queda*

claro: el desdichado Agustín acaba muerto definitivamente, aplastado entre las hojas de un libro".

Elogio a las musas, Acuérdate de Isabel y La dramática pubertad de Alicia

Guerín: "Las reúno porque, perteneciendo a distintas fechas, y aún sintiendo más simpatía por alguna que por otra, pertenecen y participan del mismo caos mental y de pseudonarrativas que las hacen vergonzosas. Hasta hace poco pensaba que todo este material podía serme válido como testimonio sentimental, pero en una visión reciente desmitifiqué incluso hasta esta idea. Desde luego estas películas encerraban muchas cosas que me han interesado y me siguen interesando desarrollar, pero expuestas en un caos tal que, probablemente, me han servido para expresarme más dosificada, humilde y claramente en lo que los críticos consideran mi ópera prima: **Los motivos de Berta**."

El orificio de la luz

Guerín: "El orificio de la luz es una película experimental. Fue mi definición de ese haz luminoso que emite el proyector (las experiencias de Anthony

McCall que por aquellos días estuvo en Barcelona mostrando sus experiencias de 'expandido cinema', basados en la contemplación de ese 'cono luminoso'); esto pudo influirme. Despojado de todo elemento humano -sólo la contemplación de la luz y sus distorsiones- suponía un paréntesis en mis crónicas sentimentales.

No es que me sienta particularmente avergonzado de este trabajo, no obstante creo que es el cajón de casa el lugar que debe ocupar".

Filme familiar

Guerín: "Por fin la crónica sentimental se despoja de turbias pretensiones. Teniendo como modelo un precioso filme inédito de Manuel Huerca, voy retratando de una forma pura y 'objetiva' aquellos gestos, miradas, cuerpos, rostros, movimientos y detalles, que vienen configurando mi vida afectiva. A veces son imágenes muy banales: Daniela desayunando, Azucena peinándose... otras son más delirantes, de una 'locura' compartida. En todo caso, forman parte de una expresión sincera, sin las pretensiones de 'autor' que me torturaban en aquellos otros títulos".

Memorias de un paisaje

Memorias de un paisaje se estrenó en el cine Maldá de Barcelona el diez de noviembre de 1980 junto al largo de Jesús Garray, **Manderley**. Fue su primer corto con distribución comercial y está rodado en 16 mm. "En él dos 'travellings' y dos encadenados impresionantes, una niña que canta no accidentalmente la canción de Fórmula V y luego no deja de verse en bicicleta por un paisaje -la Segovia de **El espíritu de la colmena** y **Elisa, vida mía**- al que regresa un personaje tras mucho tiempo de ausencia, un paisaje con historia. Ante tanto cortometraje vergonzante, la existencia de **Memorias de un paisaje** te hace recobrar el interés perdido" (García Ferrer, J.M. Nueva Lente, nº 101, Madrid, 1981).

Este corto está rodado entre Hoyuelos y Melques allí donde Guerín rodaría más tarde **Los motivos de Berta**.

Guerín: "Aquí sí experimenté de verdad ante toda esa gama gramatical que me ofrecía el 16mm., entre cuyas posibilidades más sugestivas, frente al S/8, se hallaba la de poder trabajar el sonido con la artesanía, reflexión y seriedad que te permite el montaje de sonidos en moviola. El crítico F. Llinás se sorprendió que, considerando **Los motivos de Berta** como mi ópera prima, se viera tan limpia y consciente de sus limitaciones. No tuve más remedio que confesarle que **Los motivos de Berta** no era en absoluto mi 'ópera prima' y que mis óperas primas incluían eso que él agradecía que no se diera en una primera obra, multiplicado por mucho."

Naturaleza muerta

Tras los títulos de crédito se inicia el filme con una imagen (un paisaje limitado por la nie-



José Luis Guerín
dirigiendo a
Iñaki Aierra en
Los motivos de Berta
(1983)

Arielle Dombasle en
Los motivos de Berta,
(1983)



bla; en primer término, una calavera) flanqueada por una frase: "El asesino siempre vuelve al lugar del crimen". A modo de cita al principio de un texto, es evidente que esta frase debe condensar el sentido de todas las imágenes posteriores. Se trata, por lo tanto, de un filme con asesino y asesinado. "*Naturaleza muerta* demuestra que algo que sí puede hacer un cortometraje es sugerir historias. En este caso son los objetos -que inundan el filme- los que van a sugerir no una, sino un montón de historias" (García Ferrer, Nueva Lente, nº 121, 1982).

Guerín: "*Naturaleza muerta* es una película de objetos, sobre los objetos. En general me parecían ridículos esos cortometrajes hechos aquí, con una puesta en escena, actores, una historia de doce minutos... Entonces hice este trabajo absolutamente formalista y muy pudoroso, temiendo el lado ridículo de los cortos aludidos y de trabajos propios. Se trataba de recrear una atmósfera a partir de

las naturalezas muertas de J. S. Chardin, intentar evocar todo tipo de sugerencias a partir de los objetos. Pero me equivoqué. En este caso el error venía dado por la integración en ese mundo de objetos de una mujer con un violoncelo y un cadáver. Yo creía que esas dos figuras podían participar en ese estatismo, pero no es así; la sola mostración de un cadáver ya presupone una cierta historia que si no desarrollas, ya puedes estar recreándote en otros objetos, que no serán más que un aburrido tiempo muerto en espera de recobrar esas figuras".

Los motivos de Berta

A cada uno su afición o su capricho, siempre que sepa hacer buen uso de él: José Luis Guerín tuvo desde muy joven gusto preferente por los diarios de adolescentes (siempre niñas, nunca niños: fiel en tal opción al reverendo Lewis Carroll, hermano mayor de la misma cofra-

día): "Fuera de toda duda está mi fascinación por la adolescente, por la joven púber, incluso por la niña, por su entorno más próximo, sus fetiches y escalonados descubrimientos; su vampirización física, eco del dinámico ajetreo interior, provoca un movimiento en el tiempo fascinante cuando se consigue transferir a cierto tipo de música, de cine y de literatura. Un tiempo casi opuesto al que le precede(...). Yo no sé si los diarios de adolescencia son arte o no, supongo que habrá de todo. A mí, personalmente y sin rechazar los otros, me resultan mucho más artísticos los que de antemano no proponen una voluntad artística o creadora, los que sólo quieren desahogarse terapéuticamente de sus sentimientos para sí mismos, que aquellos que prefieren ser como los libros de verdad, expresando amores y soledades con estrellas y mares o sea, ya van con el deseo -muy loable por supuesto- de poseer un lector".

A partir de fragmentos de estos diarios, José Luis Guerín comienza a principios de los ochenta a trabajar en un guión en torno a la pubertad. Tras más de un año elaborando el futuro guión, conoce a Silvia Gracia en una discoteca rural. La niña tiene trece años y Guerín se enamora. Desde el primer momento comienza a estudiar ávidamente a la muchacha con ojos que poco a poco se transformarán en el objetivo de la cámara: *"La cámara mostraba una fe ciega, dejándose guiar por la lectura intransferible de su mirada, por lo oculto de un mundo interior, que sólo se podía intuir. Todavía en la moviola me cuestionaba el significado de esa mirada. Fácilmente quedaba hechizado, deteniendo un fotograma ocupado por ella, y dudaba de mis propios planteamientos cinematográficos, al violar esa mirada buscándole una respuesta a su luminosidad en los cachitos de celuloide que contenían el objeto o la persona contemplada. Sin embargo, todo encajaba bien, por otra parte. Silvia, tan ausente e ignorante hacia su personaje, evolucionaba día a día en el rodaje, descubría novedades insospechables e incluso tuvo su primera menstruación durante esos días. La cámara se convertía entonces en un simple testigo que debía registrar a Berta en términos similares*

a los que se registró al esqui-mal Nanouk".

La impresión que puede producir la película de Guerín a una mirada poco atenta se asemeja a la que causan esos paisajes semidesérticos que aparecen en la propia película: se diría que son planos y monótonos, que con un simple vistazo los ha visto ya uno del todo y que en ellos nada relevante tiene lugar, pero para quienes los habitan de modo más hondo y con mayor afecto cada rincón tiene su vida y su historia, cada palmo de tierra posee su nombre y promete misterios o ilusiones. **Los motivos de Berta** no es una película de visión fácil y probablemente exige ser vista más de una vez para poder darse cuenta de hasta qué punto José Luis Guerín, con sólo veinticuatro años, había asimilado eso que él llama *"memoria cinematográfica"* y de la cual ya hemos hablado. En este largometraje está presente el cine mudo cómico americano, Dreyer y su siempre amado Tati, en mucho mayor grado éste -en nuestra opinión- que Bresson. Escuchemos al director, corroborando en cierto modo lo antes dicho: *"El sonido ha resultado un trabajo muy laborioso de quitar, poner, seleccionar, conjugar... casi como en una partitura*

de música concreta. Hay momentos en los que me ha parecido más eficaz que el ralenti de un tractor llegara casi a anular la legibilidad de los diálogos. Por lo general he utilizado sonidos más bien gratos, suaves. El chirrido del columpio, sin embargo, tiene una función singular y muy específica. Visualmente, el pueblo de Berta no llega a verse nunca en un plano general, se ve una fachada, dos a lo más. Entonces, yo quería recurrir al sonido con la idea de que cualquier acción sonora que se ejecutase en cualquier puesto de la aldea debía escucharse desde cualquier otro, dando así una idea de las pequeñas dimensiones del pueblo".

Lo mismo que ocurre con los estudiadísimos sonidos puede decirse de la planificación de la película. Con mucho acierto, el estudio que la revista vasca "Solaris" (nº4) dedicó a este autor, llevaba como título: "La pureza de la mirada". En efecto hay una obsesión en este director por una mirada pura, casi cartesiana y matemáticamente rigurosa: aunque el espectador pueda no llegar a percibirlo, cada uno de sus planos proviene de una exigencia ineludible que el autor puede justificar con un rigor casi científico. Cada uno de los objetos que aparecen tienen una función muy concreta y singular. *"El molinillo de café me interesaba por el juego que me proporcionaba su sonoridad; el cesto de mimbre señala la vida pausada y familiar de ese pequeño microcosmos labriego; el cazamariposas define la personalidad infantil de determinado personaje, al igual que el artificio de la cabaña, descaradamente sacado de los maravillosos ingenios que se inventaban los burlescos americanos del mudo y viene directamente de Keaton. Luego está el ventila-*



José Luis Guerín
en el rodaje de
Los motivos de Berta
(1983)



Silvia Gracia en
Los motivos de Berta
(1983)

dor, que es un objeto que viene del 'exterior', que evoca una civilización ajena, interpretada por la gente del pueblo de un modo muy distorsionado. El ventilador sigue un proceso paralelo al de la historia. La película concluye con una toma de conciencia clara y racional por parte de Berta, que aprende a distinguir la razón del romanticismo y se queda con ella. Como en las viejas comedias americanas, el ventilador provoca una catástrofe al principio y al final está perfectamente integrado en ese entorno".

Podríamos seguir prolongando inacabablemente este análisis y los comentarios que suscita en el propio director, pero ello es incompatible con los propósitos más sucintos de este artículo. Basta decir que estos elementos visuales y sonoros volverán a encontrarse en **Innisfree**, pero ya depurados de algunas pedanterías primerizas y por tanto reforzados en su eficacia cinematográfica. Entre tales concesiones algo librescas podríamos citar la elección del actor Iñaki

Aierra "por tener un perfil a lo Schiller" (pese a todo no resulta del todo mal en el filme), el camión que se llama "Fausto", el *lieder* cantado por Arielle Dombasle resulta demasiado obvio en su explícito mensaje, etc... **Los motivos de Berta**, por extraños problemas que resultaría demasiado complejo detallar, tuvo graves dificultades de distribución pero fue acogida con unánime entusiasmo -el mayor mostrado desde **El espíritu de la colmena**- por la crítica, hasta el punto de que críticos como Vicente Molina Foix casi conminaban al espectador a acudir cuanto antes a verla so pena de ser acusado de crasa falta de sensibilidad cinematográfica. Así el joven Guerin, a sus veinticuatro años y con un solo largometraje rodado en blanco y negro, que no había costado más que diez millones de pesetas a la cooperativa que lo produjo, se vio aupado al más expectante y prometedor interés de la crítica, interés corroborado por

fortuna ocho años después con **Innisfree**.

Entre **Los motivos de Berta** e **Innisfree** pasan ocho años en los que Guerin malvive económicamente, teniendo que recurrir algunas veces a la economía familiar. En 1986 realiza casi como un juego un corto en 16mm., en blanco y negro y con la colaboración de Silvia Gracia, titulado **Souvenirs**. Dos años más tarde, dentro del filme colectivo **City Life**, **Eulalia-Marta** en color y de diecisiete minutos de duración. Por otra parte, comienza a dar clases de cinematografía.

Innisfree (1990)

"A mí los cineastas que más me interesan son aquellos que han adoptado una postura personal, creativa, frente al código". Sin duda uno de los directores más personales de la historia del cine, de los que mejor han reasumido desde un punto de vista creador las exigencias del código cinematográfico es John Ford. La fuer-



za y el encanto de Ford estriban en que su personalidad está hecha de perfección sin aspavientos, no de énfasis o de excentricidades más o menos geniales. Como el título de una de sus más célebres películas, también Ford fue un hombre tranquilo y, sobre todo, un director tranquilo, pero sutil e invariablemente intenso. Al famoso *dandy* George Brummell alguien le elogió en una fiesta lo elegante de su atuendo: "*No debo ir tan elegante, puesto que tanto se me nota*", respondió el *dandy*. Del mismo modo, la suprema elegancia del director John Ford consiste en no hacerse notar: por lo visto, este gran hombre tranquilo creyó siempre que la labor del director cinematográfico es atraer la atención del espectador sobre lo que ocurre en la película, no sobre lo que le ocurre o se le ocurre al fascinante director de la misma. En una palabra, la aportación de John Ford a la historia artística del cine es haber mostrado de una vez por

todas cómo se puede lograr el máximo de "efecto" con el mínimo de "efectismos".

Como indica la cita que encabeza el párrafo anterior, a José Luis Guerín le gusta un tipo de director al cual pertenece destacadamente el viejo Ford. No es raro, pues, que éste sea una de sus referencias necesarias de culto. Ya hemos indicado que en varios de sus cortos y en su primer largometraje, los motivos de Guerín tuvieron que ver con su adhesión emocional con la protagonista de esas películas. En su segundo largometraje también hay un homenaje sentimental pero de otro orden: el tributado a un director particularmente admirado y en especial a una película especialmente amada.

The Quiet Man pudiera no ser la mejor película de Ford (aunque no sería extraño que lo fuese) pero sin duda es la obra en la que mejor se reúnen los elementos de madu-

rez de su arte: personajes enérgicos y hasta un poco toscos, pero nunca brutales; el entrañable y misterioso lazo de la amistad viril; una nota permanente de humor que no descarta fugaces guiños melancólicos; y el amor por las gentes, tierras y costumbres de Irlanda. Además **El hombre tranquilo** es una película con indudable "atmósfera": de ella no sólo recordamos sus personajes (la espléndida brusquedad de John Wayne, la fogosidad tierna de Maureen O'Hara, la complicidad risueña y maliciosa de Ward Bond o Victor MacLaglen, etc...) sino que nos parece haber vivido con ellos como unos lugareños más de la pequeña aldea de Cunga St. Feichin. A ese lugar, conservado para siempre en la retina de la memoria, es a donde vuelve José Luis Guerín en **Innisfree**, nombre actual del rincón donde se fraguó la leyenda cinematográfica del hombre tranquilo.

Se trata de una obra en la que

Guerín se siente a gusto, porque reúne elementos que le son muy queridos: la sombra de Ford en primer lugar, desde luego, pero también la posibilidad de trabajar con actores no profesionales (o, si se prefiere, sin actores) y la ocasión de combinar el género documental con el homenaje al mejor cine de ficción. No consiste **Innisfree** en un simple comentario de la película de Ford, a cuyo argumento inolvidable se hacen referencias tan libres como las que otro irlandés de genio, James Joyce, dedicó en su "Ulises" a la "Odisea"; también son joycianas las duplicaciones irónicas que se buscan a algunos de los protagonistas de Ford. Tampoco es un reportaje sobre los lugares en los que se filmó **El hombre tranquilo** y lo que hoy queda de aquellos decorados reales que antes vimos a través de la cámara de Ford o de las gentes que conocieron el gran momento del rodaje de la película. Mucho hay de todo esto, pero realzado por una mirada perspicaz y sobria

sobre un paisaje, unos tipos y una forma de convivir o de soportar el paso del tiempo. De hecho, ni siquiera es imprescindible ser un *fan* de **El hombre tranquilo** o tener su recuerdo muy fresco en la memoria para disfrutar con **Innisfree**. Los parroquianos de la taberna de Cohan, en permanente y sinfónica tertulia, las andanzas de jóvenes, mayores y niños por las viejas calles, asistiendo a rutinas que adivinamos, tienen "tirón" por sí mismos. Precisamente el verdadero homenaje de Guerín a Ford es hacerse tan discretamente imperceptible como el gran maestro, ocultarse tras una cámara que parece funcionar al desgaire (a pesar del mucho trabajo que debe haber tras su "espontaneidad"), mostrar unos personajes casi irreales a fuerza de realismo, ayudado por una excelente utilización del sonido directo, no sólo de las voces sino de todos esos ruidos que componen el fondo perma-

nente de las vidas (en esta utilización del sonido se ve la sabia utilización de las lecciones de otro maestro muy querido, Jacques Tati).

De este modo, vuelve la "atmósfera" de Castletown y de **El hombre tranquilo**. Pero vuelve con el peso del tiempo que ha caído sobre el lugar, con el espesor que dan los años, esos años que los cuentos felices escamotean en su final cuando acaban diciendo "y vivieron felices durante muchos años". La película de José Luis Guerín no es un acto de idolatría a Ford, sino el reconocimiento de un realizador sensible de hoy a un realizador que ya es de siempre. Cuando el automóvil se aleja de Innisfree en la bella secuencia final y el nostálgicamente céltico poema se superpone a la carretera que se pierde hacia atrás, algo nuestro se queda en esa aldea irlandesa, como algo habíamos dejado también allí al acabar **The Quiet Man**.



Innisfree (1990)